

Fabrice Teixeira Francisco

**Entre a representação (pseudo-)histórica
e a reavistação crítica dos alicerces do Cristianismo:
o *Vangelo di Giuda* de Roberto Pazzi**

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais
sob a Orientação do Professor Doutor Manuel Ferro



Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra

2011

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais, com especialização em Estudos Italianos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Índice

Preâmbulo	4
Introdução	7
Paisagens da memória no tempo e no espaço	24
Do cânone à ficção: o entrançado das linhas de um enredo polêmico.....	41
Autores/Actores da História/Estória	60
Evangelhos da Modernidade: Jogos de intertextualidade	81
Conclusão.....	99
Bibliografia	102

Preâmbulo

Os séculos XIX, XX e XXI testemunham, provavelmente, a maior onda de inconformismo quanta à aceitação dos valores cristãos, nomeadamente graças a uma atitude crítica desenvolvida a partir do racionalismo e, recentemente, ao progresso ideológico e científico verificado nos últimos cinquenta anos. A obra *Il Vangelo di Giuda* reflecte, assim, essa refutação contínua dos pensadores e académicos, cépticos em assimilar o conteúdo bíblico como seguro e definitivo¹. *Entre a representação (pseudo-)histórica e a revisitação crítica dos alicerces do cristianismo: Il Vangelo di Giuda de Roberto Pazzi* vem, deste modo, dar continuidade ao projecto de Mestrado em Estudos Literários e Culturais iniciado no ano de 2008/2009, na vertente dos estudos italianos. Após uma formação centrada nos mais diversos campos dos estudos literário-culturais, facultada pela frequência de seminários leccionados na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, esta dissertação pretende dar seguimento aos trabalhos anteriormente realizados e aprofundar, consecutivamente, alguns aspectos anteriormente aflorados. Da Literatura ao Cristianismo, das Letras Italianas aos textos de matriz teológica e navegando pelos amplos espaços da História e da Ficção, procura-se pôr em evidência uma relação óbvia e indissociável, ao demonstrar que, afinal, entre as duas áreas, seja a Teologia, seja a Literatura, é difícil distinguir uma fronteira estanque.

Partindo deste pressuposto, a elaboração de uma dissertação sobre o *Vangelo di Giuda* (1989), de Roberto Pazzi, enquanto produto de uma revisão crítica dos Evangelhos canónicos, valorizando o impacto destes na Literatura pós-moderna, revela-se um óptimo alicerce para o estudo de uma reconstrução histórica, de questionamentos possíveis quanto aos valores do Cristianismo e a observação de um género emergente – o romance hist – no paradigma da Literatura. Para tal, procura-se seguir uma estrutura linear e despretensiosa que visa contemplar as temáticas

¹ Entre outros, refiram-se, como nomes de referência Friedrich Nietzsche (*O Anticristo, Assim Falou Zaratustra*) e Jean-Paul Sartre (*O Ser e o Nada*) que apresentam abertamente obras com uma construção elaborada de críticas ao pensamento religioso e convencional como único alicerce para uma base social conformista, fechada, manipulada e unilateral.

consideradas fundamentais para o desenvolvimento da dissertação, i.e., seis capítulos breves e coesos, com vista a expor e articular a matéria necessária para um entendimento geral e alargado do vasto conteúdo que o romance apresenta no contexto dos Evangelhos literários da Modernidade.

A primeira secção deste discurso – *Introdução* – apresenta um plano geral da matéria aqui debatida, ao pretender delinear a diversidade de dados e factos determinantes para o discurso e a ulterior compreensão dos conteúdos abordados. Aqui se lançam os vectores que servem de ponto de partida para a introdução ao tema e se tecem considerações de ordem teórica que permitirão a exposição de uma síntese da diegese do romance.

A segunda parte – *Paisagens da memória no tempo e no espaço* – incidirá, numa abordagem tão completa quanto possível, sobre a importância das coordenadas cronotópicas no espaço e na realidade do romance. Optando por um tratamento mais analítico, procurar-se-á estudar o romance de Roberto Pazzi, seleccionando os detalhes espaço-temporais com base em pressupostos teóricos, de modo a nele reconhecer a dimensão histórica de que é imbuído. Privilegiando assim o estudo do Espaço e do Tempo no romance histórico pós-moderno, privilegiar-se-ão passagens várias do *Vangelo di Giuda* ilustrativos, com o objectivo de entender um pouco melhor este conceito de ‘cronotopia’ pazziana.

Continuando pela terceira secção denominada - *Do canône à ficção: o entrançado das linhas de um enredo polémico* – apresentar-se-á uma análise da acção da obra, tendo em mente o modo como é orientada para o desenlace imaginado pelo escritor italiano. Viajando pelas páginas da história reelaborada por Roberto Pazzi, faculta-se a possibilidade de leitura que privilegiará a distinção entre diferentes níveis de discurso, pondo num plano único quatro plausíveis componentes: a leitura canónica e a apócrifa dos Evangelhos, a ficcional e a vertente histórica.

Pelo forte impacto e presença das personagens no romance *Vangelo di Giuda*, proceder-se-á, de seguida, a uma apresentação das figuras que mais marcaram a diegese de Roberto Pazzi. O capítulo – *Autores/Actores da História/Estória* – alinhará os *actantes* consoante a sua importância e o seu protagonismo ao longo da obra. Assim, de acordo com um esquema algo inspirado no capítulo

precedente, esboçam-se figuras primárias ou secundárias, ficcionais e históricas. Para melhor fundamentar esta abordagem, recorre-se a alguns pressupostos teóricos, com o fim determinante de melhor compreender o papel da personagem e realçar a sua óbvia função no romance histórico.

A secção intitulada – *Evangelhos Modernos: Jogos de intertextualidade?* – visará esboçar uma panorâmica dos mais diversos Evangelhos da era Moderna e nela inserir o *Vangelo di Giuda*. Utilizando os títulos que mais se destacaram ao longo do século XX, apontam-se, assim, as obras onde a temática da doutrina Cristã e a vida de Jesus Cristo são reconstituídas de forma diferente, mas sempre com um objectivo muito claro, isto é, a possível redefinição e realizável reconstrução de um assunto polémico da área do sagrado. Fazendo dialogar as obras entre si, demonstrar-se-á um conseguido processo de contaminação entre elas e do papel de cada uma no contexto das artes contemporâneas, muito particularmente da literatura.

Finalmente, a - *Conclusão* – terá como objectivo uma revisitação concreta dos aspectos explorados e considerados relevantes para a análise de uma obra que, embora discretamente se tenha afirmado no contexto literário de pós-modernidade, faz reflectir o público leitor perante a tradição literária e a cultura judaico-cristã em que se insere. Mais, poderá eventualmente lançar um debate sobre a importância dos estudos literários e culturais, bastante conveniente para permitir este cruzamento tão peculiar que existe entre a Teologia e a Literatura e o seu resultado artístico como um fenómeno da actualidade.

Desde já, uma palavra de gratidão aos professores do Curso de 2º Ciclo em Estudos Literários e Culturais, pela formação de base que me facultaram. Agradeço ao Professor Doutor Manuel Ferro pelo seu apoio incondicional, pelo seu acompanhamento e pela sua constante disponibilidade. Gostaria, também, de agradecer a todos os meus familiares e amigos e, principalmente, ao meu pai, à minha mãe e à minha irmã, pilares da minha existência. Finalmente, agradeço e dedico igualmente esta tese a uma pessoa que me é particularmente cara, à minha companheira e amiga de sempre no meu percurso académico, Nídia Sofia Pereira da Silva.

Introdução

“As histórias aí contidas, na sua maioria, nasceram no meio do povo e, primeiramente, eram histórias de famílias, de clãs e de tribos que procuravam transmitir oralmente, de geração em geração, ensinamentos e factos. Mais tarde essas histórias foram reunidas, modificadas e interpretadas para que todo o povo de Israel pudesse espelhar-se nelas e para que elas expressassem a fé em Javé, o Deus que liberta.”

Bíblia Sagrada, *Pentateuco*²

A contaminação entre a Literatura e a Religião vem destruir uma barreira supostamente intransponível, mas que, mesmo assim, deu origem a diversos modos possíveis de interpretação quanto ao real ponto de partida para o aparecimento da Humanidade. Pode, pois, a Bíblia³ ser lida como a expressão simbólica da criação do universo, da sociedade e do Homem, verifica-se desde logo um paradoxo lógico quanto à credibilidade deste pressuposto que emerge, de modo polémico e controverso, algo reforçado com o 'inconformismo evolucionista darwinista'⁴.

Durante séculos, o Cristianismo funcionou, particularmente na Europa meridional (Espanha, Portugal e Itália) como alicerce para o suporte das mentalidades e das atitudes, prometendo, graças ao respeito pelo conteúdo de um livro sagrado, uma sociedade utópica onde a justiça e a felicidade apenas poderiam ser alvos atingíveis se fundamentada pela lição dos Evangelhos. Todavia, a

² *Bíblia Sagrada*, Pentateuco - Introdução, Lisboa, Edição Pastoral, 1996.

³ Cf. *Bíblia Sagrada*, Génesis: Origem do Mundo e da Humanidade, Lisboa, Edição Pastoral, 1996.

⁴ O início da era humana paleolítica, i.e, de 1800 000 à 6000 antes de Cristo; os factos não coincidem com as afirmações bíblicas da Génesis que contestam o protagonismo a figura de Deus como principal construtor do mundo e a refutam qualquer tipo de progressão social ou evolução humana para a explicação da criação do ser e da humanidade.

conflitualidade entre Ciência e Religião trouxe como consequência uma vontade rebelde em redesenhar o Evangelho, pondo escrupulosamente a *Bíblia Sagrada* ao nível de grandes narrativas, como a *Odisseia*, *A Comédia Divina*, *Os Lusíadas* ou ainda o *Dom Quixote*; a divulgação dos Evangelhos apócrifos e gnósticos em Nag Hammadi (Egipto, 1945) questiona a veracidade dos conteúdos 'sagrados' e permite ao pós-modernismo relacionar com mais facilidade a literatura bíblica com a literatura ficcional, trazendo uma série de novos sentidos e imagens a um Livro quase 'intocável' até à actualidade. Estes últimos acontecimentos 'abalaram' as certezas dos teólogos e, consequentemente, a literatura pós-moderna baseia-se nestes novos dados para criar uma série de histórias e levantar possibilidades que poderiam coincidir, ou não, com a realidade dos factos.

Curiosamente, um ano após a descoberta dos Evangelhos de Nag Hammadi, em 1946, nasce Roberto Pazzi⁵, 'figura-chave' desta dissertação. O questionamento de alguns fundamentos de base do Cristianismo e a versão que o romancista italiano apresenta, é veiculada na obra intitulada *Vangelo di Giuda* (1989). Polémico, inconformista e moderno, o romance reinventa e recria a partir

5 Roberto Pazzi nasceu a 18 de Agosto de 1946 em Ameglia, na província de La Spezia, na Ligúria. Escritor, jornalista e poeta, o autor italiano possui uma vasta bagagem de obras traduzidas em mais de vinte e cinco línguas, tendo produzido, nomeadamente, alguns títulos de narrativas bem conhecidas do meio literário europeu e internacional, destacando-se entre as de maior relevância e impacto *Cercando l'imperatore* (Prémio Selezione Campiello, Prémio Bergamo, Prémio Hemingway, Prémio Maria Cristina, Milão, Marietti, 1985), *La principessa e il drago* (Finalista Prémio Strega, Prémio Reghium Julii, Milão, Garzanti, 1986), *Vangelo di Giuda* (Super prémio Grinzane Cavour, Milão, Garzanti, 1989), *Incerti di viaggio* (Super prémio Penne-Moscow, Prémio Selezione Campiello, Milão, Longanesi & Co. 1996), *La città volante* (Finalista prémio Strega, Ferrara, Corbo, 1999), *Conclave* (Prémio Scanno, Prémio Comisso, Super prémio Flaiano, prémio Stresa, prémio Zerili Marimò, e também finalista dos prémios Viareggio e Bigiaretti, Milão, Sperling & Kupfer, 2001). Outras obras como *L'erede* (Frassinelli, 2002), *Il signore degli occhi*, (Frassinelli, 2004), *Le Forbici di Solingen* (Corbo, 2007) e a mais recente *Mi spiacerà morire per non vederti più* (Corbo, 2010) receberam também críticas positivas e salientam o empenho e dedicação do autor italiano, onde a qualidade dos temas e da própria escrita se reflectem no reconhecimento obtido através da atribuição de numerosos prémios prestigiosos (Selezione Campiello (1985), Bergamo (1985), Hemingway (1985), Maria Cristina (1986), Lerici Pea (1986), Piombino (1986), Eugenio Montale (1987), Rhegium Julii (1987), Super Grinzane Cavour (1990), Castiglioncello (1993), Del tascabile (1994), Valsassina (1994), Selezione Campiello (1996), Penne (1996), Calliope (1998), Frascati (1998), Miscia Lanciano (2000), Zerilli-Marimò (2001), Flaiano (2001), Scanno (2001), Comisso (2001), Stresa (2001), Rapolano Terme (2001), Maria Cristina (2004), Recanati (2006), Procida Elsa Morante (2006), Scalea (2007), Bigiaretti (2007), Giorgio La Pira (2008). Antigo professor na Universidade de Ferrara (Marcas, Itália), onde reside actualmente, leccionou literatura na Universidade de Urbino (Marcas, Itália), acrescentando ao seu currículo colaborações intensas em jornais, revistas e outros meios como, por exemplo, o *Corriere della Sera*, *Il Resto del Carlino*, *La Nazione*, *L'Europeo*, *L'Espresso*, *Il Giorno* e o famoso *New York Times*. Fundou e dirigiu a revista literária *Sinopia* entre 1986 e 1989, traduziu poemas para diversas revistas e escreveu livros de poesia como *L'Esperienza Anteriore* (1973), *Il Re*, *Le Parole* (1980) e *La Gravità dei Corpi* (1998). Nos últimos anos, Roberto Pazzi protagonizou inúmeras conferências em muitos países onde a sua obra é lida e admirada por um vasto número de leitores e que fazem dele um autor consagrado no auge da sua produção intelectual e artística. As obras *Vangelo di Giuda* e *Cercando l'imperatore* prevêm ambas o fim de uma era e, curiosamente, integram um mesmo género tão único e peculiar que é o da linha «fantástico-visionária», tão cara ao autor onde o mesmo se destaca por essa mesma capacidade de adivinha e antecedência, apoiando-se num estilo de linguagem muito clássico e linear.

da versão canónica e ‘oficial’ uma outra em que Jesus, o Nazareno, afinal, não terá sido morto crucificado, mas sim, terá partido com a mãe para a Índia, para fugir da perseguição romana bem conhecida nos evangelhos bíblicos (uma fantasia literária que o escritor argentino Jorge Luís Borges⁶ teria seguramente apreciado).

Inserido no contexto do pós-modernismo⁷, esta revisitação do relato evangélico da vida de Cristo cria-se após exemplos como *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964), do compatriota Pier Paolo Pasolini, quer no guião, quer na versão cinematográfica correspondente, fazendo despoletar obras como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, *The Gospel According to the Son* (1997) de Norman Mailer ou, mais recentemente ainda, *L'Évangile selon Pilate* (2000) de Éric-Emmanuel Schmitt, no contexto literário. A obra de Pazzi, escrita nas últimas décadas do século XX e imbuída desse espírito pós-moderno, reflecte de modo bem claro a perspectiva contemporânea inerente à corrente em que se insere e ajuda a entender essa ruptura tão desejada pelos artistas.

“Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irónico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetónicas criticamente compartilhado. [...] Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metafísica historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua réelaboração das formas do conteúdo do passado.”⁸

Semelhantes formulações da teorizadora canadiana facilitam a compreensão do livro de Roberto Pazzi, permitindo, desde logo, criar uma relação intrínseca entre a necessidade de

⁶ Jorge Luís Borges (1899-1986) já advertia numa perspectiva vanguardista para a necessidade de reescrever, recriar e reinventar, visto que nas artes tudo ou quase tudo já tinha sido construído. A ficção *Pierre Ménard, autor do Quixote* é um bom exemplo do ponto de partida desta perspectiva no contexto da pós-modernidade (Jorge Luís Borges, *Ficções*, Lisboa, Editorial Teorema)

⁷ Cf. Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991. À partir dos anos 60 do século XX, abre-se caminho para a corrente denominada de Pós-Modernismo, onde se retoca o passado e se pinta o moderno. Entra-se numa nova era das artes e a arquitectura e a música, o cinema ou a literatura não 'escapam' ao fenómeno da recriação contemporânea; no entanto, constantemente mal compreendida, não pode ser denominada de pós-moderna qualquer criação artística da segunda metade novecentista, visto a ambiguidade que o próprio movimento apresenta. O pós-modernismo inicia um fim de 'grandes narrativas' como *Guerra e Paz*, de Tolstói, ou ainda *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, mas a brevidade do texto não tira nada à qualidade da 'futura' nova literatura, como o *Memorial do Convento*, de José Saramago, ou os *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, evidenciam.

⁸ Linda Hutcheon, “Teorizando o Pós-moderno: Rumo a uma poética”, in: *Poética do Pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991, pp.22-24-25.

compreensão do conceito cultural de pós-modernismo aqui mencionado e o *Vangelo di Giuda*. Durante séculos, nenhum escritor poderia conceber um projecto desta dimensão e ousadia, tendo em conta factores como a forte religiosidade de alguns países⁹ e a respectiva sensibilidade para com a imagem sagrada de Cristo, que não poderia ser alterada em relação ao cânone bíblico. Kristeva¹⁰, na sua óptica, escrutina o conceito de pós-modernismo denominando-o como aquela '*escrita-come-experiência-dos limites*' (Apud, Hutcheon, 1991:25), que traz um contributo para o questionamento de valores, crenças e sistemas que não deveriam, *a priori*, ser criticados ou até refutados. A obra do escritor italiano aqui objecto de análise e fonte de debate sobre a verdade e a ficção no Cristianismo, protagoniza assim uma pluralidade de hipóteses a considerar no que se relaciona com a real história dos Evangelhos. Perante a dicotomia entre o paganismo e o Cristianismo ou entre a ficção e a realidade, na obra *Vangelo di Giuda*, podem observar-se exemplos concretos da (de)limitação de uma obra literária pós-moderna.

A diegese é, em si, já sugestiva de quanto se vem afirmando. Nos últimos anos do reinado do imperador romano Tibério¹¹, a instabilidade política causada por abusos de funções e responsabilidades cedidas a Sejano, prefeito de Roma, tornam o imperador vulnerável e emocionalmente instável, causando respectivamente o seu exílio para a ilha de Capri, ao largo de Nápoles. Sejano pretende envenenar Tibério Cláudio Nero César para acabar de vez com a dinastia

9 A autorização pela Igreja da leitura livre do Novo e Velho Testamento dos fiéis é um fenómeno recente. Até há bem pouco tempo, apenas os 'escolhidos' representantes de Deus podiam ler ou ter acesso ao livro *sagrado*.

10 Apud. Julia Kristeva (1941-), filósofa, crítica literária, teorizadora, psicanalista, feminista e romancista búlgara-francesa. Pertence à 'vague' dos estruturalistas (Barthes, Genette, Strauss, entre outros), desenvolveu trabalhos que iam desde à poética da linguagem (*La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1985) ao estudo social (*Des Chinoises*, Paris, Pauvert, 1974), in: Linda Hutcheon, op.cit.p.25).

11 Cf. Tibério Cláudio Nero César (16 de Novembro de 42 a.C – 16 de Março de 37 d.C) foi filho de Tibério Cláudio Nero e de Lívia Drusilla. O imperador Tibério teve um papel muito importante na reorganização do exército romano enquanto ocupava funções de tribuno, sob a ordem de César Augusto. Consolidou fronteiras do império romano que iam desde a Germânia à Récia, passando pela Ilíria e Panónia, fazendo dele um dos homens mais respeitados e mais temidos do Império. Governou de 14 d.C a 37d.C, na dinastia *Júlio-Claudiana*, sucedendo ao padrao César Augusto, que casara com a mãe. Por decisão de Augusto, e de acordo com a lei romana (rei publicae causa), a herança do império é directamente atribuída a Tibério, tendo em conta a juventude e inexperiência do outro herdeiro, Nero Claudio Druso Germânico (posteriormente Germânico), filho do falecido irmão de Tibério, Nero Cláudio Druso. O trabalho de Tibério Cláudio Nero César, enquanto imperador, resume-se, basicamente, à surpreendente consolidação do império e a uma nova e eficaz administração provincial, sendo muitas vezes descrito como tirano pelos historiadores, devido ao seu carácter e à sua instabilidade emocional. O nome do imperador é mencionado uma vez na *Bíblia Sagrada*, mais precisamente no 'Livro de Lucas' onde dados históricos e outras localizações coincidem perfeitamente com os manuais da vasta História Universal: "*Havia quinze anos que Tibério era imperador de Roma. Pôncio Pilatos era governador de Judeia; Herodes governava a Galileia [...]*" in: *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Edições São Paulo, 1996, (Lucas 3,1), p. 1395.

que o impedia de se tornar sucessor directo do império e esta notícia apenas mergulha o líder romano num sentimento de amargura ainda mais profundo.

Na *Villa Jovis*, em Capri, residência mandada construir pelo actual imperador, assiste-se ao acolhimento de duas visitas fundamentais para o desenvolvimento da ficção, i.e., a chegada surpreendente de um dos filhos de Júlio César Germânico, o jovem Caio Júlio César Augusto Germânico, mais conhecido como Calígula. E, de seguida, da jovem e bela Cornélia Lucina, filha do poeta Cornélio Galo, portadora da vasta obra do pai. Anteriormente, o pai adoptivo de Tibério, o imperador Augusto, mandara destruir a obra completa de Cornélio Galo, tendo em conta os fortes elogios que a mesma continha ao referir-se ao povo judeu, assim como ao seu “rei” e messias, Jesus de Nazaré. Tibério, após a recepção da filha do poeta na sua *villa*, aceita a proposta de ouvir todas as noites um relato detalhado da obra destruída, mas memorizada por Lucina. E a recitação começa então com a história de amor vivido entre o pai e a mãe, Citérides, de cuja união nascerá a pequena Cornélia Lucina. Cornélio, recém-eleito prefeito de Alexandria por Augusto, acaba por ouvir falar do ‘messias’, de uma personagem que fala com os animais e cura os doentes com a palavra. Yeshua¹² ‘inquieta’ as autoridades romanas que não conseguem dominar o povo hebraico revoltado, que acredita cada vez mais na palavra de Jesus e refuta a ordem do império governado, então, por Augusto.

Quando Tibério ouve falar de Jesus, o nazareno acaba por exercer uma influência, um fascínio e uma ‘apetecência’ sobre o imperador, a ponto de ter dificuldade em compreender o alcance da decisão do ‘pai’. Augusto mandara destruir a obra de Cornélio que descrevia Jesus como um herói, um profeta, um salvador, e Tibério não compreendia tal atitude. Renasce conseqüentemente a tristeza do imperador que nunca se identificou realmente com o padrasto e o *Imperatore* pretende então reavivar a memória de Jesus, desprezando o trabalho e a atitude de Augusto, e decide escrever

¹² Yeshua dará origem à palavra ‘Jesus’. Do aramaico, idioma falado ao tempo no território da Judeia, observa-se que é muitas vezes utilizado o termo antigo para se referir ao profeta, seja em textos literários ou documentários contemporâneos. Em *L'Évangile Selon Pilate* (2000), o autor Éric-Emmanuel Schmitt decide utilizar ‘Yéchoua’ para denominar Jesus ao longo sua obra.

um papiro, onde constará a versão final de Tibério quanto à verdadeira morte de Yeshua. Essa versão divulgada na Palestina por Pôncio Pilatos, procônsul romano da Judeia, torna o imperador Tibério e Pilatos inimigos públicos dos judeus, sendo eles os ‘supostos’ assassinos de Jesus. *O Evangelho de Judas*, relato retomado por Cornélio nos seus poemas, acaba por tornar-se a obsessão do imperador que apenas vive em função deste evangelho e não antevê sequer as intenções de Calígula, que pretende conseguir a sucessão a todo custo.

Ester, menina curada por Jesus, entra então em cena e chega de viagem com o pai, Jairo, a Capri para testemunhar junto de Tibério quanto ao milagre realizado pelo Messias. Cornélia acaba por fazer companhia à família que chegou e decidirá posteriormente partir com eles, de volta à Judeia.

Em pano de fundo, relata-se a relação de Drusila, irmã de Calígula e amante do mesmo, que decide matar-se para que Calígula possa vir mesmo a ser imperador e para que não haja qualquer tipo de rumor ou obstáculo que venha prejudicar essa futura sucessão.

Nos últimos momentos da obra, Tibério, filósofo e quase ‘louco’, não se arrepende de ter enviado a versão inventada dos factos, reflectindo sobre uma eventual união entre romanos e judeus que seria apenas fundada no poder como único elemento viável da existência humana. No final, Calígula apresenta no leito de morte de Tibério uma prenda do seu amigo Herodes Agripa, i.e., o famoso *Evangelho de Judas*. Ao ouvir Trasilo, astrólogo e servidor, ler o evangelho, descobre-se então que Jesus se terá refugiado na Índia com a mãe, onde os seus milagres teriam vindo a mudar a vida de muitos habitantes da terra. Caído na armadilha, Tibério vai agonizando e Calígula não entende essa fixação do tio em dar mais valor a estes evangelhos do que propriamente ao poder e à função de governar.

“In un lampo di terrore Tiberio capì: giocato dalla menzogna di Cornelio Gallo egli aveva costruito la sua crocifissione e ora la vendetta dell’implacabile nemico di Augusto e di Roma si consumava sul letto di morte [...] Il primo gesto del nuovo Cesare, non ancora uscito dalla stanza ad annunciare al mondo che aveva un nuovo imperatore fu quello di gettare su un braciere le carte che tanto avevano interessato l’odiato assassino di suo padre e di sua

madre.”¹³

A questão que se coloca aqui implica necessariamente a indispensabilidade em decifrar e entender o conceito de *evangelho*, que tanto interessou ao *Imperatore* Tibério, procurando alcançar o verdadeiro significado de uma palavra que vai além do simples texto recitado nas celebrações eucarísticas. Base de estudo para teólogos, arqueólogos e outros investigadores, a origem do conceito surpreende na leitura de uma das colectâneas organizadas pelo ensaísta Mircea Eliade.

“Initially euaggelion designated the reward given to the messenger who brought happy news” (see Homer, *Odyssey*; 14.152-153)”, diz Raymond Collins.¹⁴ Desde a ideia de recompensa, o “evangelho” sofre sensíveis transformações e passa a designar o anúncio da uma palavra, de uma mensagem sagrada.

“Segundo o uso corrente, a palavra “Evangelho” (Ev.) do gr. Eu-aggelion, significa no singular o anúncio ou a mensagem da Boa Nova da salvação em Jesus Cristo. No plural, designa de ordinário os quatro evangelhos (ev.) ditos canónicos, isto é, recebidos nas Igrejas segundo a regra (gr. *Kanôn, cãnon*) da fé. Trata-se dos ev. de Mateus (Mt), Marcos (Mc), Lucas (Lc) e João (Jo)[...]”¹⁵

Depois desta breve definição com base na origem etimológica da palavra, a pesquisa quanto ao género que daí se pode fazer derivar não deixa de ser surpreendente. A “mensagem” parece sofrer alterações ao longo do tempo e o romance aqui estudado actua como metáfora para entender a facilidade com que o evangelho pode ou vai sofrendo alterações com o mudar dos tempos. Como uma espécie de jogo do *telefone árabe*¹⁶, a ‘Boa Nova’ assemelha-se a uma categoria antiga que parece ter sido testemunha de acontecimentos impressionantes transformados, esses, em situações fantásticas, mágicas e místicas.

“Infatti gli evangelisti non si proposero di dir tutto ciò che sapevano intorno al divino

¹³ Roberto Pazzi, *Vangelo di Giuda*, Milano, Garzanti, 1989, p. 227.

¹⁴ Raymond Collins, *The Encyclopedia of Religion*, New York, MacMillan and Free press, 1987, p. 79.

¹⁵ Jean-Yves Lacoste, *Dicionário Crítico de Teologia*, São Paulo, Loyola editora, 2004, p.687.

¹⁶ Do Francês *Téléphone Arabe*: Pequeno jogo popular onde, numa roda com muitas pessoas, o primeiro participante escolhe secretamente uma palavra e transmite-a ao colega que se encontra ao lado. O objectivo do jogo passa pela correcta divulgação final da palavra que é gritada finalmente pelo último indivíduo colocado na extremidade da roda. Geralmente, a palavra sofre deturpações e revela graça, tendo em conta a contradição do termo de partida e de chegada. Esta actividade é geralmente conhecida como *Telefone Estragado* em Portugal.

Maestro, ma solo quel tanto ch'era opportuno e sufficiente allo stabilimento della fede e della pratica della vita cristiana. (...) Come forma letteraria i loro scritti appartengono a quel genere storico di «memorabilia», che anche nella letteratura profana dei Greci ha insegna modelli.”¹⁷

Da leitura deste excerto da responsabilidade de Mario Bendiscioli, revela-se uma abordagem curiosa quanto à natureza e classificação do género “evangelho”. É pertinente e interessante a atitude dos estudiosos do Vaticano em cruzar, desde logo, a origem do evangelho com a literatura e o carácter (in)completo dos testemunhos de João, Mateus, Marcos ou Lucas. Fala-se em transcrição daquilo que ‘era apenas necessário para o estabelecimento da fé e da prática cristã’, ou seja, de uma história (Embelezada? Guarneçada?) que permitisse a observância de uma doutrina religiosa. A segunda parte deste excerto classifica melhor o evangelho como género literário, i.e., faz a referência ao tipo de literatura que o modelo evangélico segue, chamado de *memorabilia*, cuja matriz se associa de mais perto ao conceito de ‘memória’ ou ‘matéria memorável’, fiel ou não aos acontecimentos que ocorreram.

Os Evangelhos de Nag Hammadi vêm permitir desde logo uma comparação com a ortodoxia do Vaticano, nomeadamente por serem contraditórios aos ‘canónicos’ e também porque, se vários evangelhos se contradizem, levantam a questão por que haverá uma *memória* mais correcta do que outra. Se tudo é memória, não seria tudo à partida contestável? O romance *Resurrection* (2006)¹⁸, da escritora americana Tucker Malarkey, acaba por integrar o leque das obras que compõem a vasta literatura ficcional sobre os evangelhos e, com base numa história entre Gemma, a protagonista, e os irmãos Lazar, David e Michael, a autora valoriza a recente descoberta dos evangelhos de Nag Hammadi e as respectivas consequências nos estudos de Teologia e Museologia. A aproximação entre os evangelhos de Nag Hammadi e a recente descoberta do *Evangelho de Judas*¹⁹, cria um fosso ainda maior com os canónicos, já que estes ‘novos’ dão um relevo diferente às habituais personagens, como no caso de Judas, remodelado e revalorizado nos últimos fragmentos

¹⁷ Mario Bendiscioli, in: *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Roma, 1954, p. 1020.

¹⁸ Foi consultada a tradução: MALARKEY, Tucker, *Ressurreição*, 2007, Lisboa, Publicações Europa-América, (2007).

¹⁹ O Evangelho de Judas (1970) pertenceu durante largos anos aos cofres de um banco americano em Long Island (New York) e só em 2000 foi adquirido por Frieda Nussberger-Tchacos, antiquária, que entregou o documento posteriormente para tradução e preservação, daí o nome atribuído, ‘os evangelhos de Tchacos’.

descobertos. O chamado *Códex Tchacos*²⁰, que contém *O Evangelho de Judas*, permite estruturar um novo conhecimento histórico e repor em causa, tal como faz Pazzi no seu romance, ideias e fundamentos que perduraram durante séculos no mundo cristão.

“A existência do Evangelho de Judas é atestada, pela primeira vez, pelo bispo Irineu de Lyon, do século II, que o refere no seu famoso tratado *Denúncia e Refutação do Falso Conhecimento*, comumente conhecido como *Contra as Heresias*. [...] Até mesmo a figura mais perversa do Novo Testamento, Judas Iscariotes, o discípulo que traiu Jesus e o entregou às autoridades, é incluída nesta reavaliação.”²¹

Judas Iscariotes²², figura importante do romance de Roberto Pazzi e da literatura bíblica em geral, transformou-se num *mito* e seguramente num arquétipo de personagem literária que melhor define o indivíduo desprezível, falso e invejoso, além de traidor. Da figura do próprio Evangelho, ao autor de um desses relatos e à personagem do romance, da obra canónica à versão ficcional, o mito representa uma construção mental que estabelece a ligação entre o real e a fantasia. Para entender a questão do mito e a sua riqueza significativa e hermenêutica entre as fronteiras literário-teológicas, apercebemo-nos, desde logo, de diferentes abordagens quanto à definição do conceito e da ambiguidade fatal que o termo sugere.

“Mais difícil é a distinção entre “mito” e “mito literário”, embora, segundo a terminologia utilizada por Albouy, possamos afirmar que o primeiro termo apenas deve ter aplicação prática no âmbito religioso e para o respectivo ritual, enquanto o segundo fica restringido às coordenadas espaciais e temporais da literatura. [...] Com o tempo, o mito, tornando-se mais hermético, transformou-se numa forma de comunicação peculiar [...] este possui uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe.”²³

O mito é, assim, um modo de preservação colectiva através das gerações. Os *Evangelhos*, no geral, podem, pois, ser qualificados e classificados de literatura de *memória(s)* como mais acima se

²⁰ Ver *The Gospel of Judas, From Codex Tchacos* (2006) Conjunto de manuscritos encontrados em 1970 e reeditados por R.Kasser, M.Meyer e G. Wurst numa edição que contém partes do *Evangelho de Judas* traduzidas e outros fragmentos de maior relevância quanto ao seu estudo concreto.

²¹ Gregor Wurst, “Irineu de Lyon e o Evangelho de Judas”, in: *O Evangelho de Judas*, National Geographic, 2006, p. 126.

²² Judas Iscariotes, figura controversa da Bíblia e do *N.T.* Para muitos teólogos, Judas representa a imagem da traição, da inveja e da falsidade. O indivíduo fazia parte dos 12 apóstolos que seguiam a palavra de Jesus de Nazaré e foram encarregados de ‘pregar a palavra do Deus único e onnipotente’.

²³ Manuel Ferro, “Introdução”, in: *O Mito Veneziano em Hugo Von Hofmannsthal*, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1992, pp. 15-19.

refere, e recorreram a esquemas próprios do mito. A análise da figura mais relevante, o eixo da narrativa, permite entender até que ponto o Evangelho se pode assimilar à mais pura literatura de ficção e é precisamente esta convergência²⁴ a responsável pela criação pós-moderna do relato evangélico e pela revalorização da figura de Judas.

“Todos estes relatos contrastam vivamente com o que encontramos no Evangelho de Judas. Aqui, o acto de Judas não é vil. Pelo contrário, o que faz é a vontade de Deus, conforme lhe é explicado, em revelações secretas, pelo próprio Jesus. Ao tornar possível que Jesus morra, Judas permite que a centelha divina que se encontra dentro de Jesus fuja da armadilha do seu corpo material e regresse à sua morada celestial. Judas é o herói e não o vilão.”²⁵

Desta análise introdutória, resulta uma série de perguntas, útil para a este estudo de índole crítico-literário resultante da leitura aprofundada da obra de Roberto Pazzi. Nomeadamente a vontade em saber onde começa e qual o alcance dos códigos literários nos Evangelhos canónicos, que tanto ofereceram à imaginação dos intelectuais e artistas pós-modernas. Por outro lado, impõe-se a exploração de um conceito de ‘fronteira’ que não poderia deixar de ser analisado num estudo desta natureza.

O mito, como a memória revitalizada ao longo das gerações, acaba por transformar-se no motor que desencadeia toda aquela necessidade de decifrar as relações fronteiriças entre a Literatura e a Teologia. Etimologicamente, a palavra ‘fronteira’ revela o que se esperava dela, i.e., a imagem de um limite entre duas zonas que seriam, aqui, a Literatura e o Evangelho: “Limite de um território, que determina a sua extensão; Limite que separa ou demarca dois territórios; Demarcação de duas zonas ou territórios distintos; Limite que separa duas coisas diferentes ou opostas.”²⁶ Porém, salientar que os dois campos sejam, *de per se*, separados por limites estanques não poderia representar uma hipótese viável e lógica, tendo em conta os fundamentos das duas disciplinas em causa. A ideia de limite, separação ou distinção no panorama evangélico é, tal como na literatura

²⁴ Em *O Evangelho de Judas* (2006) o documento inédito da National Geographic dedica um capítulo intitulado ‘Uma reviravolta no Cristianismo: Uma visão alternativa do Evangelho de Judas’ onde se aprofunda uma nova perspectiva quanto ao protagonismo do apóstolo Judas Iscariotes.

²⁵ Bart D. Ehrman, *op.cit.*, p. 100.

²⁶ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Academia das Ciências de Lisboa, Verbo, 2001, pp. 1825.

pós-moderna, um cenário constrangedor e restritivo da infinidade do saber: “[...] *Voltaire caracteriza a literatura como uma forma particular do conhecimento*”²⁷. Mais ainda, o escritor Albert Camus relembra, de forma breve, acerca do absurdo da rivalidade entre os diversos campos de estudos teóricos e relembra que as áreas do conhecimento são ‘multidisciplinares’ e que apenas podem ganhar com uma estratégia de união e fusão de saberes²⁸. Esta temática desenvolvida pelos recentes estudos da ‘jovem’ disciplina dos *Cultural Studies*²⁹ revela-se positiva a fim de melhor se esclarecer a noção de fronteira. De igual modo, a importância dos estudos culturais contribui para dar ênfase a esta articulação da literatura e da Teologia que se torna, portanto, fundamental.

Campo de investigação recente, os *Cultural Studies* enquadram-se, pois, no paradigma do pós-modernismo e o termo “Cultura” implica um agrupamento de saberes e conhecimentos nas mais diversas áreas do estudo do universal, criando assim a tal “Multidisciplinaridade” que Camus referia no seu ensaio.

“The term “culture” has not always been used in literary studies, and indeed the very concept denoted by the term is fairly recent. “Culture or Civilization”, wrote the influential anthropologist Edward B. Taylor in 1871, “taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and other capabilities acquired by man as a member of society (...).”³⁰

Fundando-se essencialmente no conceito de ‘cultura’³¹, a necessidade dos Estudos Culturais revela-se indissociável dos estudos de literatura, tendo em conta, nomeadamente, a diversidade que o conceito de ‘arte’ representa. Da música à encenação de ópera, ou da literatura à adaptação cinematográfica, faz sentir a necessidade de encontrar um ponto de convergência de todas essas artes, uma disciplina que possa analisar os efeitos e consequências da vasta obra artística universal,

²⁷ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “Os Conceitos de Literatura e Literariedade” in: *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 4.

²⁸ “*On ne saurait trop insister sur l’arbitraire de l’ancienne opposition entre art et philosophie. [...] Au surplus, rien n’est plus vain que ces distinctions selon les méthodes et les objets pour qui se persuade de l’unité de but de l’esprit. Il n’y a pas de frontières entre les disciplines que l’homme se propose pour comprendre et pour aimer. Elles s’interpénètrent*” Apud Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, in: Albert Camus, *La Peste*, Paris, Folio, 2008. p.331.

²⁹ Armand Mattelart & Érik Neveu, *Introdução aos Cultural Studies*, Porto Editora, 2006.

³⁰ Stephen Greenblatt, “Culture” in: *Critical Terms in Literary Study*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1995, p. 225.

³¹ O conceito de ‘cultura’ passa de uma origem de cultivo da terra ao cultivo da sabedoria.

da cultura de elite à criação popular, predominando a ideia de uma vontade pluridimensional em querer trazer alguma ordem teórica à enorme produtividade artística do século XX. Na perspectiva de Armand Mattelart e Érik Neveu,

“Podemos, pois, qualificar a emergência dos *Cultural Studies* como se de um paradigma se tratasse, de uma problemática teórica corrente. O objectivo é encarar a cultura num sentido lato, antropológico [...] abrangendo matérias até então tratadas por diversas ciências sociais e humanas: consumo, moda, identidades sexuais, museus, turismo, literatura.”³²

O conjunto de disciplinas amplifica-se e as diferenças reduzem-se. Os *Cultural Studies* englobam os mais diversos campos do saber e a respectiva noção de ‘fronteira’ desaparece gradualmente, equacionada de acordo com os objectivos a que o pós-modernismo, de igual modo se propõe. A ‘eliminação’ desta fronteira torna-se útil para entender o objecto da Literatura como uma construção infinita no espaço e no tempo, de um conhecimento inacabado ou inacabável; um ‘livro único’ no paraíso *borgesiano*.³³ A Literatura transforma-se, como se compreende:

“ [...] Como um mecanismo semiótico que, em virtude das características da sua forma de expressão, da sua forma de conteúdo e do seu estatuto comunicacional, apresenta estruturas semânticas peculiares e tem a capacidade de produzir no processo de leitura, tanto sincrónica como diacronicamente, novos significados.”³⁴

Portanto, entre o aparecimento de novos significados e a eliminação de ‘fronteiras decadentes’, a (re)criação literária propõe uma revisitação de saberes já adquiridos para um conseqüente questionamento da própria História. O historiador, influenciado por factores como a educação, a vivência ou a respectiva ideologia, enriquece e activa toda esta experiência, pelo que a sua obra denunciará necessariamente vestígios desta formação adquirida ao longo dos anos; não pode, por isso, haver uma raiz totalmente pura, uma separação intacta entre a origem e o destino final.

“Todas as indústrias, ofícios e artes ganharam com a divisão do trabalho. A razão disso está em já não ser apenas um a realizar todo o trabalho, mas cada um se limitar a uma certa tarefa

³² Cf. Armand Mattelart & Érik Neveu, *op.cit.*, pp.8-9

³³ Em muitos dos seus ensaios ou contos, Jorge Luís Borges deixava a ideia de que todos os escritores estariam a criar para a composição de apenas um livro único, como uma espécie de junção de todas escritas, i.e, o ‘livro do mundo’.

³⁴ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “ O Texto Literário”, *idem*, p. 646.

que, pelo seu modo de execução, se diferencia sensivelmente das outras, a fim de poder cumpri-la com a maior perfeição e com mais facilidade.”³⁵

Além disso, a perspectiva kantiana patente no texto *A Metafísica dos Costumes* não se revela eficaz para as literaturas de Evangelhos, i.e., a própria ideia de divisão ou de delimitação transige para um sentimento de insuportabilidade no contexto em causa; a própria sensação de ‘corte’ ou ‘paragem’ restringe o acesso à mais livre fantasia e imaginação.

Mais do que criar ou produzir, fala-se neste capítulo introdutório, de um percurso de re(criação) ou de (re)produção artístico-literária, de um esboço em constante mutação, de umas linhas inacabadas da disciplina da História Universal, em que a Literatura acaba por colmatar as ‘lacunas’ num processo de re-aprendizagem de uma matéria-base (o testemunho evangélico) em contínua metamorfose e transformação. Como se de um estado de ânimo se tratasse, considera-se a contaminação entre o Evangelho e a Literatura, um organismo único, um ser que muda, que se transforma e que evolui naturalmente.

“Significa que não existe uma diferença essencial entre passar de um estado a outro e persistir num mesmo estado. Se o estado que «permanece o mesmo» é mais variado do que pensamos, inversamente a passagem de um estado a outro assemelha-se, mais do que pensamos, a um mesmo estado que se prolonga; a transição é contínua.”³⁶

O processo contínuo que Bergson frisa neste excerto torna a literatura universal como uma espécie de ser orgânico, ou seja, entende-se por literatura, uma arte progressiva, que se constrói e se completa ao longo do tempo, unidade esta infinita, em que o artefacto em causa depende do contacto não só com seres humanos que dele tratam, como também das disciplinas que com ele estabelecem uma rede de relações de diferentes saberes. Num cenário apocalíptico, a morte da Literatura pode ser evitada graças a um estudo prático e teórico das mais diversas obras, relembrando que, graças a esta arte, os conhecimentos e testemunhos (ficcionais ou não) permitiram consolidar e ajudar um número sensível de outros ramos do conhecimento global (Línguas,

³⁵ Immanuel Kant, “Prefácio”, in: *Fundamentação da Metafísica dos costumes*, Lisboa editora, 2003, p.53.

³⁶ Henri Bergson, “A Evolução da Vida, Mecanicismo e Finalidade”, in: *A Evolução Criadora*, Almedina, 2008, pp. 364-365.

História, Economia, etc.) e que a passagem e transmissão de ideais transtemporais não se limita ao pedaço de papel simbólico, com o risco de ser esquecido na estante de biblioteca. Entender o que exterioriza a obra em si, revela-se, por conseguinte, um procedimento essencial.

“A obra de arte aparece, pois, como um objecto de conhecimento *sui generis* que tem uma categoria ontológica especial. Não é nem real (como uma estátua), nem mental (como a experiência da luz ou da dor), nem ideal (como um triângulo). É um sistema de normas de conceitos ideais, que são intersubjectivos. Devem ser tomados como existentes na ideologia colectiva, com ela evoluindo, acessíveis apenas através de experiências mentais individuais baseadas na estrutura sonora das suas orações.”³⁷

Do processo oral à leitura do apreciador de Literatura, entende-se esta ‘arte’ como uma das ferramentas predominantes para a transmissão de conhecimentos sócio-históricos, de um contacto entre diversas gerações e civilizações. Segundo Vítor de Aguiar e Silva, “a literatura como *sistema semiótico*, como *instituição*, como *processo de produção e de leitura* de textos constitui parte integrante da fenomenologia histórica das sociedades humanas e das suas culturas.”³⁸ E tudo isso sem esquecer o propósito analisado na perspectiva bergsoniana, em que existe sempre a ideia de continuidade, evolução e mudança, século após século, possibilitando “ [...] *identificar, delimitar e caracterizar fenómenos de homeostase e de homeorrose, de continuidade e de mudança na literatura* [...]”.³⁹ A ideia da obra de arte analisada vislumbra-se, assim, como um ‘todo’, contando com o contributo de diversas disciplinas que interagem para a sua própria evolução, criando, por conseguinte, uma ‘inter-dependência’ cultural e fenomenológica fundamental para evitar o perigo do concurso da individualidade, de preconceitos e de pensamentos anti-evolucionistas que apenas prejudicariam o bem-estar não só das humanidades, como das ciências sociais e outras. A interdisciplinaridade, método de crescimento e sinónimo de preservação do património literário insubstituível, torna-se afinal, o conceito ideal e realizável, muitas vezes mencionado como técnica para a construção de um saber pluridimensional, que apenas reconhece uma fronteira, a fronteira do

³⁷ René Wellek & Austin Warren, “O Modo de Existência de uma Obra de Arte Literária”, in: *Teoria da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, p. 193

³⁸ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “A Periodização Literária”, *idem*, p. 403.

³⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 403.

conhecimento.

“Daí a importância da *história*, disciplina mestra cujos fins e métodos conheceram um renascimento considerável nas últimas décadas, que os estudos de recepção devem ter em conta. Mas vários outros encontros metodológicos são possíveis, consoante os assuntos tratados e as orientações do investigador: com a *sociologia*, estudo do comportamento dos homens em sociedade; com a *psicologia*, principalmente no que diz respeito ao estudo das motivações induzidas ou sentidas; com as teorias de *informação* e da *comunicação* [...]”⁴⁰

Da História à Religião ou da Informação à Literatura, o romance *Vangelo di Giuda* do escritor italiano de Ferrara oferece uma possibilidade de estudo teórico multi-dimensional que poderia ser muito bem analisado em outras disciplinas. No entanto, a Literatura, aquela área do saber que abrange um “[...] conjunto de produções literárias de um país ou de uma época”⁴¹ será provavelmente a melhor posicionada para analisar aquele labirinto de palavras, linhas e páginas que oferecem ao leitor uma visão fantasiosa e ao mesmo tempo real da Roma de Tibério, um paradoxo pluridimensional em que apenas a parte humanística da Literatura, *a contrario* de outras disciplinas técnico-científicas, será capaz de decifrar a categoria literária do evangelho como um testemunho sujeito a modelações inter-temporais que apenas o discurso literário oferece.

Num contexto de literatura de vanguarda, revela-se fundamental situar a obra de Roberto Pazzi para entender previamente o que define uma escrita pós-moderna e qual a necessidade de obras deste género para a literatura no geral. O próprio escritor italiano, num ensaio redigido para a análise da *Diceria dell'untore*, do romancista Gesualdo Buffalino, realça um modelo que delimita esta escrita tão peculiar do início da segunda metade do século XX. Num comentário coeso, Roberto Pazzi relaciona ‘cultura’, ‘literatura’ e ‘indústria cultural’, salientando assim, o estilo único usado no seguimento do inacabado ‘Modernismo’ e os seus efeitos para a indústria da tão solicitada cultura como é abordada na contemporaneidade.

“L’industria culturale è sempre pronta a creare ad ogni stagione il «caso letterario» di turno [...] Si potrebbe parlare di un frutto fuori stagione, di un’opera che si colloca alla periferia

⁴⁰Pierre Brunel & Yves Chevrel, “Os Estudos de Recepção”, in: *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p.225.

⁴¹ *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 2004, p.1024

del dibattito e delle ricerche di quegli anni. [...] come ha scritto L.Sciascia – nel fatto che si tratta di « un libro propriamente scritto, di ricca qualità di scrittura; quale i lettori avevano indefinito desiderio o definitiva nostalgia di incontrare, annegati com'erano da tanti libri *non scritti*». »⁴²

No limite do debate, tal como faz referência Roberto Pazzi neste seu ensaio, encontra-se o romance *Vangelo di Giuda*, onde todos os detalhes da história bíblica são configurados num ambiente pós-moderno. O desejo em tocar temáticas 'intocáveis', de reconstruir histórias, personagens e ambientes, e precisamente, de recriar as bases que tanto interesse suscitaram no contexto da História Universal, passa pela vontade do próprio leitor que, ao ver a sua frustração acumulada, perante questões não respondidas, decide um dia, ele próprio, escrever a sua versão, a sua própria história. Pois, tal como tinha referenciado muitas vezes o romancista argentino Jorge Luís Borges «*Mais importante do que ser escritor, é preciso ser um bom leitor*».

Partindo dos princípios metodológicos e técnicas referenciados nesta introdução, recorrer-se-á a uma análise mais atenta para entender as diferenças e os traços distintivos deste romance histórico, perante outros géneros em prosa. No âmbito de perceber quais as diferenças entre as categorias ficcionais e o que torna, finalmente, a leitura do *Vangelo di Giuda* num livro de possibilidades infinitas de interpretações, far-se-á uma caracterização precisa de vários factores substanciais para o entendimento da 'barreira' entre o canónico e o fictício. Os vectores considerados irão desde um olhar preciso sobre a relação essencial do binómio 'Espaço/Tempo' à análise da 'acção principal' factor primordial para a captação de imagens fundamentais, tão importantes no estudo da contextualização do *Vangelo di Giuda* dentro do paradigma literário pós-moderno.

« L'étude du roman en tant que genre littéraire présente des difficultés particulières. Elles sont déterminées par la singularité du sujet : le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous la pleine lumière de l'Histoire. Son ossature est encore loin d'être

⁴² PAZZI, Roberto, "Il romanzo e la storia", in: *Pagine della Dante. Rassegna Trimestrale della Società Dante Alighieri*, Gennaio-Marzo 1993, Anno LXVII, Serie 3ª, n.º 1, pp. 7-11.

ferme, et nous ne pouvons pas encore prévoir toutes ses possibilités plastiques. »⁴³

⁴³ Mikhaïl Bakhtine, “Récit Épique et Roman: Méthodologie de l’Analyse du Roman”, in: *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Édition Gallimard, 1978, p. 441.

Paisagens da memória no tempo e no espaço

“ Appariva agli occhi del padre e della figlia uno dei panorami più belli di quel vasto mare che avevano attraversato da Cesarea facendo scala a Creta e a Siracusa soltanto.

[...] C’erano anche a Capri i bambini, e anche nell’isola che aveva sognato giocavano dove i grandi non occupavano con i loro rumorosi negozi gli spazi.”

Roberto Pazzi⁴⁴

Desde Giambattista Vico que a História pode ser encarada como a área do conhecimento privilegiada das ciências humanas e o domínio do saber da época em que vivemos⁴⁵. Reflectir sobre a História enquanto mãe dos acontecimentos universais bem pode ser um bom ponto de partida para a consolidação e fundamentação desse pressuposto. Em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*⁴⁶, o realizador português Manoel de Oliveira procura, numa forma reflexiva, questionar a utilidade do passado, pondo por vezes em causa acontecimentos na fronteira do mito e do real. Por falta de documentação e de outras abordagens *poéticas* que o próprio tempo apaga, discutir as lacunas que a disciplina de História apresenta apenas favorece e constrói a razão para uma necessidade imprescindível da imaginação narrativa, fundamento lógico do romance histórico.

“Um historiador como Max Gallo resolveu um dia começar a escrever romances históricos por uma necessidade de equilibrar pela ficção a insatisfação que lhe produzia o que considerava uma impotência real para expressar na História o passado inteiro. Foi buscar às possibilidades da ficção, à imaginação, à elaboração livre sobre um tecido histórico perfeitamente definido, o que sentira faltar-lhe enquanto historiador: a complementaridade de

⁴⁴ Roberto Pazzi, *Vangelo di Giuda*, Milano, Garzanti, 1989, 144.

⁴⁵ Giambattista Vico, *Idea della Scienza Nuova*, Pisa, ETS: Parva Philosophica, 2009.

⁴⁶ Manoel Cândido Pinto de Oliveira, *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, Lisboa, Atalanta Filmes, 1990.

uma realidade.”⁴⁷

Esta versão de complementaridade de informações provenientes de diferentes disciplinas foi já postulada igualmente no século XVIII pelo historiador Ludovico Antonio Muratori que procurava nas artes conhecimentos que complementassem a História. Na ausência destes dados caberá ao escritor preencher o vazio com a ficção e “[...] *svecchiare il sapere tradizionale, rompendo i vincoli dello sterile aristotelismo di matrice aristotelica in direzione di una cultura più utile e feconda, collegata a un progetto collettivo in cui gli intellettuali italiani possano riconoscersi*”⁴⁸

Perante o inconformismo e a não-aceitação de valores históricos seguros e irrefutáveis, aparece, necessariamente, um novo género de narrativa. Com *Ivanhoe*⁴⁹, entra-se numa fase inédita literário-histórica, onde Walter Scott demonstra uma preocupação constante em recriar o ambiente britânico, físico e temporal da Idade Média. “*In that pleasant district of merry England which is watered by the river Don [...] covering the greater part of the beautiful hills and valleys which lies between Sheffield and the pleasant town of Doncaster [...] the date of our story refers to a period towards the end of the reign of Richard I (...).*”⁵⁰ De forma sucinta, Scott apresenta de imediato as coordenadas de espaço e tempo. Princípio que é típico do género, já que os seus seguidores também iniciam a composição das obras mediante o traçado do enquadramento onde a acção tem lugar. No entanto, se normalmente este romance é apontado como a primeira manifestação do género, após uma leitura do trabalho do filósofo e ensaísta húngaro, Györg Lukács, apercebemo-nos que este aponta outro romance de Scott como sendo a pedra basilar do género em questão e que hoje poderemos considerar igualmente o trabalho precursor do actual romance histórico pós-moderno. Em *Le Roman Historique*, Lukács sublinha a obra-fonte da categoria narrativa aqui estudada com

⁴⁷ *Apud.* José Saramago, “História e Ficção”, in: Ana Paula Arnaut, “Lugares Selectos”, *José Saramago*, Lisboa, Edições 70, 2008, pp. 80-81.

⁴⁸ http://www.letteraturaitaliana.net/autori/muratori_ludovico_antonio.html “Ludovico Antonio Muratori”.

⁴⁹ O escritor escocês Sir Walter Scott (1771-1832) está na origem do primeiro romance histórico, sendo que a obra *Ivanhoe* (1819) foi elaborada em plena época do romantismo. O romance recupera factos históricos (situação inglesa da Idade Média, conflitos com a eterna rival francesa, personagens famosas como ‘Ricardo I’ de Inglaterra e Duque de Normandia e Aquitânia) e alia esses mesmos detalhes a situações inventadas (personagens fictícias, situações imaginadas, etc.) para poder criar um romance completo, onde a realidade pudesse ser completamente desenhada.

⁵⁰ Walter Scott, *Ivanhoe*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1860, p. 35-36.

precisão temporal “*Le roman historique est né au début du XIXème siècle, à peu près à l’époque de la chute de Napoléon (Waverly de Walter Scott a paru en 1814).*”⁵¹ Este género trata, assim, de situações e momentos que emanam de um determinado contexto sócio-histórico-cultural, o início do século XIX, e é precisamente este momento o ponto de arranque para a elaboração da história ficcional que pretende revisitar a época da formação das nacionalidades⁵². Um confronto directo com a obra de Roberto Pazzi revela-se determinante para poder observar que seja em *Ivanhoe*, seja em *Il Vangelo di Giuda*, a técnica de descrição do espaço e do tempo pode diferir, mas a prioridade em situar o leitor permanece.

“Tiberio [...] S’era fatto costruire due ville nell’isola simili agli opposti lati del suo carattere legato al dualismo dello Scorpione: una, raramente visitata, vicina al mare, di fronte ai faraglioni, dove la vista correva a spazzare [...] verso le forme della Sardegna, della Sicilia e della Corsica, oltre le quali si poteva immaginare l’Africa e tutto quel vasto mondo [...] L’altra, villa Jovis, chiusa e inaccessibile come un pauroso segreto, stava su un alto monte a picco sul mare, e pochissimi Romani v’erano stati ammessi.”⁵³

O esboço de qualquer coordenada é um traço da história romanesca e no romance histórico impõe-se o tratamento do tempo e do espaço, por questões de lacunas, mas também pela necessidade de orientar o leitor numa leitura mais objectiva, mais ‘situada’ apesar de nem sempre aparecerem detalhes cronológicos ou espaciais com a maior precisão. Destas características resulta um dualismo de objectivos bastante valorizados pelo género, i.e., a vontade de recriar o ambiente passado, embora completado pela interacção de personagens ou detalhes fictícios e que passam a ter um protagonismo relevante para ‘pintar’ o enquadramento global. Nas palavras de Helen Hugues,

“Historical romance provides a particularly fertile field [...] because of its dual nature. On the one hand, it provides a conscious critique of society through the presentation of a past world. On the other, however, it strings together a number of romantic incidents whose popularity arises more from their mystic quality than any pretensions they may have to realism.”⁵⁴

⁵¹ Györg Lukács, “La forme classique du roman historique”, in: *Le Roman Historique*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2000, p. 17.

⁵² Graças ao aparecimento de algumas nações que se consolidam em plena Idade Média (França, Espanha ou Inglaterra), o romance histórico aparece como um meio de fortalecimento destas próprias nações, recentemente construídas.

⁵³ Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp. 11-12.

⁵⁴ Helen Hugues, “Introduction”, in: *The Historical Romance*, London and New York, Routledge, 1993, p.11.

Já no início de '800, Alessandro Manzoni põe em relevo este dualismo em *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*⁵⁵, em que o autor italiano aponta as dificuldades de conciliação destas duas esferas, muito embora o tenha feito depois de ter redigido e corrigido *I Promessi Sposi*⁵⁶, a obra de fundação do romance histórico italiano.

Deste campo 'fértil' originário do romance histórico, Helen Hugues orienta-nos para um elemento chave da análise teórico-literária, i.e., a representação geo-física do passado como detalhe importante para um olhar crítico sobre os acontecimentos canónicos.

Para Bourneuf e Ouellet, a importância da descrição espacial teve particular relevo no período do Naturalismo, onde Émile Zola não se cansava de utilizar tal método para colocar o leitor na melhor das condições a fim de entender e contextualizar a história ficcional⁵⁷.

Nesta sequência de ideias e estabelecendo uma ponte directa entre o texto canónico do *Novo Testamento* e a obra pós-moderna de Roberto Pazzi, *Vangelo di Giuda*, entende-se a necessidade da descrição do espaço como factor fundamental para a localização da diegese, mas também para a compreensão da obra no seu conjunto: “Tendo Jesus nascido em Belém da Judeia [...] chegaram uns magos vindos do Oriente. [...] Então, veio Jesus da Galileia ao Jordão ter com João, para ser baptizado por ele.”⁵⁸ Estes são apenas algumas indicações espaciais na versão canónica dos Evangelhos onde já havia espaço para uma representação espacial bastante explícita, se bem que sumária; por sua vez, o escritor italiano Pazzi, retoma no seu romance a necessidade de uma

⁵⁵ Alessandro Manzoni, *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni. Vol. 14: Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, Casa del Manzoni, 2000.

⁵⁶ Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, Milano, Garzanti, 2008.

⁵⁷ Na série dos *Rougon-Macquart* e particularmente no romance *L'Assomoir* (1877), *ex-libris* do Naturalismo, poderemos sugerir que se privilegia a *pintura espacial* em detrimento das personagens: “L'hôtel se trouvait sur le boulevard de la Chapelle, à gauche de la barrière Poissonnière. C'était une mesure de deux étages, peinte en rouge lie-de-vin jusqu'au second, avec des persiennes pourries par la pluie.” Émile Zola, *L'Assomoir*, Éditions FolioPlus Classiques, Gallimard, Paris, 2008, p.10. A força da descrição de detalhes espaciais encontra-se também em autores como Flaubert, Balzac e também em Eça de Queirós. Porém, Zola reelaborou esses pressupostos em *Le Roman Experimental*, onde a descrição de uma *paisagem social* devia ser prioridade para os escritores, no âmbito de uma reconstituição exacta dos acontecimentos sociais da época: “Graças a esta teoria do naturalismo, a descrição do espaço vai ascender ao primeiro plano, a ponto de apagar as personagens ou, pelo menos, de ganhar uma importância superior à do seu estudo. Certas páginas de Zola, por exemplo em *Le Ventre de Paris*, mostram o comprazimento do autor em fazer belos quadros descritivos [...] Longe de ser um acrescento decorativo mais ou menos parasitário, a descrição condiciona, portanto, o funcionamento da narrativa no seu conjunto.” Roland Bourneuf e Réal Ouellet, “O Espaço”, in: *O Universo do Romance*, Coimbra, Almedina, 1976, pp. 152,158.

⁵⁸ Bíblia Sagrada, “O Evangelho segundo São Mateus”, in: *Novo Testamento*, Lisboa, Edição Pastoral, 1996.

contextualização indispensável, visto que a história de Jesus é apenas uma das múltiplas histórias que o romance *Vangelo di Giuda* apresenta. O processo de descrição é, portanto, aí primordial, sendo a Judeia aquela terra longínqua que Cornélia Lucina tem de descrever ao longo do relato elaborado para o seu ouvinte, o imperador Tibério.

“- Il suo ultimo poema si apre col racconto dell’infanzia d’un bambino ebreo nel paese di Nazareth [...] Il bambino, nato a Betlemme, aveva un nome antico, Jeshua. La sua famiglia era povera [...] Quando Jeshua incominciava a giocare nelle piazze polverose di Nazareth [...] E mentre Tibério lo salutava con la mano, ripensava allo strano bambino ebreo di Nazareth, quell’oscuro paese dell’Impero, che sapeva parlare agli animali.”⁵⁹

Nos fragmentos citados, aparecem-nos diversos termos que permitem contextualizar a história narrada por Pazzi. As palavras ‘Ebreo’, ‘Nazareth’, ‘Antico’, ‘Oscuro’, entre outras, remetem-nos para uma dimensão espacial clara e evidente, através das quais se caracteriza uma Palestina desenhada pelo escritor com paisagens secas e um clima árido, que não escapa muito às descrições da responsabilidade dos próprios historiadores. Estas descrições proporcionam: “[...] indicações «geográficas», sejam elas simples pontos de referência para lançar a imaginação do leitor ou explorações metódicas dos locais.”⁶⁰ Seja de referir que, apesar das remissões para um determinado contexto social, a Judeia, essas referências reflectem e permitem em simultâneo uma transfiguração do real no espaço ficcional.

No entanto, tendo em conta a riqueza de detalhes espaciais que se encontram no *Vangelo di Giuda*, não nos podemos limitar a analisar exclusivamente o espaço onde Jesus de Nazaré é apenas um dos múltiplos e possíveis protagonistas (Tibério, Jesus, ou Cornélia estão ambos em pé de igualdade no que toca à figura central da narrativa). A história de Roberto Pazzi impõe-se logo com uma descrição precisa do ambiente romano⁶¹, que serve como pano de fundo para o desencadeamento da ficção, onde as ‘indicações geográficas’ interagem como se fossem uma personagem ao longo do texto:

⁵⁹ Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp.89-92

⁶⁰ Roland Bourneuf e Réal Ouellet, “O Espaço”, in: *O Universo do Romance*, *loc.cit.*, p. 130.

⁶¹ Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp. 11-12.

“E contemplava il golfo, la punta meridionale, i monti, fino a Pozzuoli e Cuma, oltre il capo Miseno. Ma era il Vesuvio che attirava la sua attenzione soprattutto da quando il vulcano aveva eruttato nella notte il rosso magna della sua lava e di giorno fatto sentire sordi brontolii di attività in ripresa [...] E guardava allora verso il capo [...] poi quel monte sopra Napoli dov’era sepolto Virgilio, l’altro Omero che aveva cantato la noia e l’infelicità degli dei.”⁶²

Enquanto Tibério admira o fascinante quadro ítalo-mediterrânico, o leitor é levado a reconstituir a pintura geral do contexto espacial em que a acção está inserida. Deparamo-nos com um cenário deslumbrante onde a villa Jóvis se insere no alto da ilha de Capri. O cenário desfrutado permite ao leitor adivinhar e imaginar com toda a liberdade, o mundo de Tibério, que, no seu estatuto de imperador, contempla o Golfo de Nápoles pensando no jovem Jesus, a milhares de quilómetros. Em contraste com este panorama paradisíaco, observa-se uma Roma sempre agitada, em que os enredos políticos traduzidos pelos rumores quanto à sucessão do trono não param e o fulgor da vida romana se faz sentir: “[...] *altrove offrivano il vino di Frascati che faceva dimenticare tutti i mali di Roma [...] Com’era viva e tumultuosa la sua Roma.*”⁶³

Por outro lado, o *Vangelo di Giuda* lançou ainda uma nova luz sobre os estudos de História das Ideias ao problematizar a versão ortodoxa dos Evangelhos, ficcionando sobre o que terá realmente acontecido a Jesus de Nazaré no final da sua vida e abrindo portas a um novo espaço imaginário bem como uma nova versão de factos plausíveis. No texto canónico, Jesus é capturado após a traição de Judas e consequentemente crucificado pelos romanos⁶⁴. Uma versão que pode ser retomada no próprio *Evangelho Secondo São Mateus* e que retrata, melancolicamente, o fim de vida de Jesus de Nazaré:

“ Enquanto comiam disse: «Em verdade vos digo: Um de vós me há-de entregar. [...] Judas o traidor tomou a palavra e perguntou: «Porventura serei eu, Mestre?» «Tu o disseste» - respondeu Jesus [...] Depois de o terem escarnecido, tiraram-lhe o manto, vestiram-lhe as suas roupas e levaram-no para ser crucificado [...] O centurião e os que com ele guardavam Jesus, vendo o tremor de terra e o que estava a acontecer, ficaram apavorados e disseram:

⁶² *Idem, ibidem*, pp. 25-26.

⁶³ *Idem, ibidem*, pp. 156-157.

⁶⁴ Entre as versões mais recentes, nenhum autor ousa ir tão longe. Apesar de todas as actualizações, o realizador italiano Pier Paolo Pasolini, por exemplo, segue canonicamente a versão bíblica dos evangelhos. Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo Secondo Matteo*, Medusa Home Entertainment, França-Itália, 1964.

Obviamente, no Evangelho citado, o de S. Mateus, não há lugar para descrições pormenorizadas; de facto, o objectivo da narração centra-se mais no conteúdo, na mensagem, do que propriamente na importância do espaço como protagonista da história em si. Na ficção escrita pelo romancista italiano, a versão elaborada permite esta liberdade de descrição, uma técnica que ambiciona despertar o interesse e a curiosidade do leitor à procura de novas ideias e versões: “[...] a descrição [...] pode servir para criar um ritmo na narrativa [...] alarga as perspectivas narrativas, assinala uma espécie de nota de suspensão que ganha valor de símbolo.”⁶⁶ Por conseguinte, esta dita ‘nota de suspensão’ aparece no *Vangelo di Giuda*, em que, após a leitura dos textos canónicos, Pazzi opta por alterar o fim clássico do destino de Jesus, revelando assim um inconformismo evidente, onde a descrição do espaço se revela essencial para o entendimento da ficção pós-moderna:

“ Dicono [...] che sia fuggito in India insieme a su madre, dopo essere guarito dalle ferite di Giuda [...] Chi lo sapeva fuggito in India, dove ancora predicava vagando senza posa in quell’immensa regione ai confini del mondo [...] Jeshua era scomparso dopo la Pasqua, molti l’avevano visto in India altri nella Battriana, altri ancora in Egitto [...]”⁶⁷

Através duma técnica de descrição útil e fundamental para entender as coordenadas espaciais da história, Pazzi cria as mais diversas hipóteses de alternativas relativamente ao fim da vida de Jesus de Nazaré. A fuga para a Índia ou o Egipto contrastam com a versão canónica trágica e melancólica, onde o assassinato dos romanos põe um ponto final à Sua vida e apresenta apenas uma saída possível para o desenlace do relato da história de Jesus, i.e., a Ressurreição. Pelo contrário, a versão do escritor italiano de Ferrara traz uma visão original sobre os acontecimentos conhecidos, repensando não só o conteúdo, como também o espaço. E ao tratar da caracterização espacial numa espécie de reflexo lógico e de relação intrínseca com a coordenada ficcional, ao questionar o factor espacial, também se questiona o tempo da história ficcional, que necessariamente acaba por se confrontar com o tempo da própria história do cânone bíblico.

⁶⁵ Bíblia Sagrada, “O Evangelho segundo São Mateus”, in: *Novo Testamento*, Lisboa, Edição Pastoral, 1996.

⁶⁶ Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *op.cit.*, pp.154-155.

⁶⁷ Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp.205, 206, 227.

A importância da dimensão cronotópica no romance, ao valorizar a função deste tipo de coordenadas no texto de ficção, surge particularmente apreciada em *Esthétique et Poétique du Roman* de Mikhaïl Bakhtine, onde as relações espaço-temporais são dificilmente dissociáveis e onde a lógica de unificar os dois factores numa só dimensão faz todo o sentido:

“ Le chronotope détermine l’unité artistique d’une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité [...] En art et en littérature toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres [...] Sur la «grande route» se croisent au même point d’intersection spatio-temporel les voies d’une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges.”⁶⁸

O tempo transforma-se, portanto, naquele agente inseparável e consequente do espaço. E, à imagem das estratégias seguidas para a análise do espaço em *Vangelo di Giuda*, podem observar-se de igual modo vários detalhes sugestivos que determinam a localização temporal da ficção. Mais concretamente, as primeiras linhas do romance italiano fornecem ao leitor dados específicos para uma contextualização sólida do tempo e fiel aos acontecimentos históricos: “*Da pochi mesi era stato giustiziato quel Sejano, il prefetto del pretorio, che aveva garantito a Tiberio anni interi di evasione dal suo odioso carcere del potere.*”⁶⁹ E o discurso historiográfico não fugirá muito a este quadro de Roberto Pazzi, apesar de a obra do escritor italiano se inserir nos parâmetros da ficcionalidade:

“ O retiro de Tibério para a ilha de Capri fez com que Sejano, dono da cidade de Roma, se atrevesse a preparar uma conspiração contra o próprio imperador. A serenidade e astúcia de Tibério e o apoio do prefeito dos *vigiles*, Mácron, permitiram ao imperador acabar com Sejano [...] A conspiração de Sejano deixou os últimos anos de Tibério mergulhados na mais profunda tristeza; retirado em Capri, ali permaneceu até ao fim dos seus dias.”⁷⁰

A similitude entre os aspectos temporais, seja no discurso historiográfico, seja no *Vangelo di Giuda*, permite desde logo sublinhar a importância dos detalhes histórico-temporais dentro do romance histórico. Por conseguinte, ao observar os excertos acima transcritos, o leitor apercebe-se,

⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, “Récit Épique et Roman: Méthodologie de l’Analyse du Roman”, in: *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Édition Gallimard, 1978, pp. 384-385.

⁶⁹ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 11.

⁷⁰ Esta é apenas uma descrição encontrada numa obra de cultura geral onde um capítulo é dedicado ao reinado do imperador Tibério. Carlos Moretón Abón, “Volume X: O Império Romano”, in: *Grande História Universal*, Alfragide, Ediclube, 1998, p. 1914.

desde logo, da época e do contexto em que a diegese se situa; da fuga de Roma para o retiro em Capri e da morte de Sejano, no final da vida de Tibério, todos estes detalhes podem ser, por sua vez, considerados como referentes; tal como acontece com o tratamento do espaço, antes esboçado.

As coordenadas temporais consideram-se, portanto, como objecto de estudo fundamental para entender o romance como um ‘todo’, pois a ausência de detalhes temporais ao longo da narração deixa ao leitor uma sensação de labirinto, arriscando-se o texto a perder referências. Para os críticos Bourneuf e Ouellet, nalgumas obras, o tempo passa até a ser a temática central da narrativa.⁷¹ A importância deste factor não se limita à orientação ou contextualização da leitura do romance. O tempo insere-se na obra, e de tal modo, que, se o pretendêssemos retirar do discurso ficcional, seria como que se se tirasse a própria musicalidade duma ópera:

“ [...] Toma-se consciência da possibilidade de tratar o romance como um espaço onde o texto, página após página, se organiza à maneira de uma sucessão de quadros sobre um fundo físico que dá à narrativa a sua configuração própria. Mas, por oposição às artes espaciais que são a pintura ou a escultura, o romance é, antes de tudo, considerado como uma arte temporal, ao mesmo título que a música.”⁷²

E esses detalhes temporais e musicais aparecem logo nos capítulos iniciais da obra de Pazzi, que remetem um momento preciso do consulado de Tibério, não se reflectindo aí apenas o propósito de situar ou orientar o leitor, mas também de pôr os indicadores de tempo ao serviço de uma representação fiel dos acontecimentos históricos, dando, consecutivamente mais crédito à ficção:

“E da Roma e dal senato proprio in quei giorni giungevano notizie di un periodo di vero idillio nei rapporti con l’imperatore. L’esecuzione di Sejano era stata così gradita che mai s’erano levate agli dei tante preghiere per la salute di Cesare né pronunciate pubbliche lodi dell’odioso tiranno di ieri come in quella primavera del suo diciannovesimo anno di regno.”⁷³

Situado o reinado de Tibério de 14 D.C a 37 D.C, ao vermos que a acção ocorre no 19º ano da liderança do imperador romano, os factos narrados sugerem uma versão credível, próxima da

⁷¹ “Desde o início do século sobretudo, com as obras de M.Proust, T. Mann, V. Woolf e M. Butor, por exemplo, o tempo já não é apenas um tema ou a condição duma realização, mas o próprio assunto do romance.” Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *op.cit.*, p. 170.

⁷² Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *op.cit.*, p. 169.

⁷³ *Idem, Ibidem*, p. 49.

realidade, tendo em conta que, pela vez dos historiadores, é confirmado que o líder romano se terá refugiado na ilha de Capri no final da sua vida e reinado. Estabelece-se uma espécie de pacto referencial com o leitor, fazendo com que este passe a confiar nos factos que o narrador apresenta. Ao atentarmos na última citação, reparamos que a personagem cria também uma interligação explícita com o tempo, i.e., graças à personagem obtêm-se dados determinantes para localizar a história ficcional no tempo. Ao mesmo modo, a figura do imperador pode sugerir uma data, mais concreta, tornando-se conseqüentemente possível construir um simples e pequeno índice cronológico: “A *personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca.*”⁷⁴

O imperador romano Tibério, o prefeito Sejano, o rei Herodes Arquelau⁷⁵, mas também o procônsul romano Pôncio Pilatos possuem, todos juntos, o privilégio de pertencerem às mesmas páginas da História Universal, dispensando apresentações, pelo forte papel desempenhado nestas primeiras décadas após o nascimento de Jesus de Nazaré.

Com a *Bíblia*, Pôncio Pilatos, personagem polémica por estar intimamente ligada ao julgamento de Jesus, confirma não só o seu estatuto, como contribui também para tornar a localização temporal mais precisa ao longo da obra: “*L’indomani arrivava il proconsole di Giudea Ponzio Pilato [...] – Ma, Cesare. – gridava fuori di sé, reso audace dal terrore, Ponzio Pilato – io non l’ho mai ucciso! Lo feci, è vero, arrestare una volta ma solo per interrogarlo, poi lo lasciai andare...*”⁷⁶ A reconstituição deste momento remete, de forma clara e directa, para a famosa passagem do *Novo Testamento* em que Jesus está perante o tribunal romano e Pôncio Pilatos condena-O em detrimento de Barrabás, um ladrão e assassino desprezível. Enquanto que, na versão de Pazzi, se sente a vontade em libertar Jesus (permitindo a fuga para a Índia ou outras terras possíveis), o cânone revela-se mais denso e dramático, já que Pôncio Pilatos não liberta Jesus após

⁷⁴ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “A Personagem”, in: *Teoria da Literatura*, p. 687.

⁷⁵ Filho de Herodes, o Grande, rei da Judeia (73 A.C – 4 D.C), Herodes Arquelau nasceu a 23 A.C e faleceu a 18 D.C. Herodes Arquelau governou a Judeia de 4 A.C até 6 D.C, sucedendo assim ao seu pai e marcou a História Universal pela perseguição ao recém nascido Messias. Esta figura integra o leque das personagens contemporâneas do imperador Tibério e realça, na perfeição, a ideia duma contemporaneidade lógica na ficção apresentada por Roberto Pazzi.

⁷⁶ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 205

um simples interrogatório:

“ [...] Pilatos, viu que nada conseguia e que poderia haver uma revolta. Então mandou trazer água, lavou as mãos diante da multidão e disse: «Estou inocente deste sangue. Isso é convosco.» E todo o povo respondeu: «Que o seu sangue caia sobre nós e sobre os nossos filhos!» Então, soltou-lhes Barrabás. Quanto a Jesus, depois de o mandar flagelar, entregou-O para ser crucificado.”⁷⁷

No *Vangelo di Giuda*, Barrabás, Pôncio Pilatos e Jesus preenchem o quadro temporal deste primeiro século após o nascimento do Salvador de Nazaré. Herodes Arquelau, temível rei da Judeia que, segundo o *Novo Testamento* terá exigido a morte do Messias, inclui-se também na época e reforça a componente cronológica que é aqui apresentada. A figura de Herodes concorre para a contextualização do início da vida de Jesus de Nazaré e permite assim, ao leitor, observar e acompanhar a respectiva cadência rítmica ao longo da obra:

“ [...] Aveva dato ordine di non rivelare a nessuno, a parte il re, l'ídumeo Erode e il procuratore romano Coponio, la sua vera identità. [...] Da quei giorni in cui la penombra calò sui suoi occhi egli, che viveva in una casa messagli a disposizione dal giovane re Erode vicino alla grotta di Macpela, tomba di Abramo, Isacco e Giacobbe [...]”⁷⁸

O adjectivo – *giovane* - empregado no parágrafo orienta a leitura para a caracterização de um rei ainda na flor da vida e no começo do seu reinado. Ao confrontar os dois excertos que retratam, respectivamente, o protagonismo de Pilatos e a glória de Herodes, podemos notar uma mudança no tratamento do tempo, não como intuito acessório para o decurso da narrativa no romance histórico, mas como uma componente fundamental para entender o romance na medida em que o instante prevalece sobre a continuidade da passagem do tempo: “ [...] o tempo já não é rio ou círculo mítico, mas espelho estilhaçado em mil pedaços ou parcela microscópica.”⁷⁹

Poderemos defender que as coordenadas espaço-temporais representam assim uma categoria literária determinante perante a forma e o conteúdo da própria obra. A importância da análise da dimensão cronotópica no romance permite, como acima foi visto nos exemplos aduzidos, situar,

⁷⁷ Bíblia Sagrada, “O Evangelho segundo São Mateus”, in: *Novo Testamento*, Lisboa, Edição Pastoral, 1996,p. 1357.

⁷⁸ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 87

⁷⁹ Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *op.cit.*, p.179.

orientar e reconstituir os acontecimentos universais, o que no romance histórico acaba por assumir uma importância considerável. Para o teorizador russo Bakhtine, a própria correlação entre os dois agentes define uma “ [...] *fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret.*”⁸⁰ Talvez o romance *A Montanha Mágica* (1924), de Thomas Mann, reflita de forma mais esclarecedora a questão aqui debatida. Espaço e tempo co-protagonizam a ficção junto de Hans Castorp e, por conseguinte, algumas linhas da diegese criada pelo escritor alemão poderão apoiar a importância do tempo, do espaço, mas também da consistência deste binómio dentro da obra literária:

“ Qual era a sensação que o jovem Hans Castorp tinha, no fundo, da sua estadia no sanatório? Será que as sete semanas que ele, comprovada e incontestavelmente, havia já vivido ali em cima lhe pareciam sete dias apenas? Ou será que, pelo contrário, tinha a impressão de já ter passado muito, muito mais tempo naquele lugar do que na realidade havia ocorrido?”⁸¹

O protagonismo da relação espaço e tempo na metaficção historiográfica pós-moderna revela uma necessidade absoluta de o romance utilizar os atributos cronotópicos como factores imprescindíveis para a montagem da narrativa. Torna-se interessante apontar que a demarcação de diferenças entre a Literatura e a História, apesar de não ser um fenómeno tão antigo, começa a diluir-se: “ *No século XIX [...] a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber [...]* ”⁸² e que, apesar deste ‘divórcio’, a literatura procura no discurso histórico-geográfico alguma (pseudo)-realidade que permita reforçar o questionamento dum saber já adquirido. O pós-modernismo abre assim portas a paisagens espaço-temporais significativas que não escasseiam na obra *Vangelo di Giuda*, onde, por exemplo, a Judeia representa um palco de características peculiares, que não só têm como objectivo uma função de localização e contextualização, como também uma sugestão (in)directa para o questionamento da própria realidade objectiva do tempo e do espaço:

“Ester era una bambina ebrea di dieci anni abituata a giocare nella piazza del suo villaggio in

⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *idem*, p. 237.

⁸¹ Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 251.

⁸² Linda Hutcheon, “Metaficção Historiográfica: O Passatempo do Tempo Passado”, in: *Poética do Pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991, p. 141.

Galilea, a Gamala [...], nella assolata e polverosa piazza di quel paese, al lago di Tiberiade [...].

In un silenzio appena rotto dal cigolio dei carri che portavano l'acqua dolce del lago, o dalle grida dei venditori di pesce che venivano dai villaggi più vicini con le loro sporte cariche di trote e di lucci, e si fermavano sotto la tenda al grande pozzo della piazza per una breve sosta.”⁸³

Neste início de capítulo, as imagens presentes no excerto permitem ao leitor que não se afaste muito da geografia original do Médio Oriente do primeiro milénio depois do nascimento de Cristo. Representa-se portanto, na obra de Pazzi, um ambiente seco e árido – *polverosa, assolata* – retratando, assim, fielmente uma pequena aldeia do interior da Galileia – *villaggio, Gamala* – e onde os recantos descrevem uma organização territorial precisa – o espaço circunscrito da *piazza* e o *Lago di Tiberiade*. O próprio Lago Tiberíades concentra uma pluralidade de sentidos espaço-temporais e incorpora em si virtualidades que contextualizam a narrativa. Também a figura de Tibério, porventura um dos protagonistas da diegese aqui estudada, como afirmámos, remete claramente para detalhes cronológicos bem precisos, já que o Lago de Tiberíades obteve a designação em consequência da cidade de Tibéria, que, por sua vez, herdou o nome do imperador romano. Assim sendo, deparamo-nos com um fenómeno de fixação espaço-temporal, embora a localização imaginária do local nos permite colocar o enredo no mapa geográfico e, ao mesmo tempo ‘medir’ a dimensão ficcional, não só em termos territoriais como também cronológicos⁸⁴.

Para problematizar a dimensão do tempo e do espaço diegético no romance, a personagem Ester configura objectivamente uma das preocupações e características do pós-modernismo, que passa pela reconfiguração de acontecimentos passados através da inclusão de figuras novas, que podem logicamente alterar o decurso dos acontecimentos canónicos através duma espécie de *efeito borboleta*. A invenção e introdução da personagem interage com o binómio espaço/tempo na ficção e, assim sendo, Ester e o seu pai (Gairo) enriquecem uma paisagem judaica, que continua a ser

⁸³ Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp. 123-124.

⁸⁴ Além disso, para completar o leque de detalhes descritivos do excerto transcrito, a própria actividade de pesca dos comerciantes - *venditori di pesce* – conduz a leitura para uma sensação de arcaísmo sócio-comercial e de interdependência dos habitantes em recursos de auto-suficiências antigos – *pozzo della piazza*.

descrita com uma intensidade idêntica pelo escritor italiano no final do mesmo capítulo:

“ Fu a un'alba già fiaccata da un sole rovente che, agli inizi dell'estate, mosse da Gamala il seguito di cammelli e somari che portava a Cesarea per imbarcarsi il dottore della Legge Giairo e i servitori che il Sinedrio gli aveva concesso come scorta con i doni e le lettere per l'imperatore romano. Ester guardó a lungo la sua casa prima di tirare il chiavistello della porta. Il letto dov'era stata malata e aveva sognato il luogo dove ora si stava dirigendo.”⁸⁵

Desde as referências temporais – *alba, sole, estate* – aos detalhes pormenorizados da casa e dos respectivos objectos – *letto, chiavistello, porta* –, encontra-se neste excerto uma interacção de elementos (personagens, paisagens, animais, etc.) que transmitem, por conseguinte, uma sobreposição, em série linear, de imagens ficcionais e reais num só texto.

Algo semelhante se poderá afirmar no contexto italiano onde a ilha de Capri atua como um protagonista ao longo da diegese: “A Capri era giunta la nave che recava Giairo e la figlia Ester. La snella liburna si cullava nelle acque tranquille del piccolo porto, l'unica insenatura naturale che permettesse un approdo, rivolta verso il golfo partenopeo.”⁸⁶ O narrador deixa-se seduzir pelo traço suave e doce do golfo de Nápoles, onde as águas azuis do mediterrâneo, a configuração vulcânica e o charme da ilha de Capri têm o poder de fazer sonhar qualquer escritor:

“ Traversando in barca il golfo partenopeo, alla luce della Luna piena, s'era commossa alla vista dell'isola verso la quale dirigevano i due vecchi pescatori di Baia la loro barca. Il mare tranquillo in quella notte dolcissima, appena animato dalla luce della Luna, distoglieva da qualsiasi pensiero drammatico [...] Il Vesuvio s'era risvegliato, c'era stato un terremoto sulla costa [...] Perché Capri è una donna di divina bellezza [...]”⁸⁷

Não é sem surpresa que, na costa napolitana, se situa também o palácio do imperador Tibério, a *Villa Jóvis*, que merece a sua quota de descrição e permite, consequentemente, projectar mentalmente em cada leitor a residência do César: “[...] Una fontana dell'atrio più a nord della villa, l'ala della grande casa [...] C'era quella luce lassù, su quella villa monumentale [...]”⁸⁸ Alguns dos traços descritivos – *grande casa, atrio, monumentale* – remetem para uma arquitectura

⁸⁵ Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp. 130-131.

⁸⁶ *Idem, Ibidem*, p. 141.

⁸⁷ *Idem, Ibidem*, pp. 18-19, 34, 54.

⁸⁸ *Idem, Ibidem*, pp. 48 - 56.

correspondente à do seu tempo e colossal, perfectamente adequada ao estilo imperial romano. E é aí, num espaço isolado e longe da urbe que o imperador pretende evitar os enredos palacianos, a ansiedade, os rumores, a bisbilhotice e outras perturbações dum ambiente citadino fulgorante:

“ [...] - Che cosa ti manca, Gallo, su questa isola? – Il male, Citeride, mi mancano l’oppressione di Roma, la tirannide di Augusto; il senso di un’emorragia del tempo che là non m’abbandonava mai, qui s’è spento in poche settimane.”⁸⁹

Estes aspectos sobressaem num diálogo estabelecido entre Tibério e Cornélia Lucina, quando esta recita a vida e obra do pai. Assim, o autor constrói, ao longo da obra, um contraste entre uma Roma repositória de aspectos negativos e neo-conservadores perante a ilha de Capri e a respectiva *Villa Jovis*, que simboliza a liberdade, a felicidade e o sonho. A *Città Eterna* será o palco de uma crueldade constante, onde a delineação das características do berço da civilização romana – *male, oppressione, tirannide* - nada têm de fascinante ou agradável, transportando-nos para um espaço de prepotência, sujidade, impureza, opressão e onde as diferenças sociais se tornam relevantes. O confronto directo entre a *Villa Jovis* e Roma permite ao leitor criar uma valoração inerente ao golfo de Nápoles, pela positiva, e à grande metrópole, pela negativa. “ A Roma s’era innamorato di Capri leggendo e rileggendo il passo dell’Odissea [...]. Lui, l’imperatore romano, poteva soltanto giocare con i divieti di Ulisse, correre dalle Sirene a Capri, ascoltarle, perdersi nel loro canto.”⁹⁰

Em contraponto ao ambiente Tirreno, surgem, no final lugares exóticos de uma Índia imaginária. Robert Pazzi aproveita assim para alargar as fronteiras físicas do espaço na obra e ‘flutuar’ entre acontecimentos canónicos e ficcionais⁹¹. A imagem de uma Índia distante e de uma cultura peculiar sublinham em moldes subjectivos o desenho do cenário de um subcontinente asiático imaginado pelo escritor italiano, onde Jesus e a mãe são os protagonistas:

“ [...] Ma la donna attempata si era sistemata in una città della Battriana lasciando il figlio proseguire. [...] Tiberio [...] con la mano destra riapriva al suo tavolo la lettera del legato Mario Ventura dall’India, pervenuta il giorno prima: ‘... è qui venerata una divinità che non ha dove posare e appare e scompare in varie parti della terra, prigionera della sua natura

⁸⁹ *Idem, Ibidem*, p. 69

⁹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 13.

⁹¹ Cf. Andreas Faber-Kaiser, *Jesus vivio y murió en Cachemira*, Madrid, EDAF, 2005.

A Índia aqui presente ostenta um povo em ‘ebulição’ perante os feitos e a personalidade da divindade sagrada em que se tornara Jesus, outrora *ragazzino* de Nazaré⁹³. A longa viagem da Judeia para o amplo território indiano transporta-nos para um lugar nos confins do Oriente, às portas da Índia, – a *Battriana*⁹⁴ - e abre, por conseguinte, o ‘apetite imaginário’ do leitor, que pode criar uma Índia a partir das inúmeras imagens mentais que nos são aqui oferecidas, por oposição à bem conhecida península itálica. O narrador evidencia assim um toque de exotismo imanente a esta região indiana mística e sedutora, permitindo integrar de forma complementar os vários espaços possíveis constantes da diegese, i.e., ao mesmo tempo que constrói uma viagem literária onde coexistem diversas representações espaciais, que vão da cruel Roma à formosa Capri, passando pela mágica Judeia e chegando à misteriosa Índia.

E é portanto esta associação de representações reais ou imaginárias do espaço e do tempo que traduzem uma das inúmeras fórmulas do pós-modernismo onde o gosto pela reescrita, a fantasia, a liberdade criativa, a paródia e outras características confluem e definem, um pouco mais objectivamente, o contributo da componente cronotópica no contexto pós-moderno do século XX.

Na *Poética do Pós-Modernismo*, Linda Hutcheon relembra que:

“ [...] As representações do passado são selecionadas para significar tudo o que o historiador pretende. É essa mesma diferença entre acontecimentos (que não têm sentido em si mesmos) e fatos (que recebem um sentido) que o pós-modernismo enfatiza obsessivamente. [...] O que os discursos pós-modernos – fictícios e historiográficos – perguntam é: como conhecemos e entramos em acordo com uma “coisa” tão complexa?”⁹⁵

A complexidade de análise do Pós-Modernismo pode advir da multiplicidade de aspectos que

⁹² Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 207.

⁹³ Pensando no contexto cultural da Itália, o Oriente e muito particularmente a Índia e a Indochina fazem parte de um imaginário amplamente fundado no exotismo da sua cultura nestes aspectos sediados e que foram divulgados nas obras de Emilio Salgari, indo a descrição deste ambiente ao encontro da expectativa de um determinado público leitor que encontra nas páginas traços de deleite estético e evasão. Logo no início do Cristianismo, a par da viagem de Jesus para a Índia, foram igualmente colocados nesse espaço pelo imaginário popular os apóstolos S.Tomé, S.Bartolomeu, S.Judas Tadeu com o objectivo da evangelização das populações locais. Deram origem a múltiplas lendas e até a comunidades de culto cristão de rito nestoriano. Pelo facto, não seria esta ida de Cristo para a Índia um fenómeno esporádico, ao mesmo tempo que se acentua, deste modo, a vertente mística do espaço indiano.

⁹⁴ O nome *Bactriana* é de origem grega e situa o território nos limites da Índia, perto do actual Afeganistão.

⁹⁵ Linda Hutcheon, *op.cit.*, p. 162.

o próprio movimento contempla e que, com o tempo, elabora e enriquece, recuperando tanto acontecimentos passados, quanto contemporâneos, que marcaram e vão marcando (e por vezes manchando) o percurso da História. A segunda metade do século XX deu origem a uma série de eventos que puseram em causa toda a formulação de crenças conformistas, canónicas e ortodoxas, e o caso do romance *Vangelo di Giuda* não pode, por isso, ser encarado como obra anacrónica ou isolada. A divulgação dos Evangelhos apócrifos provocara, seguramente, a criatividade de Roberto Pazzi, levando-o a reescrever uma história que ilumina um pensamento à procura de respostas e de ideias novas, tendo em conta a ‘fome’ e curiosidade intelectual que essas mesmas ‘descobertas’ suscitaram.

Por essas razões, delimitar a área espaço-temporal numa obra pós-moderna revela-se uma tarefa árdua, uma vez que este mesmo movimento literário é avesso a definições objectivas, lineares ou, quanto muito definitivas porque: “*Mais do que ambígua, a arte pós-moderna é duplicada e contraditória*”.⁹⁶ Assim, poderemos sempre contentar-nos com o aparecimento de obras que alimentam a imaginação do leitor, cuja viagem espacial e temporal surge, aí sim, de modo anacrónico recuperando espaços, épocas e uma pluralidade de universos que vêm ao encontro das necessidades colectivas de homem contemporâneo, questionando-o sobre essa mesma realidade em que se insere.

⁹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 158.

Do cânone à ficção: o entrançado das linhas de um enredo polémico

“Nessuno dei compagni del Nazareno sapeva che Giuda di nascosto trascriveva le parole di Jeshua, nonostante l’esplicito divieto del maestro, che non voleva lasciare testimonianza scritta di quel che diceva nella sua lingua semplice e diretta, in aramaico, alle folle di Giudea.”

Roberto Pazzi⁹⁷

A partir da leitura inicial do *Vangelo di Giuda*, qualquer leitor mergulhado no universo literário criado por Roberto Pazzi sente a necessidade inconfundível de separar, inconscientemente ou não, os factos ficcionais do ambiente bíblico e histórico aí reconstituído. A imagem, *a priori*, real dos acontecimentos históricos relatados nos Evangelhos e nos manuais de História (particularmente nos que tratam da biografia de Tibério) reconstrói-se e reconfigura-se devido a um questionamento lógico quanto ao fundamento, propósito e credibilidade que esta própria imagem apresenta e sugere. Sendo o romance «*un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal*»⁹⁸ permitirá abordar com infinitas potencialidades os interstícios lacunares dos acontecimentos que se foram tornando estereótipo ao longo dos séculos.

José Saramago, autor do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), possivelmente sem

⁹⁷ Roberto Pazzi, *Vangelo di Giuda*, Milano, Garzanti, 1989, p. 113.

⁹⁸ Mikhaïl Bakhtine, in: “Du Discours Romanesque: Stylistique Contemporaine et Roman”, in: *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Édition Gallimard, 1978, p. 87.

conhecer o trabalho do escritor de Ferrara quando cada um compôs a sua obra, realça afinidades literárias com Roberto Pazzi, não apenas por redigir um romance inspirado nos Evangelhos, como

também por não confiar no relato, nem aceitar acriticamente a actuação dos próprios protagonistas: “*José Saramago procede ao questionamento e ao redimensionamento da entidade divina. Susceptível de abordagens críticas de grau e de jaez diversos [...]*”⁹⁹, defende Ana Paula Arnaut. O *Vangelo di Giuda*, autoriza a criação de uma nova argumentação, onde as personagens, o contexto, o ambiente e a própria acção poderão ser reavaliadas criticamente por uma nova etapa literária, graças às perspectivas lançadas. À imagem de James Joyce e da sua ‘odisseia personalizada’¹⁰⁰ ou do mundo mágico e anacrónico de Jorge Luís Borges¹⁰¹, Roberto Pazzi dá vida a personagens (como o caso da Cornélia Lucina), complementando e interagindo com uma matéria em constante mutação, permitindo que a ficcionalidade preencha e condicione até as lacunas da historicidade dos factos.

O assunto, aquela matéria informe e ‘pura’ analisada pelo autor para posteriores moldagens e criações artísticas, reconstituída aqui por Pazzi como a relação intrínseca entre a vida de Cristo (a figura ‘histórica’ de Jesus, os amigos, a família) e o contexto político do império romano (o imperador Tibério, o ambiente romano, a ilha de Capri) sugere múltiplas interpretações devido aos grandes silêncios com que a História e os mitos se fazem acompanhar ao longo dos tempos. O enredo¹⁰² impõe-se como uma consequência lógica, resultante do tratamento estético do assunto, valorizando enigmas e lacunas que se vão plasmando no tempo e no espaço da matéria transmitida. A intriga do romance de Pazzi joga, assim, com personagens que, apesar de uma forte fundamentação canónica, acabam por ter um protagonismo diferente, peculiar e não coincidente, particularmente se comparado com aquilo a que estávamos habituados a ouvir ou ler sobre os mesmos. Uma das personagens centrais do romance, Judas, e um dos possíveis protagonistas, vê o

⁹⁹ Ana Paula Arnaut, “Abecedário”, in: *José Saramago*, Lisboa, Edições 70, 2008, p. 196.

¹⁰⁰ Cf. James Joyce, *Ulisses*, Lisboa, Difel, 2009.

¹⁰¹ Cf. Jorge Luís Borges, in: “Pierre Ménard, autor do Quixote”, in: *Ficções*, Lisboa, Editorial Teorema, 2009.

¹⁰² Para explicação deste conceito, Cf. René Wellek & Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971. Jorge Luís Borges, in: “Pierre Ménard, autor do Quixote”, in: *Ficções*, Lisboa, Editorial Teorema, 2009.

seu papel reconfigurado através de atitudes que não se assemelham às actuações contidas nos conhecidos Evangelhos, onde o mesmo é estigmatizado pela reputação de traidor, por ter denunciado Jesus aos romanos:

“Ed era proprio quello che Giuda, alle sue spalle, stava cercando di attuare, raccogliendo scaglie delle predicazioni di Jeshua, che potessero diventare, come dicono i greci, i vangeli, cioè la lettera perfetta della parola divina, la buona novela sulla cui autorità stabilire una potente gerarchia di sacerdoti.”¹⁰³

A traição de Judas é aqui reconstruída a partir de evangelhos gnósticos que deixavam presumir que o discípulo de Cristo, afinal, não teria sido o traidor de Jesus de Nazaré. Para apoiar a seguinte ideia, a ‘recente’ divulgação do *Evangelho Segundo Judas*¹⁰⁴ permite continuar nesta ‘nebulosa’ de pensamento contrária ao Evangelho canónico, permitindo levantar a hipótese de que, afinal, existiriam várias possibilidades de encarar a verdadeira perfídia de Judas. Por conseguinte, o percurso ficcional criado pelo escritor italiano não existiria sem razão, instalando-se consequentemente um paradoxo interessante ao ser a própria natureza dos factos reproduzida pela arte¹⁰⁵, e não o contrário, como se tem vindo sempre a afirmar numa perspectiva lógica e objectiva, “*Life imitates Art far more than Art imitates Life.*”¹⁰⁶

Assim sendo, e numa linha cronológica reconstitutiva dos factos relevantes para esta argumentação, a análise de quatro principais categorias (Evangelho canónico, Evangelho apócrifo, Evangelho gnóstico e Evangelho ficcional) remete para o paradoxo aqui debatido, ou seja, será a própria arte a imitar a natureza ou os documentos os imitadores da fonte artística?

Nunca ficou claro se Roberto Pazzi busca nas fontes bíblicas a inspiração para a sua versão da traição de Judas, que será completamente diferente em comparação com a dos modelos de que partiu a ficção. Mais do que uma simples divergência, procura uma inspiração para uma versão até antagónica. Sintetiza-se, portanto, um contraste evidente entre cânone e ficção, ou seja, impõe-se

¹⁰³ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 114.

¹⁰⁴ Herbert Krosney, *O Evangelho Perdido*, National Geographic, Círculo dos Leitores, 2006.

¹⁰⁵ O *Vangelo di Giuda* de Roberto Pazzi (1989) é anterior a divulgação, tradução e publicação final do *Evangelho de Judas* na edição coordenada pela National Geographic.

¹⁰⁶ Oscar Wilde, *Intentions*, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/ntntn10h.htm>, 2011 – [E-Book].

mesmo uma atitude crítica óbvia perante o irrefutável ideário cristão, com recurso a uma reminiscência de parágrafos gnósticos que pode ter partido da própria origem de tradição evangélica:

“Então um dos doze, chamado Judas Iscariotes, foi ter com os sumos sacerdotes e disse-lhes: «Quanto me dareis, se eu vo-lo entregar?». *Eles garantiram-lhe trinta moedas de prata.* E, a partir de então, Judas procurava uma oportunidade para entregar Jesus.”¹⁰⁷

Da versão ficcional elaborada pelo escritor de Ferrara, observa-se uma transformação interessante dos factos bíblico-canónicos. De um ponto de vista ficcional, deparamo-nos com uma mutação drástica e quase fantasiosa no texto redigido por Roberto Pazzi, em que Judas não assume o papel do traidor, cobarde, interesseiro ou até de insensível indivíduo que entrega Jesus de Nazaré às autoridades romanas. O próprio excerto acima transcrito orienta-nos para uma personagem negativamente marcada ao longo do Evangelho canónico e que durante séculos moldou a opinião dos crentes, metaforizando Judas como aquele membro de uma pseudo-sociedade disposta a tudo para proveito pessoal.

Nesta própria interpretação dos Evangelhos, ao ler e analisar a obra canónica como uma obra literária, evidenciamos o protagonismo das personagens para o decorrer da narrativa. A mudança elaborada por Pazzi cria uma espécie de vaga arrasadora em crescendo na história re-inventada pelo mesmo; Judas, afinal, teria que deixar esta personalidade convencional e constante de “falso e traidor” para fundamentar uma nova perspectiva e uma ideia moderna consequente dos Evangelhos apócrifos. Estes mesmos textos apócrifos, em cujo contexto a própria personagem de Judas é objecto de análise por Herbert Krosney, em *O Evangelho Perdido*¹⁰⁸, possibilitam, desde logo, entender a importância de Judas Iscariotes para o desenvolvimento de futuras e prováveis narrativas: “O que é que Judas traiu, e porque é que Judas traiu o que traiu, é uma questão que teólogos e historiadores têm debatido há muito.”

¹⁰⁷ “O Evangelho segundo São Mateus”, in: *Novo Testamento*, Fátima, Difusora Bíblica, Centro Bíblico dos Capuchinhos, 2000, p. 122. Itálico do texto original.

¹⁰⁸ Herbert Krosney, *op.cit.* p. 57.

E será porventura este debate sobre a própria figura de Judas que levará a um questionamento lógico quanto à inevitável mutação de Iscariotes nos paradigmas da literatura. De facto, será lícito perguntar se Judas continuará com o papel de traidor. Quais serão as razões da traição? Pode a traição continuar a ser o termo adequado tendo em conta os papíros apócrifos?

“ No Evangelho de Judas, a traição de Judas não é retratada como um acto ignominioso. Mas nos Evangelhos do Novo Testamento, este é o traço distintivo. Entre os doze discípulos, ele é a maçã podre. [...] Nas palavras iniciais deste Evangelho [*Evangelho de Judas*] recém-descoberto, fica claro que o retrato de Judas não será de algum modo semelhante ao que encontramos no Novo Testamento. [...] Isso leva-o [Judas] a compreender adequadamente tudo o que Jesus lhe ensinou. A salvação não chega pela adoração do Deus deste mundo ou pela aceitação da sua criação. Chega através da negação deste mundo e do repúdio do corpo que nos prende a ele.”¹⁰⁹

Nesta visão apócrifa, Jesus encarrega Judas da dura missão de o entregar às autoridades romanas como processo evidente para a morte do Enviado e sua respectiva ‘ressurreição’¹¹⁰, ressurreição esta, que ganha uma nova dimensão e concepção na própria História. Bruscamente, o próprio conceito de ressurreição envolve acontecimentos diversos, põe em causa novos factores e entende-se o acto de Judas como uma manobra nobre e corajosa, ao respeitar a decisão do próprio Mestre. Jesus de Nazaré acaba por consentir a perseguição dos soldados romanos e aceitar o destino final da *última morada* algo que, curiosamente, coincide seja nos textos canónicos, seja nos relatos apócrifos. *O Evangelho de Judas* traz, assim, renovadas interpretações e, inclusivamente, mais dúvidas que apenas têm por dever iluminar novos caminhos e abrir outras portas no extenso labirinto que a literatura propõe aos leitores.

Por conseguinte, a figura de Judas evidencia três níveis claros de leitura analítica (nível canónico, nível ficcional e nível apócrifo), conduzindo, por consequência, a uma evolução ou transfiguração da própria personalidade ou imagem do próprio Judas Iscariotes. Todavia, este processo origina também uma reconstituição obrigatória da narrativa bíblica, estereotipada ao longo

¹⁰⁹ Bart D. Ehrman, “Uma Reviravolta no Cristianismo: A Visão Alternativa do Evangelho de Judas”, in: Rodolphe Kasser, Marvin Meyer e Gregor Wurst, *op.cit.*, pp. 96-105.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, pp. 105-106. “*E é aí que termina o Evangelho, com o que, para este autor, era o clímax do relato: não a morte e ressurreição de Jesus mas o acto de fé do seu mais íntimo companheiro e fiel seguidor, aquele que o entregou à morte para que pudesse regressar à sua morada celestial.*”

dos tempos, sendo que a própria personagem proporciona uma oportunidade única à criação da intriga escrita por Roberto Pazzi. Esta relação indissociável entre a personagem e a diegese transforma o romance num espaço de simbiose complexiva, onde as personagens e a acção se correlacionam intimamente, aliás, como o modo de abordagem do género, segundo a concepção explícita do mesmo segundo os fundamentos teóricos expostos por Vítor Manuel de Aguiar e Silva:

“ O romance, como todo o texto narrativo, constrói e comunica sempre informação sobre uma *acção*, sobre um *processo* ou uma *sequência de eventos* que são produzidos e suportados por personagens. [...] Torna-se óbvio que a diegese de um romance abrange personagens, eventos, objectos, um contexto temporal e um contexto espacial [coordenadas cronotópicas].”¹¹¹

Partindo das coordenadas e indicações enumeradas anteriormente, o romance escande-se de acordo com a intervenção de vários intervenientes, que constroem um mundo imaginário por etapas e níveis, compondo, assim, a vasta estrutura narrativa. Ao estabelecer uma conexão entre os actores e a própria acção, apercebemo-nos da necessidade absoluta em delimitar a arquitectura da novela por sequências de eventos ou acontecimentos de carácter relevante. Por isso, de um ponto de vista lógico e linear, da personagem que influi (in)directamente no acontecimento, o próximo factor incidiria sobre essa mesma acção ou acontecimento. Acentuar a importância do enredo dentro do romance, distribuído por sequências, não se trata de nenhum cliché. Por muitos considerada o elemento central da história, a diegese torna-se o pólo dinamizador da fábula em que personagens nascem e vivem inseridas nas coordenadas espaço-temporais ao sabor das peripécias e aventuras propostas pelo autor.

Um exemplo flagrante e inesgotável da literatura clássica permite constatar o relevo que a acção necessariamente implica. Na *Odisseia* homérica, os dois primeiros cantos representam uma introdução à história, retomando os factos e aventuras ocorridas no outro poema atribuído ao mesmo autor – *A Ilíada*. Esse quadro geral permite ao leitor situar os acontecimentos numa linha

¹¹¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “O Romance: História e Sistema de um Género Literário” in: *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, pp. 711-719.

cronológica [memórias de eventos ocorridos após a Guerra de Tróia] e espacial [palácio do desaparecido Ulisses e da respectiva esposa Penélope, Ítaca, sul de Grécia e até todo o Mediterrâneo, etc.]. Todavia, todos os elementos aqui apontados parecem adquirir uma dinâmica e ganhar vida apenas no momento em que Telémaco, filho de Ulisses, decide empreender uma viagem para encontrar o pai, desaparecido desde a guerra entre aqueus e troianos. No final do canto II, a iniciativa de Telémaco desencadeia uma nova situação, outros horizontes surgem e mais personagens vêm ao encontro do filho de Penélope. A descrição plana, austera e despreziosa do poema épico metamorfoseia-se numa aventura dinâmica, contínua e fixa:

“ - Pois irei a Esparta e Pilos arenosa para me informar sobre o retorno do amado pai [...].
Então Telémaco embarcou na nau; Atena foi à frente e sentou-se na proa; junto dela se sentou Telémaco. Os outros largaram as amarras e, embarcando, sentaram-se nos bancos dos remadores. [...] Toda a noite, pela aurora dentro, a nau seguiu o seu curso.”¹¹²

Detivemo-nos neste exemplo porque se torna funcional para o confronto com o caso do *Vangelo di Giuda*. Por sinal, existirá um singelo ponto de intersecção¹¹³ entre a obra de Homero e a história criada por Roberto Pazzi. No segundo capítulo da obra italiana, Cornelia Lucina, personagem dinamizadora do desencadeamento da acção, terá também chegado de barco à ilha de Capri, um meio de transporte que assume diferentes sentidos na obra literária; o momento de encontro entre o imperador romano e a filha de Cornelio Galo deixa adivinhar acontecimentos invulgares e acções intrépidas, tanto passadas como futuras. Essas acções que fazem parte da complexa estrutura narrativa do *Vangelo di Giuda*, podem ser individualizadas em diversas macroestruturas, sintetizando assim, os vários acontecimentos primários da montagem realizada por Roberto Pazzi. A introdução literária proposta pelo romancista italiano abrange o primeiro capítulo da obra onde se situa não só o contexto, como também um arranque para os acontecimentos

¹¹² Homero, *Odisseia*, Lisboa, Edições Cotovia, 2003, pp. 48, 50.

¹¹³ Mais aturadamente, podemos adiantar que existiriam vários pontos possíveis de conexão entre esta obra canónica da literatura da Grécia Antiga e o romance de Pazzi. A Nau [*Odisseia*] e o barco dos piratas [*Vangelo di Giuda*] representam a ideia de movimento, do encontro com o acontecimento, da partida para novos mundos e outras histórias ou, mais objectivamente, da simples passagem da introdução ao desenvolvimento literário. As alusões às ninfas, aos Deuses, aos Palácios e ao Mar Mediterrâneo definem, por si mesmo, outros paralelismos e pontos de contacto facilmente detectáveis na leitura das duas obras, sugerindo magias, esperanças e mundos além-fronteiras.

expostos ao longo da obra, e, além disso, uma ideia de passado e de anteriores factos, tal como acontece na *Odisseia*.

Numa abordagem imediata e objectiva, podem claramente evidenciar-se cinco macrossequências no *Vangelo di Giuda*, havendo nomeadamente espaço para outras possibilidades de desenhar estruturas alternativas, assumindo perspectivas diversas na leitura da obra. A fim de entender o propósito de cada proposição, atemo-nos a algumas definições do *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, que favoreceram um entendimento mais aprofundado destes conceitos, possibilitando assim, uma desmontagem lógica da diegese:

“ A totalidade de significação formalmente contida na macroestrutura resulta da integração sucessiva das representações semânticas parciais que correspondem às frases linearmente ordenadas do texto. [...] A noção de macroestrutura justifica-se igualmente do ponto de vista cognitivo, nomeadamente se se tiver em conta o processo de produção e compreensão textuais: um texto resulta de uma programação complexa que reflecte uma determinada intenção comunicativa e uma estratégia global de actuação; correlativamente, a compreensão de um texto pressupõe que se possam reduzir e organizar na memória grandes quantidades de informação [...]”¹¹⁴

A impossibilidade de comentar detalhadamente as duzentos e vinte seis páginas do romance de Pazzi e a necessidade óbvia e imprescindível de seleccionar os momentos mais relevantes da diegese, tornam-se, paradoxalmente, uma frustração para o leitor dedicado, embora tal permita também um alívio, por cortar alguns elementos secundários da obra. Assim, a macroestrutura propõe escalas de leitura ditadas pela sucessão de macrossequências, delineando conexões que, quando representadas em conjunto, sintetizam delicadamente os principais passos da fábula. As sequências escolhidas e seleccionadas na obra de Roberto Pazzi revelem um sentido de lógica, pois, cada uma delas constitui um momento determinante para a construção da diegese e fazem todo o sentido ao serem expostas individualmente.

A primeira macrossequência, por exemplo, retrata o ambiente em que tudo acontece, ambiente esse fundamental para uma compreensão óbvia do ponto de situação em que a obra se insere. A

¹¹⁴ Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, in: *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, pp. 229-230.

segunda sequência elaborada desenha na perfeição os acontecimentos lógicos que se previam, isto é, a chegada de novas personagens, desencadeando, consecutivamente, novas histórias e intrigas fundamentais para a continuação da história criada por Pazzi. A terceira apresenta o desenvolvimento de diversos vectores relacionados com os momentos principais da segunda sequência (continuação da vivência de Cornelio Gallo como se doutro romance paralelo se tratasse: um romance encaixado). A quarta sequência faz entrar novas figuras que não desempenham um papel relevante e que irão influenciar directamente a evolução da fábula, enquanto a quinta e última parte sequencial trará uma intriga e fará entender que a divisão proposta das partes se torna lógica e consequente.

Deste modo, a primeira macrossequência inclui um arco narrativo que se centra no capítulo I do romance, em que alguns elementos observados permitem criar bases verosímeis para o desenrolar da acção. Ao observar o ambiente isolado e mediterrânico em que as personagens estão inseridas (a ilha de Capri, o Golfo de Sorrento, o local dificilmente alcançável da *Villa Jovis*, etc.), facilmente se deixa transparecer a necessidade de aí inserir os “actores”, em os separar da multidão e da confusão quotidiana que as cidades impõem. Num lugar paradisíaco, e baseado em acontecimentos históricos e verídicos, Roberto Pazzi serve-se desse pano de fundo para expor de forma resumida o passado doloroso do imperador romano, que se esconde nessa agradável fortaleza para fugir aos inimigos e reviver sonhos de infância e da juventude perdida.

“La bellezza di Capri, l’isola delle Sirene di Ulisse, l’aveva in quegli estremi anni in vista della fine consolato come un sogno erotico illanguidisce le carne verso l’alba [...] Tiberio aveva cercato a Capri di riprodurre la magica sospensione di Rodi dove, nei primi anni almeno, aveva persino sognato di poter diventare un retore o un filosofo, ingelosendo Augusto.”¹¹⁵

Frustrado por um futuro ‘indesejado’, encontramos um protagonista cansado, velho e abatido pelas mais diversas conspirações e ameaças de instabilidade governamental, procurando desesperadamente, nos prazeres da natureza e da literatura uma segunda vida e uma paz interior que

¹¹⁵ Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp. 11-12.

nunca tinha alcançado até aqui. Nesse primeiro capítulo, a *Villa Jovis* permite ao leitor entender a necessidade de um abrigo contra as maldades e crueldades provenientes das mentes conspiradoras da excitada e movimentada *urbe*. Da vida atormentada que Tibério sofreu, o fantasma das memórias perturbadoras reaparece logo nessa primeira secção do romance com a chegada, inesperada, de outras personagens importantes – *Calígula e Antónia*.

Através de conversas, memórias fraternas, o período de tranquilidade e recuperação do passado empreendido por Tibério encurta-se com a chegada dessas duas personagens, suscitando uma existência menos monótona para o imperador que já se estava a acostumar a uma vida doce, fácil e conformista, muito embora após experiências de controvérsias e instabilidades emocionais:

“ – Antonia, Antonia, che male mi hai fatto... Mi stai restituendo la voglia di agire che con tanta fatica avevo imparato a distruggere in anni di solitudine qui a Capri! Che veleno sottile mi corre oggi nelle vene, non ho mai amato così la luce del sole che tarda a venire [...]”¹¹⁶

Numa biografia montada através de diálogos imaginados, essa versão romanesca da vivência de Tibério abre o romance *Vangelo di Giuda* focando a interação entre o líder romano e Antónia. Calígula tem aqui um papel também preponderante, relembrando ao próprio Tibério o final dum reinado que se avizinha com a entrada em cena do filho de Druso como provável pretendente à coroa do Império. A primeira sequência da obra de Roberto Pazzi termina, portanto, com a abertura de um cenário constrangedor para Tibério, que imaginava um fim de vida isolado de tudo e todos, afastado de rumores e reencontros com um passado perturbador que, a seu entender, nunca pudesse atingir o alto do rochedo, onde reinavam sonhos de liberdade e de uma vida simples. O diálogo com Trusilo, o astrólogo de Tibério, é bem demonstrativo dessa nova preocupação emergente: “ – *Come se non bastasse quanto è già successo...Che altra sventura potrebbe mai coglierci, che pensi che sia, Trasillo, un mostro marino, una flotta di nuovi argonauti?* [...]”¹¹⁷

A segunda macrossequência (do capítulo II ao VII) engloba várias proposições que sublinham

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 21.

¹¹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 24.

uma progressão do enredo, onde a interação das personagens confere uma dimensão mais dinâmica à própria diegese. Com o aparecimento inesperado de Cornelia Lucina, filha do poeta Cornelio Gallo (perseguido pelo anterior regime de Augusto) na ilha de Capri, revela-se uma nova faceta da complexa personalidade do imperador Tibério, até aqui desconhecida. O surgimento de uma nova figura na vida de Tibério e de uma futura relação amigável combate a rotina e o conformismo de uma personalidade que acreditava já ter visto de tudo na sua vida. Se os diálogos iniciais traduzem alguma animosidade entre os dois protagonistas (“- *Chi sei tu che osi presentarti a Capri, senza il mio permesso? Da dove vieni, chi ti ha lasciato passare?*”¹¹⁸), instantaneamente deparamo-nos com um Tibério seduzido pela rebeldia e beleza da jovem Cornelia, também interessado e curioso em relação ao que a filha de Cornelio afirma saber (“- *Verrai con me, nella mia casa, sarai mia prigionera ed ospite. Mi reciterai tutti i poemi di Gallo, vedremo se davvero era grande [...]*”¹¹⁹).

Ao contar as experiências, recitar as poesias e narrar a vida do próprio pai, Cornelia conquista a amizade de Tibério, ganhando a confiança do imperador com diálogos, confidências e opiniões que se transformam em debates quotidianos. A poesia do pai ali interpretada por Cornelia suscita o interesse de um imperador motivado por encontrar detalhes que pusessem em causa a imagem da acção do padrasto Augusto, tendo em conta a dura infância que Tibério terá experimentado. Mas ao viajar através da vida de Cornelio Gallo, deparamo-nos igualmente com uma certa inveja sentida por César perante a vida aventureira e perigosa do pai de Lucina, contrária à morosidade experienciada nas vivências de Tibério. Cornelio encarna, *a priori*, um dos papéis que Tibério teria secretamente desejado interpretar, isto é, a figura de um herói intelectual inconformista, rival de Augusto e livre de qualquer compromisso para com uma sociedade hipócrita, inútil e desacertada. Nessa vivência conciliam-se vectores tão díspares que, através deles, se capta uma visão que Roma deixava transparecer sob o olhar dos mais críticos: da fuga para uma ilha grega com a paixão da sua vida (Citérides, mãe de Cornelia), à perseguição que o regime romano liderado por Augusto lhe

¹¹⁸ *Idem, Ibidem*, p. 26.

¹¹⁹ *Idem, Ibidem*, p. 32.

tece, até a concepção de uma obra poética crítica da *urbe*, do seu materialismo e da mentalidade agressiva. A segunda sequência conclui-se com uma afirmação de Tibério, um imperador perturbado e atento ouvinte que, com a recente chegada de uma nova figura, acredita fortemente que aquele encontro, afinal, terá sido obra do destino:

“ – Tu sei pazza, Cornelia Lucina, e io sono più pazzo di te che perdo il poco tempo che me rimane ad ascoltarti. Ma non possiamo opporci alla nostra follia, come sappiamo entrambi. Tu dovevi finire qui, a Capri, e io dovevo vederti salire le mie scale senza farti arrestare dalle mie coorti che non lasciano mai passare essere vivente. Procedi pure nel tuo racconto, Cornelia, non ci rimangono molte ore della notte.”¹²⁰

A terceira sequência (do capítulo VIII ao XII) começa suscitando uma certa ansiedade no leitor para descobrir o último, porventura o mais importante poema de Cornelio Gallo. A poesia que tanta expectativa suscita trata da passagem do poeta pelo Egípto¹²¹, terra para onde é enviado, a fim de não perturbar os políticos conservadores da Roma Imperial. Cornélia Lucina relata a viagem e faz entrar no enredo uma figura “virtual”, Jesus de Nazaré, o menino-prodígio de Belém que se impõe de imediato como um indivíduo assaz controverso e polémico logo nessa primeira abordagem. Essa personagem descrita e idealizada nos poemas de Cornelio Gallo é aqui retomada pela filha, perante o olhar atento de um aluno cada vez mais interessado, ao mesmo tempo que se torna um admirador incondicional da vasta produção poética legada pelo inconformista Gallo:

“ Tiberio era attentissimo né faceva più caso alla luce del sole che sorgeva e invadeva lentamente la stanza [...] – [Cornelia]: Il suo ultimo poema si apre col racconto dell’infanzia d’un bambino ebreo nel paese di Nazareth [...] – [Tiberio]: Come la nostra Atena, la dea che nacque vergine armata dalla testa di Zeus [...]”¹²²

¹²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 70.

¹²¹ O Egípto será o último destino de Cornelio Gallo. Designado propositadamente prefeito de Alexandria pelo imperador Augusto, adivinha-se em tal nomeação uma maior facilidade de manipulação e controlo ao enviar o pai de Lucina para outras terras longínquas. Posteriormente, devido à ameaça constante da brilhante capacidade intelectual do poeta, mesmo fora da *Urbe*, a perseguição levada a cabo por Augusto concluir-se-á com a execução do próprio Cornelio. Os encontros, as amizades feitas e todo o enredo místico expressos na poesia tornarão a vasta obra de Gallo uma colectânea polémica e aventureira que terá custado a vida ao escritor.

¹²² Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 88.

Aqui afirma-se o efeito da passagem determinante da figura de Jesus, como se de mais um mito se tratasse, alimentado pelas duas personagens (Tibério e Cornelia Lucina), em que o menino de Belém ocupa um espaço central nas conversas de ambos. Idolatrado ou detestado, admirado ou rejeitado, Jesus pode aqui começar a ser considerado um dos protagonistas, tendo em conta o forte papel que lhe é atribuído desde o começo do relato de Lucina, até ao final do romance. As comparações com os deuses e crenças greco-romanas adquirem sentido por O enquadrarem na materialidade da época e a personagem tão acarinhada pelos dois oradores ganha logo uma dimensão de privilégio nos diálogos quotidianos do palácio da *Villa Jovis*.

Paralelamente a essas conversas que suscitam um interesse quase obsessivo nos pensamentos do imperador (“*A Capri Tiberio attendeva con impazienza di ricevere nelle sue stanze Cornelia Lucina.*”¹²³), o enredo completa-se com Antónia e Calígula a urdirem conspirações secreta e continuamente sobre a sucessão do trono. Tiberio Gemello, neto directo de Tiberio, entra na corrida e dificulta os planos maquiavélicos de uma Antónia disposta a tudo para que seja o próprio neto, Calígula, a ficar com os louros imperiais. Uma relação adúltera entre Calígula e a própria irmã, Drusilla, é outro factor que levanta mais entraves aos planos da avó Antónia para colocar o filho de Germânico na condição de imperador. Os dois jovens, vivendo um amor proibido, sentem uma atracção forte e a avassaladora personalidade de Calígula evidencia a conquista automática do poder, recorrendo à violência e possessividade, que fazem dele um pequeno tirano prematuro:

“ - Ero tuo fratello ma sarò anche l’imperatore, Drusilla, nulla mi sarà proibito – sorrideva Caligola; e con la mano le accarezzava il seno. [...] Erano due mostri, due nuovi esemplari di follia da aggiungere a quelli della famiglia Giulio-Claudia. Caligola volle rompere quell’incubo, afferrò Drusilla per la spalla destra e con violenza la voltò:

- Quando ci rivedremo, Drusilla?

- Mi hai fatto male, Caligola! Non so risponderti. [...]”¹²⁴

Ao longo dessa sequência, reconstitui-se também o dramático assassinato do poeta, pai de

¹²³ *Idem, Ibidem*, p. 112.

¹²⁴ *Idem, Ibidem*, pp. 110-111.

Lucina, Cornelio Gallo, que irá reforçar o ódio e acordar a ira adormecida nos pensamentos de Tibério quanto ao tão mal amado padrasto, Augusto. Ao denunciar esse crime, Lucina está consciente que fortalece uma rivalidade, conseguindo até manipular o homem forte do Império Romano, o líder do governo, levando-o a assumir uma postura de injustiçado e manipulando para torná-lo simpatizante face aos actos de Jesus, admirando o Nazareno e chegando até a querer demarcar-se dos valores romanos tradicionais.

A quarta sequência (do capítulo XII ao XVIII) surpreende o leitor com a entrada de outras personagens fundamentais para a continuação da intriga. Giairo e Ester, pai e filha respectivamente, presenciam fenómenos sobrenaturais que consolidam a construção da figura de Jesus como herói, Salvador e Messias em terras judaicas. A ressurreição da menina, Ester, por Jesus de Nazaré, provoca euforia e os próprios acontecimentos testemunhados são logo transmitidos oralmente pelos habitantes da Judeia. Assim, considerado como mistério para os ouvintes, os feitos de Yeshua flutuam entre o real e o irreal. No capítulo XII do romance, descreve-se o milagre praticado por Jesus e a felicidade contagiosa da protagonista do milagre:

“ S’era gettato poi ai piedi di Jeshua ancora piangendo di gioia e di gratitudine, prosternandosi nella polvere. [...]”
- [Jesus] : Tua figlia dorme, non è morta, abbi fede Giairo! E ora andiamo da lei a liberarla dal suo sogno [...]”
- [Giairo]: Devi capire, Ester, che la gente è ancora stupefatta che tu sia guarita così in fretta, il rabbi che t’ha sanata è un uomo straordinario e tutti ti vedono come un angelo, non più solo come una bambina, capisci? – si sforzava di spiegare Giairo alla figlia.”¹²⁵

Além dessa surpreendente ressurreição, as magias e mistérios encontrados em Gamala não se limitam puramente ao acto prodigioso de Jesus para com Ester. A experiência do sonho (concebido através da técnica científica e fantasiosa da injeção)¹²⁶, objecto sempre tão controverso

¹²⁵ *Idem, Ibidem*, pp. 125-127.

¹²⁶ Para esclarecer este conceito de ‘injeção’ recorra-se ao exemplo explorado no cinema, com a película *Inception* (2010), escrita e realizada pelo cineasta britânico Christopher Nolan, que demonstra a complexidade do sonho e a árdua tarefa em decifrar todos os processos que o nivelam. Através duma história fantasiosa, cria-se a possibilidade de utilizar uma reconstrução de eventos futuros, entrando nos mecanismos mentais de outros indivíduos, a fim de perceber as origens de factos e intrigas. O próprio método é denominado de ‘Injeção’, uma espécie de intromissão no sonho, de passagem para outros mundos imaginados e criados pelos sonhadores.

e complexo de analisar na sua totalidade, é aqui fundamental para entender quais as razões das constantes preocupações sentidas pela filha de Giairo. Testemunha de milagres, o rabino Giairo assiste a mais fenómenos inacreditáveis, ao procurar nos sonhos da filha outras explicações e causas que atormentam sucessivamente a vida da jovem Ester. Após os conselhos de Jesus, que adverte o pai para acompanhar, em todos os sentidos possíveis, a filha no caminho dos sonhos, Giairo percebe que o acto premonitório aparece no horizonte carregado de sentido e que o futuro dos dois passa seguramente por viagens plenas de vivências, em resposta aos estímulos oníricos:

“ [Ester]: - Eravamo entrambi in un’isola in mezzo al mare... Un’isola come quella della Regina di Saba che tu mi hai descritto, piena di fiori e con due alte montagne. Ma la Regina è invece un vecchio re vestito di rosso e un ramo di foglie d’oro intorno ai capelli bianchi. [...] O papà, andiamo da quel povero vecchio, andiamo nella sua isola, mi fa tanta pena (...)”
127

Muitos detalhes presentes no excerto permitem decifrar o sonho da jovem Ester, um sonho cada vez mais real, tendo em conta a identificação do ambiente focado com a *Villa Jovis*. Os termos *isola – montagne – re – foglie d’oro* remetem, quase automaticamente, para a situação e para a figura de César, que usufrui de todos estes atributos que o acompanham no seu ritmo quotidiano, na ilha de Capri. O leitor deixa-se levar pela história e, com a compaixão sentida pela menina Ester em relação à figura percebida (Tibério), preparam-se futuros encontros, prováveis conversas e pacíficas amizades entre a jovem judaica e o imperador romano. O próprio sonho transforma-se num estímulo que leva Giairo a decidir, finalmente, empreender a tal viagem sonhada por Ester; porém, com um propósito diferente. Entre os judeus supunha-se que se tratasse da formulação de um pedido para que o imperador impedisse a possível tradução da Bíblia do Hebraico para o Latim, a fim de não macular o conteúdo sagrado da mesma. Essa tão esperada viagem assemelha-se a uma pequena epopeia (capítulo XIV) e muitas são as expectativas do pai e da filha numa longa viagem causada pela ansiedade e expectativa em chegar ao destino. Quando a terra principia a ser vista após dias no alto mar, o momento é emocionante para os nossos viajantes:

¹²⁷ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 128.

“ Ora che erano arrivati e che da un giorno attendevano di sbarcare, Ester si mostrava assolutamente tranquilla, felice soltanto di essere rientrata nel suo sogno. Pareva già conoscere molti segreti dell'isola. [...] Ma ecco che ormai il corteo appare in vista del corpo di guardia imperiale. Quella piccola folla di soldati, schiavi e funzionari segna che l'ingresso della villa di Tiberio, sulla sommità del monte, è ormai raggiunto. [...] E Giairo si alza salendo i gradini verso Tiberio per porgere a Ester [...] Tiberio sorride e si lascia persino andare a un'esclamazione di meraviglia che ha qualcosa d'infantile.”¹²⁸

A partir deste momento, a interacção entre Tibério, Ester e Giairo proporciona uma flexibilidade do enredo, que não era esperada até agora. Em conversas particulares, Ester descreve o Profeta (Jesus) ao imperador romano, que se revela ávido de informações que possam ajudar a construir e configurar outros moldes constituintes da personalidade, do carácter e da aparência física do Messias, que tanto interessam ao César. Instala-se uma certa empatia entre as personagens que demonstram respeitar-se e apreciar-se ao longo da estadia dos dois judeus em Capri. Cornelia, assume o estatuto de figura materna nos processos mentais da jovem Ester, acabando por ser desejada pela mesma para substituir o lugar vago deixado pela mãe, falecida anos atrás. Ao surgir uma certa atracção entre Giairo e Cornelia, Ester influencia os dois para caminhos de amizade e amor, sugerindo a construção imediata de uma vida a três, possível factor de felicidade, tendo em conta o instantâneo apreço, que se fortaleceu entre as personagens ao longo da sua permanência na *Villa Jovis*.

No capítulo XVIII do romance, assistimos, portanto, à aproximação de uma viragem drástica na diegese, onde, de um lado, observamos Cornelia Lucina que se prepara para concluir finalmente a ampla e dedicada recitação diária dos poemas do pai; e, de outro, tal como vinha acontecendo em anteriores capítulos da obra, à exposição de um pano de fundo de carácter político que demonstra as dificuldades de Calígula em afirmar-se, de modo sério e coeso, como sucessor do tio-avô Tibério, devido ao polémico relacionamento com a irmã Drusilla. Consequentemente, Antónia sugere a Drusilla para se afastar do filho de Germânico, a fim de não perturbar de modo algum o sucesso dos planos do futuro imperador. Assim, a única saída possível parece mesmo ser o suicídio da irmã-

¹²⁸ *Idem, Ibidem*, pp. 143-150.

amante, uma decisão a que recorre por paixão e respeito, sem que Calígula o venha a saber. O destino desta não passará, como tanto o desejavam os dois irmãos adúlteros, pela companhia tão fantasiada e pela partilha de vivências comuns: “*Un'altra donna, finalmente ai romani accettabile, avrebbe goduto quella difficile dignità di compagna dell'imperatore, non Drusilla.*”¹²⁹

Finalmente, os dois últimos capítulos do romance (XIX e XX) constituem a última sequência estruturalmente definida e logicamente separada das restantes partes por ostentar um carácter próprio de encerramento, o *nec plus ultra*, que contém o final da obra que leva o leitor a virar as derradeiras páginas de um romance, ansiosamente, porque está próximo de se lhe revelar o desfecho. A saída de algumas personagens da cena principal (Cornélia, Gaiiro e Ester voltam juntos para Gamala) é compensada pela entrada simultânea de Poncio Pilato e da respectiva esposa, que acabam por ‘preencher’ o vazio daquelas personagens que, até aqui, eram fundamentais no círculo de Tibério para acesso a preciosas informações acerca de Jeshua. O clímax da diegese sente-se nas linhas dos dois últimos capítulos, em conversas de tom agressivo entre César, pesquisador incansável da verdade, e Pilato, um prefeito frágil cujos conhecimentos acerca de Jesus se baseiam em rumores:

“ [Tibério]: - Non mentire, Ponzio Pilato, o ti farò tagliare stanotte stessa questa testa di bugiardo! Bada che stai giocando la tua vita miserabile, dimmi la verità! Davvero egli [Jesus] non è stato condannato a morte in nome di Tiberio Cesare, imperatore romano?
[Pôncio Pilato]: - Te lo giuro, Cesare, per gli dei immortali! Te lo posso provare subito! Sono tutti vivi i testimoni di quel che dico, coloro che vivono con me laggiù, a Cesarea, puoi interrogargli qui, in questa stanza, se vuoi...”¹³⁰

Cansado e enfraquecido, vulnerável e ansioso, Tibério interroga severamente Pôncio Pilatos a fim de obter dados seguros do tão apreciado destino do idolatrado Jesus de Nazaré. Numa engrenagem bem montada, e no auge da loucura mental do imperador, Tibério reflecte sobre a relação política judaica-romana e decide, nos últimos dias do seu reinado, modificar a corrente dos acontecimentos e atribuir a Roma um papel de agressor e carrasco daquele que iluminou a vivência

¹²⁹ *Idem, Ibidem*, p. 194.

¹³⁰ *Idem, Ibidem*, pp. 205-206.

de algumas causas consideradas perdidas. A vingança visa afectar e influenciar qualquer tipo de laços que pudessem sobressair entre os dois povos, sabendo-se que o poder materialista e nefasto da civilização romana apenas influiria numa aliança em que os interesses e as relações humanas seriam baseados em perversidade e falsidade.

A figura de Jesus é tão importante que, no final da sua vida, Tibério presta pouquíssima atenção à sucessão ao trono, não atribuindo a menor importância à presença de Calígula junto ao seu leito de morte. Despertam-lhe interesse os documentos que o jovem sobrinho traz, e que fazem concluir ao imperador moribundo que os papéis do *Evangelho de Judas*, finalmente encontrados, revelam que Jesus nunca terá sido alvo de perseguição romana ou sequer da ameaça de morte. Descobrimo, afinal, a estratégia de Cornelia em difamar a reputação dos romanos, o leitor fica ‘preso’ ao enredo, observando a morte trágica de Tibério, que se autculpabiliza e que impossibilita qualquer possível reconciliação entre os dois povos. O líder romano morre, pagando um alto preço de décadas de conspirações, traições e assassinatos que contribuíram para a criação de uma reputação odiosa, fatal e escandalosa da *urbe*. O observador de tal enredo satisfaz-se com um *suspense* bem conseguido por Roberto Pazzi, que procura, continuamente, demonstrar os efeitos e profundidade de uma vingança tão esperada e bem urdida (Cornelia vinga simultaneamente o pai, injustiçado e incompreendido).

O que o leitor capta das últimas páginas da obra resume a ideia de revolta e impotência que os mais fracos sempre sentiram face à indestrutível máquina de poder e domínio romano. O evento trágico e a manipulação dos factos operada por Cornelia são sinónimo de felicidade e justiça, mas prevêem, infelizmente, traços de decadência que se fazem sentir naquela que terá sido a *città eterna*, exemplo notável patente na organização política e social que a civilização romana demonstrava¹³¹. Por conseguinte, seria pertinente relacionar este último facto motor da diegese com a célebre frase

¹³¹ Apesar de apenas atingir o auge territorial por volta de 120 d.C., a premonição de uma decadência futura adivinha-se facilmente com as várias ‘indícios’ que aparecem ao longe. Os mitos alimentam os rumores e os sucessivos desastres (Traição dos romanos perante os judeus, Incêndio de Roma de 64 d.C.) apenas favorecem a desconstrução moral e física de uma das mais duradouras e credíveis civilizações de sempre.

bíblica: “*Semeiam ventos, colherão tempestades.*”¹³²

Naturalmente que esta será uma proposta viável para analisar a estrutura do romance. No entanto, outros modelos seriam possíveis de serem esboçados e imaginados em alternativa às quatro sequências desenvolvidas e sugeridas nesta secção da dissertação. Poder-se-ia avançar, por exemplo, com a proposta de sequências onde as respectivas biografias (fantasiada e real) de Tibério e Jesus apareceriam comentadas e confrontadas para arquitectar, em linhas de acção paralelas, a possibilidade de duas histórias inseridas no romance, ou seja, delimitar o enredo do *Vangelo di Giuda* centrando-se cada uma na participação dos dois protagonistas, ‘ignorando’ delicadamente outros detalhes e personagens, de resto não menos importantes para a diegese. Esta possibilidade levantaria um debate interessante, já que os dois actores ostentam aspectos, senão contrários, pelo menos paralelos, particularmente relevantes com um determinado objectivo fundamental para o romance do escritor italiano e que ajudam a entender o progresso da acção. Outra solução passaria pela sugestão de divisão da obra fundada na alternância de espaços, criando sequências que permitissem realçar os lugares como factores significativos (Galileia e Capri, Roma e Índia), cenários que, provavelmente, carecem de uma análise ainda mais aprofundada e que um estudo mais centrado neles poderia facilmente contribuir para decifrar a importância dos espaços como instrumentos privilegiados para a observação de várias linhas de desenvolvimento da diegese.

¹³² *Bíblia Sagrada*, in: Oseias 8.7, Lisboa, Edições São Paulo, 1996, p. 1242.

Autores/Actores da História/Estória

“Sin dall’inizio i personaggi hanno per forza una natura ambigua: i personaggi storici subiscono un processo de finzionalizzazione e i personaggi fittizi sono oggetti di una storicizzazione: tutti assumono uno statuto ontologico doppio perché (non) sono le entità a cui il nome riferisce.”

Inge Lanslots ¹³³

O enredo implica a necessidade de vários agentes com os quais o leitor sentirá uma íntima conformidade e um conseqüente estímulo de auto-identificação ou de distanciamento crítico, despertando, assim, afinidades artísticas, intelectuais ou apenas de teor reflexivo¹³⁴. Mais do que uma indispensabilidade óbvia, a personagem transmite sensações de companhia, de interrelação

¹³³ *Apud* Inge Lanslots, in: “I romanzi “neo-storici” di Roberto Pazzi: l’intersecarsi di Storia e *fiction*”, *La Libellula - Rivista di italianistica*, Dezembro de 2010, nº2.

¹³⁴ Sendo a personagem no romance uma espécie de ‘actor’ com um determinado papel criado pelo próprio autor, o atento leitor não deixa de criar laços com um ser que lhe traz uma relação familiar, não de modo diferente como Aristóteles refere: “Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos [...]” Aristóteles, *Poética*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 39.

imediate e preenche, assim, um vazio nas relações humanas reais e quotidianas, conseqüente do excesso de idealismo criado pelos seres humanos. O público leitor parece precisar de mais histórias, personagens e ficções para colmatar as necessidades de satisfação das capacidades criativas sentidas ao longo da vida, a fim de poder sonhar novos e belos mundos e afastar-se de uma realidade contemporânea cada vez mais pessimista. Doutra modo, imagine-se, igualmente, a lacuna que se instalaria dentro de qualquer novela se não existissem agentes que não criassem um diálogo ou interacção, provocando, deste modo, uma espécie de tédio contínuo e a sensação perturbadora de uma provável imagem fixa, estagnada e de menor interesse.

Para o Vítor Manuel de Aguiar e Silva, a personagem exterioriza essa mesma função peculiar e importante que revela um papel activo e predominante no contexto da obra:

“ Mesmo naqueles textos em que o conceito de personagem se manifesta em crise, em que ele é contestado e corroído, as personagens – ou simulacros, ou sucedâneos de personagens... - remetem sempre, antes de qualquer evento, ainda que isso só se manifeste durante o evento ou depois do evento, para um determinado horizonte de valores, para uma determinada ideologia.”¹³⁵

A personagem, fundamental no espaço do romance, torna-se assim uma peça central, um mecanismo essencial para se coordenar com os outros elementos constituintes da novela (Espaço, Tempo, Acção, entre outros) e permite, desde logo, um funcionamento correcto, fluído e coeso para o desenvolvimento de qualquer diegese. No plano ideológico, a personagem insere-se numa tradição, cultura, código de valores traduzidos em diálogos, acções automáticas e criações de *actantes* essenciais para a fábula com os quais o leitor interagirá facilmente. Numa estrutura analisada, poder-se-ão então inserir todas as personagens num grupo e classificá-las, logicamente, das mais importantes às que gozam de menos projecção (Protagonistas, personagens primárias, personagens secundárias, etc.) para organizar e seleccionar as informações relevantes que veiculam para uma compreensão do papel de cada figura no espaço tão vasto e complexo que apresenta o romance.

¹³⁵ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “O Romance: História e Sistema de um Género Literário” in: *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, pp. 687 e 695.

Sendo *Il Vangelo di Giuda* um universo ficcional repleto de personagens, Jesus de Nazaré, possível protagonista da ficção criada por Roberto Pazzi, é aqui moldado, trabalhado e reconfigurado para o desfecho alternativo¹³⁶ que o escritor italiano irá construindo minuciosamente na sua obra. Jesus Cristo mereceu um trabalho de pesquisa¹³⁷ profundo, seja pelo seu conteúdo histórico, nem sempre fiável, seja pelo facto de as fontes serem muitas vezes sagradas e consideradas ‘intocáveis’ pela própria Igreja Católica. Numa abordagem confrontativa entre a história redigida por Pazzi e a versão transmitida nos Evangelhos do *Novo Testamento*, não deixa de ser tentador analisar a figura de Jesus transfigurada no *Vangelo di Giuda*. Essa figura tão respeitada nos círculos religiosos e, ao mesmo tempo, tão atraente nos grupos de estudiosos, arrasta consigo uma impressionante carga de símbolos, imagens e feitos indissociáveis da Sua própria personalidade. Figura central, protagonista irrefutável da História da Humanidade e inspiração fundamental das *estórias* que se sucederam aos testemunhos, devido ao imaginário dos Homens, Jesus reagrupa em torno de si uma série de cultos e crenças que se criaram, evoluíram e se plasmaram em diferentes tradições e culturas, dando origem às mais diversas correntes de pensamento religioso¹³⁸.

Ao contrário de um Judas Iscariotes, completamente reconfigurado na ficção, Roberto Pazzi não irá reformar tão drasticamente as características bem conhecidas do Jesus Cristo da tradição. Nos acontecimentos bíblicos relatados, deparamo-nos com um Jesus humano e divino, fiel ao perfil da personagem, com todas as qualidades e defeitos¹³⁹ que um indivíduo possa apresentar. A partir do cânone, podemos criar uma imagem de referência que será posteriormente retomada na obra de Pazzi. A título de exemplo, refira-se o contacto com as crianças, que prevalece inalterável:

¹³⁶ A fuga de Jesus para a Índia é aqui a alternativa encontrada por Pazzi, em detrimento do fim clássico e trágico da morte e respectiva ressurreição de Jesus Cristo do Novo Testamento.

¹³⁷ O estudo realizado em torno da biografia de Tibério revela também uma capacidade de concentração, seriedade e pesquisa madura por parte do escritor italiano, sendo o Império Romano representado com a fidelidade possível, propondo assim uma textura cronotópica fiel e um retrato de personagens sólido para a transfiguração do assunto.

¹³⁸ O Catolicismo, a Igreja Ortodoxa e o Cristianismo e até o Islamismo actuam como um factor preponderante na modelação do pensamento religioso onde o papel de Jesus Cristo é referencial. Aqui, a representação de Yeshua acaba por definir um profeta (filho de Deus) que, através de gestos pacíficos e diálogos, bem como por parábolas, transmitiria mensagens em tons de humildade para o bem da Humanidade e das relações humanas.

¹³⁹ Na perspectiva de um profeta “humano”, abole-se qualquer ideia de um filho de Deus perfeito, mas sim imperfeito, sendo a imperfeição e o defeito características da vertente humana, de que partilha.

“Apresentaram-lhe uns pequeninos para que Ele os tocasse; mas os discípulos repreenderam os que os haviam trazido. Vendo isto, Jesus indignou-se e disse-lhes: «Deixai vir a mim os pequeninos e não os afasteis, porque o Reino de Deus pertence aos que são como eles. Em verdade vos digo: quem não receber o Reino de Deus como um pequenino, não entrará nele.»¹⁴⁰

Essa ideia de humildade e de generosidade reforça a componente humana de Jesus e manifesta-se ao longo do *Evangelho Segundo São Marcos*. As particularidades de uma das figuras com maior destaque na História Universal associam-se livremente às de uma das personagens centrais e mais misteriosas do romance de Roberto Pazzi. Sem a intervenção ou a influência directa dos Evangelhos Canónicos na narrativa do escritor italiano, não poderíamos reconhecer as atitudes de uma personalidade familiar que, apesar de não revelar um protagonismo tão patente no romance como nos textos bíblicos, transmite um sentido de amor, amabilidade, amizade e comunhão em relação às minorias e até animais na mensagem que difunde: “*Gli animali lo ‘sentivano’ come uno di loro, gli si accoccolavano in grembo, comunicavano con lui [...]*”¹⁴¹

Voltando à perspectiva bíblica, Jesus de Nazaré caracterizaria, assim, possivelmente, a imagem ideal do homem ‘completo’. Filho de Deus, o Enviado tem por missão propagar uma mensagem de paz que evitasse a repetição de anteriores desastres ou conflitos, que podem facilmente ser reconhecidos numa leitura geral do Antigo Testamento. Os episódios de confusões, violências e mortes surgem de início, quando se retrata, por exemplo, a morte de Abel, assassinado pelo próprio irmão, e onde o texto é acompanhado por um pensamento ilustrativo da raiva de Javé:

“Entretanto, Caim disse ao seu irmão Abel: «Vamos sair». E quando estavam no campo, Caim lançou-se contra o seu irmão Abel e matou-o. [...] Javé viu que a maldade do homem crescia na terra e que todo o projecto do coração era sempre mau. Então Javé arrependeu-Se de ter feito o homem sobre a terra, e o Seu coração ficou magoado.”¹⁴²

A entrada em cena do Salvador traz assim uma esperança num mundo de corrupção, onde a falta de perdão e a ausência de pacíficas confraternizações conduzem a eventualidades nefastas,

¹⁴⁰ “O Evangelho segundo São Marcos”, in: *Novo Testamento*, Fátima, Difusora Bíblica, Centro Bíblico dos Capuchinhos, 2000, p. 181.

¹⁴¹ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 88.

¹⁴² *Bíblia Sagrada*, Génesis 6,5, Lisboa, Edições São Paulo, 1996, p. 17.

como aquela acima transcrita. Investido na sua procura do bem, o ‘Jesus bíblico’ torna-se assim confidente, líder e sábio da palavra de paz que tanto custa a comunicar e aplicar numa sociedade em que a precariedade e a injustiça se faziam incalculavelmente sentir (o imponente domínio romano, os impostos contínuos, os altos níveis de pobreza, um clima geográfico seco e ‘pesado’, e a maioria do trabalho escravo que produz uma sensação inevitável de claustrofobia social). Carpinteiro de boa aparência, humilde, saudável e aparentemente feliz, Jesus de Nazaré confia nas suas capacidades para a árdua tarefa que representa a missão atribuída, fora do alcance de qualquer homem comum. Assim o *Evangelho de João* evidencia claramente as capacidades do jovem da Judeia em conseguir unificar os povos acreditando na palavra de Deus: “ *E a palavra fez-Se Homem e habitou entre nós. E nós contemplámos a Sua glória: glória do Filho único do pai cheio de amor e fidelidade.*”¹⁴³

Apesar da ideia fixa, sagrada, e quase intocável que representa a lucidez e a sensatez de Jesus de Nazaré, o excerto do Antigo Testamento acima transcrito é enfim posto em causa, na sua ingenuidade, se nos aproximarmos dos detalhes subtis deixados, propositadamente, pelo escritor italiano. A loucura, a excentricidade, a rebeldia e o misticismo que exterioriza Jesus de Nazaré no *Vangelo di Giuda* parecem fazer descobrir ao leitor uma nova faceta até agora desconhecida do protagonista aqui analisado:

“A Nazareth lo consideravano tutti un po’ pazzo, con grande dolore dei suoi genitori. “ Lo scemo del nostro villaggio” dicevano alcuni sorridendo, per dar forma e parola a un disagio che somigliava invece a un rimprovero della loro normalità. Crescendo e diventando adolescente, la sua bellezza s’era fatta di una severa virilità[...] A Nazareth nessun uomo era bello come Jeshua.”¹⁴⁴

Os traços de personalidade - *pazzo*, *scemo* - as características físicas – *bello*, *virilità* - e o ambiente onde a personagem se encontra inserida (*villaggio* - no interior de um território, afastado dos grandes centros citadinos e das mentes mais modernas e desenvolvidas) provocam assim uma realidade onde a personagem se afasta gradualmente dos círculos em que a incompreensão e a diferença com as outras banais individualidades se fazem obrigatoriamente sentir. Com um cenário

¹⁴³ *Bíblia Sagrada*, Evangelho de João 1,14, Lisboa, Edições São Paulo, 1996, p. 1438.

¹⁴⁴ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 90.

imaginado bastante credível, em que a rejeição do próximo indivíduo anormal se auto-definia como reacção lógica, aproximamo-nos um pouco da humanidade de Jesus e afastamo-nos um pouco da ideia à *huit-clos* que transparece, inevitavelmente, do texto sagrado. Por conseguinte, realça-se a qualidade do escritor italiano em recuperar as prioridades de Jesus de Nazaré (a divulgação do amor, a procura da tolerância, os valores da humildade e respectiva compaixão, o companheirismo e união, como também a eterna mensagem de paz), sem esquecer, obviamente, a necessidade de ‘defeitos’ que tão bem caracterizam o ser humano (consequente afastamento da figura do herói, com a consequente aproximação das falhas e lacunas sociais que um indivíduo possa apresentar).

Por conseguinte, o romance não se restringe apenas à formulação de novas ideias quanto à personalidade de Jesus ou à famosa e tão consequente traição (?) de Judas, mas vai ainda mais longe, questionando o destino final de *Yeshua*. A insistência de Pazzi leva-o a delinear um fim alternativo, ao não se contentar com a versão canónica, e elabora, deste modo, um final porventura mais credível e realista do que o que o próprio cânone anuncia aos seus leitores. O que terá afinal sucedido a Jesus, o profeta?¹⁴⁵ As soluções apresentadas na diegese tornam-se sempre plurais, mas revelam um ponto comum, designadamente, uma procura imparável para novos destinos além-fronteiras, uma longa viagem que um ‘novo’ Jesus terá percorrido para pregar a palavra de Deus pacificamente, numa caminhada solitária e longe de qualquer exaltação, que se podia sentir nas antigas e agitadas colónias romanas, dando, paradoxalmente, a conhecer um protagonista da história renovado, mas ao mesmo tempo, tão bem preservado no que toca a descrições geralmente genuínas (bondade, fé, respeito, confiança e perdão). A influência desta personagem de grande relevância histórica repercute-se na literatura moderna com adaptações linguísticas que remetem Jesus Cristo para um nível mais acessível e humano, deixando assim mais espaço para um trabalho contínuo de

¹⁴⁵ O romance fundamenta diversos pressupostos, sugerindo a Índia como uma das prováveis paragens de Jesus (São Tomé - missionário nas Índias -, ou São Francisco de Xavier - evangelizador responsável na colónia Indiana - remetem claramente para uma relação óbvia entre o Cristianismo e a Índia, em que Roberto Pazzi se inspirara plausivelmente para a fundamentação de um Jesus de Nazaré que terá «emigrado» para receber e dar ensinamentos. O importante passa por uma alternativa imaginada onde a viagem se torna o último dos recursos e a derradeira solução após o esgotamento de todas as possibilidades do presente. O futuro adivinha-se longínquo, em terras exóticas das quais pouco se sabe e que venham suscitar a curiosidade de um leitor ávido de novas sensações e experiências.

(des)-construção física e mental da própria figura: “*I like Jesus and all, but I don’t care too much for most of the other stuff in the Bible. Take the Disciples, for instance. They annoy the hell out of me, if you want to know the truth. They were all right after Jesus was dead and all, but while He was alive, they were about as much use to Him as a hole in the head.*”¹⁴⁶

Essa interminável procura de novos lugares e ambientes, tal como Tibério sonhava com Capri após o seu período passado em Roma, leva-nos, irremediavelmente, à reconstrução histórica elaborada por Pazzi e a outras personagens relevantes para alicerçar a arquitetura do romance. Estudioso dedicado, Pazzi recria detalhadamente todos os elementos essenciais para transformar o relato num acontecimento autêntico e credível, salientando uma visão tão próxima da realidade que essa própria reconfiguração virá a ser quase premonitória.¹⁴⁷

Consequentemente, admiramos uma sociedade romana que, perto do auge da sua dinastia, encontra o imperador frustrado e decadente, denunciando-se através de César a futura e antecipada decadência da própria civilização romana. No contexto histórico, nada é deixado neste romance por mero acaso. De facto, uma série de acontecimentos histórico-sociais surgem aparentemente conectados; a fuga do imperador romano fragiliza a reputação do império, as revoltas nas colónias intensificam-se, as conspirações acumulam-se e Jesus de Nazaré, no alto da sua atitude de líder anárquico, apenas reforça as dúvidas e receios que a complexa potência romana deixa transparecer. Num período controverso e problemático no que toca à sucessão do trono (aponta-se o incesto de Calígula com a própria irmã Drusilla), como se os males não fossem já suficientes, denuncia-se uma perda de confiança tremenda e uma personalidade instável na figura do imperador que apenas destabiliza a credibilidade da governação romana. Roberto Pazzi enfatiza cada detalhe dessa época tão sulfurosa para melhor ‘justificar’ a sua própria visão dos factos bíblicos, sugerindo que *nada surge do nada* e que os momentos de fragilidade e animosidade apenas contribuem para a sucessão

¹⁴⁶ Jérôme David Salinger, *The Catcher In The Rye*, London, Penguin, 1994, p. 89.

¹⁴⁷ O grande interesse manifestado por Roberto Pazzi no que se refere à matéria aqui debatida, obriga, misteriosamente, a revalorizar um acontecimento peculiar nos estudos académicos. É de referir que, ironicamente, o romance de Pazzi assentava numa premonição que se confirmou com a publicação oficial do Evangelho Segundo Judas. A partir desta descoberta importante no âmbito dos estudos bíblicos, encontra-se reavaliada e equacionada a intervenção do texto sagrado. Consequentemente, sustenta-se a ideia mágica do escritor Wilde que defendia a natureza como imitadora da arte.

de fatalidades irreparáveis¹⁴⁸. A importância que se dá ao contexto é, portanto, primordial para que o leitor entenda a autodestruição que o imperador vai sofrendo ao longo da diegese, aniquilando quaisquer esperanças de recuperação gradual que se esperava secretamente para o velho César – aliás, de acordo com o que Bouneuf e Ouellet preconizam:

“ O autor indica, com maior ou menor precisão, o quadro físico [...] o processo do paralelo ou do contraste com fins didáticos ou estéticos: duas cenas homólogas, mostrando uma personagem no auge da riqueza e da consideração e depois numa penúria extrema, exprimem uma moral evidente”¹⁴⁹

É, precisamente com esta passagem do êxito pessoal político para a desgraça final, que o outro possível protagonista do romance de Roberto Pazzi, o imperador Tiberio César Augusto, de carácter forte e intratável, nos orienta, desde logo, para uma comparação directa do império romano com o próprio imperador. Do auge da popularidade e de sucessos em guerras nas colónias romanas, o imperador irá morrer ansioso, duvidoso, enraivecido e triste, ao olhar para um passado que não estava, seguramente, de acordo com os planos de vida anteriormente previsto. O refúgio idealizado pelo César, a ilha de Capri, pérola do Golfo Sorrentino, permite-nos imaginar a personalidade desta figura, em que a estratégia, o controlo, a seriedade e a dedicação terão sido seguramente características herdadas do padrasto Augusto. A localização geográfica da Villa Jovis, no alto da ilha, com vista sobre o Vesúvio, o Monte de Anacapri, a baía de Capri e a ponta de Sorrento, denuncia e facilmente deixa transparecer, assim, o amor pelo domínio geográfico e militar que dá continuamente uma sensação de poder e de submissão em relação às novas personagens, obrigadas a subir as impressionantes e longuíssimas escadas estreitas, levando assim após tanto esforço à colossal mansão que Tibério mandara construir: “*La scala di settecento gradini di porfido che*

¹⁴⁸ Tibério, fragilizado pelas más memórias do passado e pela actual situação política, encontra refúgio, conforto e confiança nos braços de Cornélia Lucina e nos feitos inéditos de Yeshua. Longe de imaginar uma traição por parte da filha de Cornélio Galo, deixa-se progressivamente embalar na vingança da filha do poeta, morrendo no seu leito de frustração, ao notar que, tão facilmente, o souberam manipular. Aliás, não muito diferente do processo de decadência facilmente detectável nos romances de Émile Zola, em que o início de um desastre apenas serve de trampolim para posteriores catástrofes.

¹⁴⁹ Roland Bourneuf e Réal Ouellet, “A História e a Narração”, in: *O Universo do Romance, loc.cit.*, pp. 78 e 86.

portava dalla villa sul monte fino al mare era la passeggiata preferita di Tiberio”.¹⁵⁰ Assim, o Vesúvio, outro ‘aparelho’ importante da geografia da costa napolitana, funcionando como uma espécie de referente, actua precisamente como metáfora da personalidade do imperador, isto é, tal como Tibério, o vulcão acorda e explode após tanta contenção de anos intermináveis: “*Ma era il Vesuvio che attirava la sua attenzione soprattutto da quando il vulcano aveva eruttato nella notte il rosso magma della sua lava e di giorno fatto sentire sordi brontolii di attività in ripresa*”.¹⁵¹

O autor do romance atribui uma importância a este protagonista de reconhecida relevância, consciente de que continuamente ao longo da obra se consegue observar uma densa e contínua concentração de descrições, não apenas psicológicas, como também físicas, reconhecendo por este meio, mais espaço e maior relevo à sua figura no espaço dinâmico do romance:

“ Guardava quel vecchio zio con i suoi grandi occhi impietosi: vedeva i denti gialli e radi, il naso lungo e rapace a becco d’aquila, le fosse nere delle occhiaie in cui affondavano quelle pupille sbiadite che a tratti emanavano un lampo che immobilizzava chiunque. [...] E quella testa calva dai pochi capelli intorno alle tempie così bianca e inazzurata di un reticolo di vene, gli ricordava la pancia delle testuggini capovolte [...] Era così antipatico, così brutto”¹⁵²

O excerto não poderia pintar de melhor forma o retrato do protagonista. A determinação de Roberto Pazzi em enfatizar alguns adjetivos como – *vecchio*, *brutto* e *antipatico* – privilegia, de modo concreto, uma espécie de pintura que traça fielmente uma descrição verosímil e que relembra ao leitor estar perante um imperador em final de vida, onde o esplendor da juventude e a energia da mocidade parecem já longínquos e doravante esquecidos. Os primeiros capítulos da obra centram-se, então, numa busca da representação minuciosa do imperador onde outros traços de personalidade se descobrem, à medida que o leitor avança na sua leitura. Se as características físicas do elixir da juventude não fazem parte da descrição inicial, nota-se, no entanto, uma verdadeira ansiedade por parte do César em ‘recuperar’ alguns aspectos que tanto se reconhecem no período de infância, como da adolescência. A curiosidade, o dinamismo, a excitação e o tormento são atributos

¹⁵⁰ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 25.

¹⁵¹ *Idem*, *Ibidem*, p. 25.

¹⁵² *Idem*, *Ibidem*, p. 22-23.

que completam facilmente o quadro das características gerais da mocidade. Assim, em muitas conversas que Cornélia terá com Tiberio, o atento leitor não deixará de se aperceber dos inúmeros momentos de rejuvenescimento exteriorizados pelo César. A procura do conhecimento, o amor pela sabedoria e o gosto pelo debate, tornam este (pseudo-)professor um amante de cultura onde os aforismos e pensamentos filosóficos estão distribuídos ininterruptamente ao longo do seu discurso:

“[Antonia]: - Due Cesari, Tiberio, non saranno mai in pace, si divoreranno finché non ne rimanga uno solo.

[Tiberio]: - Anche questo è possibile, Antonia, anzi è molto probabile. Ma noi saremo già morti, non vorrai portare anche il peso di quel che sarà dopo, non ne hai già avuto abbastanza? [...] - Perché la storia non insegna nulla agli uomini, Antonia, è una pessima maestra... – e Tiberio ambiguamente sorrideva ritornando a leggere le *Georgiche* [...]”¹⁵³

O discurso profundo e puro, as temáticas filosóficas e/ou até os detalhes culturais – *due Cesari*, *Georgiche* - são uma constante no romance, e o(s) diálogo(s) entre Tiberio e Antonia aprofunda(m) um pouco esta obstinação do escritor italiano em fazer prevalecer a dimensão do líder romano, em detrimento de outros possíveis protagonistas. Inspirado e humanista, intelectual e pensador, reproduzem-se assim as características das conversas que têm, sempre como ponto de partida, o *imperatore* enquanto foco de todas as atenções. Não se trata, por isso, de uma simples descrição funcional ou objectiva, mas sim de uma composição gradual que permitirá exteriorizar os sentimentos e/ou outros traços que se podem facilmente detectar, e consequentemente relacionar com a figura aqui estudada, criando assim uma espécie de preferência ou prioridade na cadência e na organização natural da obra. O líder da *urbe* mereceu um trabalho de pesquisa e recomposição fiel face às descrições dos historiadores por parte do escritor de Ferrara, trazendo, assim, detalhes que coincidem perfeitamente com a história e tornando o romance um espaço cada vez mais autêntico, genuíno e verosímil, onde a personagem examinada se encaixa adequadamente.

Nesta revisitação das personagens principais, outro dos *actantes* merece também um lugar de destaque pelo seu impacto na diegese, na tradição bíblica e até pela sua marca deixada na própria

¹⁵³ *Idem, Ibidem*, p. 77-78.

linguagem até aos nossos dias¹⁵⁴. Quando se conversa sobre Judas, raramente nos recordamos da existência de um outro que não seja o famoso Judas Iscariotes, mas também terá havido outro apóstolo, não menos importante dos círculos de Jesus com o mesmo nome, Judas Tadeu. A primeira imagem automática e lógica que nos vem à mente será a da traição e da infidelidade face a Jesus de Nazaré, por ele O ter entregado aos romanos em troca de umas miseráveis moedas de prata livrando-O, assim, a uma morte trágica, lenta e de sofrimento. A versão canónica destaca o momento da traição como sendo o clímax da larga acção bíblica, um feito imperdoável e diabólico, reduzindo desta forma Judas Iscariotes a um apóstolo desprezível:

“ Satanás entrou em Judas, chamado Iscariotes, que era um dos doze. Então ele saiu e foi tratar com os sumos sacerdotes e com os oficiais da guarda do Templo, sobre a maneira de entregar Jesus. Eles ficaram contentes e combinaram dar-lhe dinheiro. Judas concordou e começou a procurar uma boa oportunidade para entregar Jesus sem o povo saber.”¹⁵⁵

O leitor facilmente reconhece o seguimento da história com a chegada dos romanos e a prisão de Jesus preso pelos soldados, para depois ser declarado culpado e carregar a cruz até ao Golgota, agonizando à frente de todos os habitantes da Judeia. Mas o mais relevante será talvez escarpelizar as características de uma personagem odiada, detestada e até relacionada com uma das mais temíveis entidades da história e lendas da Humanidade – *Satanás* –, aludindo ao facto de que Judas terá traído apenas por se ter ‘deixado cair na tentação’ e na fraqueza. Encarado como falso amigo e traidor imperdoável, após ter acompanhado Jesus como fiel aliado, é chamado de hipócrita, visto como imundo, temível e maligno. Com a consumação deste acto de todo irremissível, descobre-se uma faceta bem explorada e reputada como autêntica pelos círculos cristãos, em que Judas Iscariotes é apontado como desleal e culpado por todo o sofrimento de Jesus Cristo, o bem-amado de todos. Estas imagens de maldade, quase irrefutáveis por impregnarem o saber teológico ocidental, aparecem-nos quase como uma afirmação aparentemente impossível de contradizer,

¹⁵⁴ A expressão ‘Ser um Judas’ dispensa comentários. Na linguagem contemporânea e corrente, fala-se em ser um traidor, uma pessoa hipócrita, falsa, covarde e sem valores, optando por exemplo, pela ganância e preterindo a sinceridade. Os remorsos acabam por decidir o futuro de uma personagem que prefere suicidar-se ao não conseguir viver com a hipocrisia demonstrada perante Jesus de Nazaré.

¹⁵⁵ *Bíblia Sagrada, op.cit.*, (Evangelho de Lucas 22, 3), p. 1429.

sendo repetidas ao longo dos vários evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João): “*Durante a ceia, o demónio já tinha posto no coração de Judas Iscariotes, filho de Simão, o projecto de trair Jesus.*” (*Evangelho de Lucas 22,3*) E à medida que se percorrem os excertos onde Judas Iscariotes sobrevém, já não nos admira muito o facto de a personagem ser conectada com termos como – *trair, demónio* – ou expressões – *entregar Jesus* –, como acontece no excerto anteriormente referenciado. Constrói-se, irremediavelmente, a imagem de um Judas representante do mal na terra, fabricando-se a delineação nefasta da personagem, que se vai gravando nas memórias e no imaginário ocidental.

Contudo, a colação constante de símbolos representativos da figura de Judas aparece-nos como algo de frágil, denunciando da parte do atento observador uma óbvia vontade em criar uma ruptura com o passado e com ideias demasiadas lineares, convencionais e comuns. O leitor, talvez rebelde, procura nas profundezas das histórias algo que possa dar uma segunda vida e alento a uma personagem com um destino tão dramático como o de Judas Iscariotes, uma ressurreição que apenas o romance pós-moderno permite. Desta vontade invulgar de reconstruir factos, nasce a história fantástica e visionária de Roberto Pazzi, que antecede ironicamente (de pouco) a divulgação, recuperação e tradução do autêntico *Evangelho de Judas* (2000). O *Vangelo di Giuda* (1989) recupera os ensinamentos das páginas da História através duma análise radical do autor italiano, que ousa recriar o protagonismo de Judas, ao reconstituir e inventar minuciosamente uma nova cena de traição. Ao observarmos atentamente as linhas do romance, o *actante* passa assim de vilão a dedicado aluno do profeta:

“Costui, di nome Giuda Iscariota, sognava come molti del suo popolo, nella setta degli zeloti, di poter restaurare presto il regno di Gerusalemme e porre un nuovo re sul trono di Salomone. Jeshua doveva essere quel re, che Giuda non poteva concepire altrimenti che vincente. Nessuno dei compagni del Nazareno sapeva che Giuda di nascosto trascriveva le parole di Jeshua, nonostante l’esplicito divieto del maestro, che non voleva lasciare testimonianza scritta di quel che diceva[...].”¹⁵⁶

¹⁵⁶ Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 113.

Roberto Pazzi recupera, arduamente, todos os traços verosímeis da personalidade de Judas, que se confirmam à medida que avançamos na leitura. A biografia inicial, que se localiza explicitamente no começo do relato do excerto, retoma fielmente o cânone na sua perfeição, não modificando sensivelmente qualquer dos traços da personagem. Recuperam-se valores de amizade e de companheirismo aquando Jesus dá conselhos e avisos quotidianos aos seus discípulos. A adoração que Judas demonstra no parágrafo acima transcrito com a ocorrência de – *trono, Jeshua re, vincente* – anuncia dados fundamentais, desde logo, para uma base de descrições que se fazem sentir nas leituras dos *Evangelhos* canónicos. Mas o momento de transição entre a versão bíblica e o projecto literário de Pazzi verifica-se precisamente neste fragmento textual, que incide sobre o período em que o narrador imagina livremente uma renovada saída para o desenlace da história de Jesus e de Judas. Cria-se, deste modo, uma alternativa onde a traição não seria mais a entrega de Cristo aos romanos, mas sim a transcrição de ditos e feitos do Profeta, tão idolatrado pelos apóstolos, e certamente ainda mais por Judas Iscariotes.

A consecução desta alteração da figura de Iscariotes não parará por aqui, Roberto Pazzi deixa-se levar por esses caminhos onde nada é impossível e coloca o leitor numa posição em que as ambições de Judas são cada mais nítidas e transparentes: “ *Giuda ogni notte faticava non poco a tradurre la spoglia profondità di Jeshua nel suo greco [...] in quella lingua così elegante la nuda bellezza delle parole che aveva udito.*”¹⁵⁷ Assim, a modificação criada pelo romancista italiano repercute-se na diegese e os efeitos na personagem reproduzem uma espécie de renascimento e de nova oportunidade para um Judas reconfigurado e cada vez mais preocupado em conservar a palavra do Messias, tarefa complicada, mas à altura da importância que esta mensagem encerra. Fiel, modesto e tímido, a nova personalidade de Judas regista as palavras de Jesus de Nazaré com uma admiração saudável, um intuito objectivo, uma espécie de arranque para promover e preservar no tempo um assunto de feição política que restituisse ao profeta o lugar que lhe pertencia:

“Ed era proprio quello che Giuda, alle sue spalle, stava cercando di attuare, raccogliendo scaglie delle predicazioni di Jeshua che potessero diventare, come dicono i greci, i vangeli,

¹⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 113-114.

cioè la lettera perfetta della parola divina, la buona novella sulla cui autorità stabilire una potente gerarchia di sacerdoti.”¹⁵⁸

Usando um vocabulário bastante adequado ao contexto histórico-cristão, a versão de Roberto Pazzi, embora enriquecida pela fantasia, procura acompanhar tanto quanto possível o cânone mediante a aplicação de expressões como – *vangeli, parola divina, buona novella, predicaioni* –, que situam claramente o leitor na sequência dos factos. Mais perto do ‘real’, caracteriza-se deste modo o Judas, cuja única traição passara pelo registo, pela transcrição e pela consequente transmissão dos ensinamentos do Mestre, distanciando-se da ideia fatal e intemporal de traidor do Messias. Sublinha-se, por conseguinte, a reestruturação dos factos, elevando o fiel companheiro a discípulo preocupado com a divulgação e sucesso da mensagem divina. Indo mais além, o narrador procurará qualificar Judas Iscariotes de modo detalhado como o mais querido, aplicado e atento discípulo, revendo o seu posicionamento na tabela de apóstolos, onde o seu nome figurava como o mais temido e ignóbil. Autêntica revolução na modelagem da História e da Teologia, nunca preveremos os limites duma imaginação que desconstrói e reconstrói, incansavelmente, os capítulos do passado. Com a escrita suave, meticulosa e directa, o autor orienta-nos para uma leitura onde se sente o clima árido da Galileia, e se apercebe, ao longe e ao perto, a figura desconstruída e reconstruída de Judas Iscariotes.

A reedificação literária do romancista vem assim, arbitrariamente, complementar-se com a descoberta do *Evangelho de Judas*, ao cuidado dos cientistas e académicos. O documento, ao ‘imitar’ a arte, revela implicações determinantes para fundamentar um saber único teológico, em que Judas Iscariotes se aproxima de perto dos valores descritos por Roberto Pazzi, e se afasta progressivamente dum cânone por muito tempo considerado a fonte única. Assim, e paradoxalmente, a *National Geographic* proporcionou a revisão de um processo, que poderá marcar o início de uma nova era, isto é, a revisão dum acto de traição que se desprende a par e passo dos ensinamentos bíblicos e sagrados:

¹⁵⁸ *Idem, Ibidem*, p.114.

“ A cena da traição em si mesma é contada em termos sóbrios e difere, em diversos aspectos, dos relatos que encontramos no Novo Testamento. Aqui, Jesus não está no exterior, a rezar no Jardim de Gestsémani, por exemplo. Está dentro de casa, numa sala.”¹⁵⁹

Com base nesta modificação dos espaços, põe-se evidentemente em causa o resto da versão sagrada. O leitor não resiste à tentação de procurar mais respostas que possam vir contradizer a antiga narração bíblica e dali depreendem-se, obviamente, argumentos e provas, que, confrontados, já não fazem sentido por questões lógicas. O Jardim de Gestsémani, lugar tão famoso por tudo o que recorda ao público, é doravante posto de lado, como se nunca houvesse existido, reformulando-se assim o inteiro processo de traição. Aliás, referir-nos a Judas como vilão, ou simplesmente relacionar o indivíduo a perfídias ou emboscadas, já se converte gradualmente em algo *démodé*, ao considerar as ideias contidas no *Evangelho de Judas*.

Nesta análise de Bart Ehrman, associamos o acto da denúncia a algo de puro, uma vez que Judas Iscariotes, afinal, entregara o seu adorado mestre aos romanos com uma intenção muito clara. De facto não se tratava de uma emboscada, mas sim de um acordo que ambos terão previamente estabelecido:

“ Judas dá-lhes a resposta que querem ouvir, eles entregam-lhe algum dinheiro em paga do seu acto, e Judas entrega Jesus. E é aí que termina o Evangelho, com o que, para este autor, era o clímax do relato: não a morte e ressurreição de Jesus, mas o acto de fé do seu mais íntimo companheiro e fiel seguidor, aquele que o entregou à morte para que pudesse regressar à sua morada celestial.”¹⁶⁰

Com a leitura do excerto acima transcrito, a interpretação geral reformula-se na sua totalidade, recriando um ambiente em que o apóstolo de Jesus não haverá feito mais do que lhe havia sido pedido. Inocente, persistente e corajoso, Judas Iscariotes reescreve assim as páginas da História, onde até há bem pouco tempo as únicas linhas que os historiadores lhe haviam dedicado não iam além de caracterizações ofensivas e, por vezes, ultrajantes. Mais do que um fenómeno surpreendente, essa passagem de indivíduo execrável a seguidor prodigioso – *fiel seguidor*,

¹⁵⁹ *Apud*, Bart D. Ehrman, Uma Reviravolta no Cristianismo: A visão alternativa do Evangelho de Judas in: R.Kasser, M.Meyer e G. Wurst, *O Evangelho de Judas*, National Geographic, 2006, p. 105.

¹⁶⁰ Bart D. Ehrman, *loc.cit.*, p. 105.

cumpridor de um *acto de fé* - leva-nos, irremediavelmente, a relacionar a fragilidade física das páginas históricas ao saber universal, cujo conteúdo pseudo-sólido pode ser sempre riscado ou reescrito. Em jeito de finalização, a debilidade das imagens criadas e estereotipadas deixam-se ultrapassar por um forte efeito de justiça, onde qualquer personagem terá sempre o direito a um renascimento, seja ele de forma positiva ou negativa.

À volta destes *actantes* primários, deambula um vasto leque de figuras com menor protagonismo e que vão intervindo no palco idealizado por Roberto Pazzi, a fim de enriquecer e dar vida às personagens principais e suportar um ambiente imaginário que entra nos limites do real. No entanto, torna-se cada vez mais difícil individualizar cada personagem, pelo que serão tidas em conta, graças ao lugar de posição que ocupam na diegese na relações de força com os protagonistas e considerando a credibilidade que incutem, tornando-se um produto misto de fantasia e realidade. Sem qualquer tipo de intenção de discriminação e considerando que: “[...] *personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca.*”¹⁶¹, o processo de abordagem das figuras ultrapassa momentaneamente esta norma para a análise do romance.

Relativamente ao espaço ocupado por Tibério, destacam-se duas personagens destacam-se das restantes pelo protagonismo e importantes funções que vão demonstrando ao longo do romance mediante uma interessante relação estabelecida com o imperador romano. Salientam-se neste âmbito, *Cornélio Galo* e *Cornélia Lucina*, pai e filha respectivamente, mas também poeta e inimigo político, dum lado, e aventureira e estratega, por outro.

Portanto, a partir desta personagem recuperada da História da Antiguidade, denominada *Caio Cornélio Galo*, re-imaginada a partir da *plume* do romancista italiano, verifica-se a necessidade imprescindível de completar o espaço do romance em que figuras famosas e outras recuperadas do esquecimento colaboram e participam com as mesmas “armas” numa diegese - um fenómeno tão peculiar a que a arte literária recorre reiteradamente. Assim, lado a lado, Augusto e Cornélio rivalizam num panorama improvisado e distante, numa luta em que, reciprocamente, os

¹⁶¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “O Romance: História e Sistema de um Género Literário”, *loc.cit.*, p. 687.

dados históricos associam factos comprovados (dureza do imperador, recusa de valores libertários, censura da dissidência) com uma parte imaginada por Pazzi, que se impõe para ‘manchar’ os papiros da História Universal (nascimento da filha, supostas poesias sobre a justiça, o amor e o direito à discordância). Paradoxalmente, a renovada figura de Cornélio Galo, recuperada pelo imaginário de Roberto Pazzi, procurará uma verdade, pretendendo revelar factos omitidos e tornando, assim, este romance italiano tão singular. Através da criatividade e da invenção, afirma-se uma procura constante e imutável da matéria autêntica e genuína. Com este confronto óbvio de ideais, o autor concebe, assim, um conflito constante de sonhos em que Cornélio nos aparece como o homem puro, saudável, romântico e idealista, quando fala da sua futura esposa:

“ [...] – Sono così stanco di stolte vergini patrizie e di aride e corrotte matrone, è così puro il suo cuore che non ha mai amato! Sono stanco dei Romani e della loro superbia, mi pare di amare in lei una razza nuova che purificherà Roma dalla sua inutile vittoria sul mondo.”¹⁶²

Descobre-se uma figura próxima da perfeição, apresentando-se-nos um revolucionário que recusa ideias convencionais quanto ao poder obrigatório de uma Roma dominante e agressiva. Como tal, Cornélio procura corajosamente combater os fundamentos da Roma Imperial – *superbia, inutile vittoria sul mondo* –, tentando construir uma alternativa – *purificherà, nuova razza* – recorrendo a ideais da era republicana. Nesta conversa ficcional obtida entre Virgílio (intemporal *ex-libris* da intelectualidade da *urbe*) e o pai de Cornélia Lucina, este veste a pele do dissidente utópico e diferente dos demais pensadores, geralmente conformistas, receosos do poder de sucessivos imperadores. De pouquíssimo protagonismo nas páginas dos manuscritos de História e das enciclopédias, deduzem-se factos claros que coincidem com a verdade histórica (foi poeta e primeiro prefeito da colónia romana do Egipto), mas alguns detalhes terão sido obliterados propositadamente (militar, admirador de Augusto), permitindo assim a possibilidade de uma aberta rivalidade entre Caio Cornélio Galo e o governo representado pelo padrasto de Tibério.

Do amor por Citéride, nascerá então outra futura inimiga do Estado romano, e não menos

¹⁶² Roberto Pazzi, *op.cit.*, p. 65.

importante para o desenrolar da acção, pois Cornélia Lucina é inventada por Roberto Pazzi para dar continuação a esta saga de vingança e intriga. Após a morte do pai exigida por Augusto, Cornélia acaba por reincarnar a necessidade de uma retaliação para honrar a morte de um pai que sempre procurou justiça e liberdade em versos genuinamente criados. Com base nestes pressupostos, Cornélia representa algo de sincero e generoso e, simultaneamente, esbelto e agradável ao olhar:

“ La bocca soprattutto la bocca, da cui usciva quella voce profonda e sensuale che vellicava la carne del vecchio e la ritemprava sotto le braci ancora non spente della voluttà, la bocca aveva una forma perfetta e invitante. E gli occhi nerissimi, incapaci di freno e soggezione, come posso palpitare gli occhi di chi ha vissuto tanti anni solo e non vede mai anima vivente. [...] Ma anche le forme del corpo alto e flessuoso lasciavano indovinare sotto il mantello e il velo mossi dal vento, fianchi e gambe slanciate come quelle di una danzatrice.”¹⁶³

Ostentando um físico fora do vulgar, sensual, sinónimo de beleza e próximo da perfeição, é difícil ao leitor não associar uma vez mais esta figura a outro detalhe da mitologia grega, nomeadamente, à deusa grega Afrodite na sua mais pura representação. Deste modo, Cornélia herderá os toques de Afrodite, por sugestão indirecta, a Citereia, resultante da associação do nome da mãe (Citéride) com aquela deusa.

Porém, a comparação com outra figura mitológica surge e impõe-se, ao confrontar a inteligência, a procura do saber e a curiosidade que realça de Cornélia Lucina ao longo da obra. Pela coragem, dedicação e luta que empreende para regenerar a memória do pai, observamos os detalhes que a aproximam de Palas Atena, deusa da estratégia, justiça e sabedoria:

“ Di giorno passava lunghe ore, in un’ala della casa all’esterno, curando un piccolo giardino interno. Dopo tanti anni di solitudine a Pandataria le pareva in quel giardino di essere ritornata nella sua Roma. [...] Leggeva i volumi di cui la biblioteca della villa era ricca, soprattutto di letteratura e astrologia, rievocava mentalmente i canti del padre. Rileggeva con un senso di rivincita i passi di Virgilio purgati del nome di suo padre nella decima egloga.”¹⁶⁴

Tudo aqui remete para o temperamento de Lucina, desde o labor minucioso do jardim em que a paciência e o seu projecto pessoal se projectam, às leituras atentas e precisas, denunciando o

¹⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 30.

¹⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 81.

gosto pela cultura, pela sabedoria e pelo orgulho de rever o pai através das consultas nas bibliotecas da *villa*. Personagem sedutora pela rebeldia e ousadia em confrontar directamente o imperador Tibério na sua própria mansão, torna-se atraente pelas características físicas comprovadas nos excertos assim transcritos. Fascinante pela descrição perfeita e eloquente que o romancista lhe dedica, qualquer leitor deixa-se transportar levemente por esta personalidade com um carácter marcado que alia, harmoniosamente, a inteligência e o inconformismo paterno, como também a elegância e a beleza materno.

Além destes, outros dois *actantes* sobressaem, cujos papéis se revelam curiosamente essenciais seja no espaço de Tibério, seja no espaço de Jesus de Nazaré. Quer pela relação directa estabelecida entre Giairo, Ester e Jesus de Nazaré, em que a menina é curada por Este, quer pela viagem empreendida que oporá no pano de fundo de Capri, ambos, pai e filha, ao imperador, impõem-se como figuras bastante ligadas entre si:

“ Ester era una bambina ebrea di dieci anni abituata a giocare nella piazza del suo villaggio in Galilea, a Gamala com tutte le altre che andavano a scuola da suo padre Giairo, dottore della legge, a imparare la Torah. [...] Ma il padre di Ester, che era l’uomo più colto di Gamala [...]”¹⁶⁵

A descrição dessas figuras logo nas linhas iniciais do capítulo sugere uma interacção plena entre ambas pelo que são apresentadas em simultâneo. Para além de existir um laço de parentesco que coloca cada uma delas numa determinada posição em termos sociais, Ester, mais uma das inúmeras moças da Galileia, órfã de mãe, cresce e constrói-se com a ajuda do pai. A sua doença e a visão que tem em sonhos levam-na a convencer o pai a partirem para a longínqua Capri: “ [...] *Ester si mostrava assolutamente tranquilla, felice di essere rientrata nel suo sogno. Pareva già conoscere molti segreti dell’isola.*”¹⁶⁶ Calma e educada, como também ousada e perseverante, a acção da filha de Giairo reflecte-se ao longo do romance como uma espécie de influência positiva e espiritual, emanando uma certa tranquilidade nos diálogos com que o leitor se depara. Em Ester,

¹⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p. 123.

¹⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p. 143.

reconhecemos a herança de alguns traços do pai: culto, pacífico e inteligente, transmitiu as melhores qualidades à filha única, que se associam a outros traços de carácter como a amizade e a cumplicidade:

“ Perché Giairo era il più grande amico della sua bambina ed Ester sentiva che le sue più care amiche [...] glielo invidiavano sognando di avere un padre meraviglioso come il suo. Da quando però Ester era ritornata dalla morte alla vita, guarita dal rabbi Jeshua, nemmeno i magici palloni del padre, nemmeno i suoi racconti più avventurosi, riuscivano a consolarla della solitudine [...]”¹⁶⁷

Entende-se a força e a convicção do pai em manter uma relação forte e sólida com a filha exteriorizadas num estilo de compaixão e sentimento de solidariedade para com Ester. Desempenhando os papéis paterno e materno em simultâneo, Giairo consegue empreender a árdua tarefa de educar uma filha, através de uma sageza impressionante e compreensão constante, sempre verificadas ao longo da história. Os termos e expressões como – *più grande amico, padre meraviglioso* – remetem para uma relação especial que se funda em factores como o amor e a paz que contagia subitamente a adversidade e a tensão que se faz sentir no palácio do imperador. Amigo, fiel companheiro, sensato, brilhante e conduzido pela lei da Torah, Giairo torna-se assim uma figura merecedora de confiança, se bem que marcada por um certo misticismo, que orienta o leitor para uma leitura cada vez mais palpitante e comovente.

Como figuras que servem para melhor demarcar o panorama da época em que o romance se situa, invocam-se outras personagens que, na sua generalidade, tiveram existência real, muito embora agora buriladas pela fantasia do escritor. Pôncio Pilatos, fielmente representado e honestamente pintado por Pazzi, vê-se enriquecido pela pena do escritor, pela maneira como domina o discurso nos diálogos. No *Vangelo di Giuda*, Trasillo, astrólogo de profissão (função outrora tão importante na Antiguidade!), dedicado ao imperador, contribui para acentuar e fazer eco das suas ideias, elevando-as à categoria de mito. Calígula, sobrinho de Tibério, pela rebeldia, timidez, loucura e teimosia, mereceria, por exemplo, uma breve comparação com o tio, pelo facto

¹⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p. 123

de vir ele mesmo, um dia, a tornar-se imperador¹⁶⁸. Por fim, outra figura que desempenha um papel importante no espaço romanesco é Antónia, filha do célebre Marco António, bem delineada no romance, onde alguns traços de fantasia (manipulação de Tibério, influência sobre o futuro do jovem Calígula) provariam a sua capacidade em liderar e orientar o porvir do império através de marcas de serenidade e sensualidade física, qualidades relacionadas com uma herança de luxo.

O romance contém assim esta vasta área pluridimensional em que a personagem opera como alicerce essencial para o desenrolar da acção e desenlace:

“A personagem de romance, como a de cinema ou a de teatro, é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas. Ela não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões.”¹⁶⁹

Cada uma delas integra-se na diegese e contribui para o imaginário do leitor, onde os limites para a fantasia não existem e, paradoxalmente, trazem ao espaço da obra uma realidade cada vez mais individualizada. Os *actantes* participam neste objectivo plano e comum ao tornar a diegese mais completa. Através de diálogos e descrições, ajudam na criação e construção de imagens e símbolos, acabando por iluminar e decifrar os mistérios que a vida nos propõe. Tal como acontece na nossa existência, as figuras agem umas sobre as outras, influenciando-se, sentindo-se, rivalizando e partilhando ideias e experiências, pois

“ [...] diremos que os textos literários são produzidos por homens para serem lidos por homens e que, por isso, os animais, os objectos e os conceitos que neles desempenhem funções de agente se encontram inevitavelmente antropomorfizados, mesmo que só implicitamente, porque o homem projecta neles os seus valores ou exprime através deles os seus valores [...]”¹⁷⁰

¹⁶⁸ Memoráveis ficam as descrições cuidadas do escritor italiano em representar uma comparação directa entre o sobrinho e o tio, pretendendo deste modo, conduzir a uma relação directa de hereditariedade física e de poder no que toca ao futuro da própria Roma Antiga: “*Tiberio aveva a lungo guardato Caligola. Era impressionante quanto gli somigliasse [...] gli stessi occhi, la stessa pelle diafana, gli stessi riccioli biondi, la stessa tendenza a curvare la schiena che aveva suscitato tanti rimproveri nei suoi educatori.*” *Idem, Ibidem*, p. 16.

¹⁶⁹ Roland Bourneuf & Réal Ouellet, “As Personagens – Uma rede de relações”, *loc.cit.*, p. 199.

¹⁷⁰ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “O Romance: História e Sistema de um Género Literário”, *loc.cit.*, p. 694.

Evangelhos da Modernidade: Jogos de intertextualidade

“Niente, nella vita di un poeta, succede veramente per caso o va veramente spreco.”

Giovanni Raboni ¹⁷¹

A força e o simbolismo da própria imagem artística que transmitem os textos canônicos e bíblicos, onde podem ser verificados vestígios de história, literatura, ciências e outras áreas de conhecimento, conduzem a uma inevitável procura de aprofundamento de conhecimentos, permitindo, assim, a entrada no mundo dos Evangelhos da Modernidade, onde a liberdade de recriar ou omitir não tem limites. Apoiando-se constantemente num texto-base ou de raiz, verifica-se assim a existência de um suporte como modelo e ponto de partida para as infinitas recriações e exposições de possíveis ideias do porvir:

« [...] une seule et même œuvre littéraire peut donner lieu, simultanément, à des types de discours très distincts : l'*Odyssée* comme texte premier est répétée, à la même époque, dans la traduction de Bérard, dans d'innombrables explications de texte, dans l'*Ulysse* de James Joyce. »¹⁷²

Seguindo esta linha de repetição ou continuação do cânone e sua simultânea reequação, o autor sucumbe ao seu desejo mais íntimo de poder reescrever o passado, tocando material sagrado

¹⁷¹ Apud Giovanni Raboni “ Postfazione” in: Roberto Pazzi, *Cercando l'imperatore*, Milano, Marietti, I edizione 2004, p. 197.

¹⁷² Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 26.

e adaptando-o ao mundo contemporâneo. A particularidade deste processo tão frágil (prioridade em respeitar dados históricos) e, em simultâneo, tão fluído (espaço e liberdade para a invenção de novos dados essenciais e preenchimento das lacunas deixadas pela História Universal), leva-nos a querer entender de mais perto esta vocação de um autor que faz prova de elasticidade mental e de qualidades linguísticas fora do comum:

“ E, nei romanzi, quello che amo di più sono due cose in apparenza contraddittorie, in realtà strettamente e misteriosamente intrecciate: da un lato, la forza e la verità dell’ossessione da cui nasce la volontà narrativa; dall’altro, il gusto e il rispetto della struttura, dell’artificio, della convenzione.”¹⁷³

Desta análise aparentemente contraditória, que se verifica no âmbito do romance, encontrar-se-á aqui outra perspectiva que pode parecer também paradoxal. Do texto antigo e de uma escrita rudimentar, o autor obriga assim a uma passagem directa para o século XX e XXI, numa espécie de viagem no tempo onde se recuperam as ideias, a escrita e o estilo rústico, mas sempre virados para uma modernização, um tipo de transformação, acarretando uma evolução linguística marcante. O romance torna-se assim um espaço de experimentação, em que o autor tudo faz para respeitar a tradição, renovando-a à luz dos padrões do seu tempo. Na verdade, predominaria, assim uma espécie de conflito de ideias entre o Evangelho antigo e a Literatura moderna, na perspectiva em que, ao concentrar-se e observar mais atentamente a Teologia (enquanto ideologia) se articula com a Literatura (como arte), fazendo com que estes dois conceitos pareçam ter mais em comum do que se possa supor. Como Linda Hutcheon declara:

“ Em outras palavras todas as práticas sociais (inclusive a arte) existem na ideologia e por meio da ideologia [...] Grande parte do impulso para essa redefinição da ideologia e para sua posição, que voltou a ser importante, nas recentes discussões sobre a arte é proveniente de uma reacção contra a eliminação, provocada pelo humanismo liberal, do histórico, do político, do material e do social na definição da arte como sendo universal e eterna.”¹⁷⁴

De acordo com este paradigma, onde religião e literatura actuam como uma matéria única e

¹⁷³ *Apud* Giovanni Raboni “ Postfazione”, *loc.cit.*, p. 199.

¹⁷⁴ Linda Hutcheon, *Poética do Pós-modernismo*, *loc.cit.*, p.228.

pluridimensional, os séculos XX e XXI propõem várias hipóteses para a compreensão e reformulação dos Evangelhos, nem sempre explorados suficientemente ou cultivados numa visão mais liberal.

A ‘jovem’ sétima arte oferece, assim, da autoria de Pier Paolo Pasolini, um trabalho minucioso e dedicado em *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964) onde se pode aperceber um conteúdo situado entre a literatura do cânone bíblico (Evangelho de São Mateus) e a moderna câmara de filmar que recupera a generalidade dos detalhes do Evangelho, para os transformar num filme que reproduz a conhecida vida de Jesus Cristo, num formato actual, numa visão erudita e inédita.¹⁷⁵ Se a história do cinema contém inúmeros exemplos relacionados com a existência do Cristo, como o do realizador Dennys Arcand - *Jésus de Montréal* (1989) - ou até o mítico *The King of the Kings* (1927), e se mais recentemente Mel Gibson com - *The Passion of The Christ* - (2004) ou os cómicos Monthy Python com - *The Life of Brian* (1979) - retratam, dura ou humoristicamente, a vida de Jesus Cristo, o trabalho de Pier Paolo Pasolini merece a nossa atenção pelo seu vanguardismo e por se tratar de um clássico da história do cinema italiano e internacional.

Il Vangelo Secondo Matteo de Pasolini¹⁷⁶ aproxima-se do trabalho de Roberto Pazzi, na medida em que ambos são Evangelhos construídos a partir de uma humanização da figura de Jesus, abrindo alas a um certo sentido poético que prevalece na obra:

“ [...] solo un poeta ha ancora il coraggio delle proprie ossessioni; e solo un poeta può trovare il coraggio di rispettare e sfruttare le convenzioni, di essere artificioso, di calarsi

¹⁷⁵ Pier Paolo Pasolini, *El Evangelio Según Mateo*, Filmoteca de el Cutural, 1964.

¹⁷⁶ Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975) foi um realizador de cinema, escritor, dramaturgo, poeta e intelectual italiano nascido em Bolonha de família de esquerda, originária da região do Friuli. Doutorado em Letras pela Universidade de Bolonha, Pasolini apresenta uma ampla obra, polémica e dinâmica, seja a nível de narrativa (*Ragazzi di vita*, 1956), (*Una vita violenta*, 1959), (*Il sogno di una cosa*, 1962) seja a nível de poesia (*Le ceneri di Gramsci*, 1957), (*L'usignolo della chiesa cattolica*, 1958), (*La religione del mio tempo*, 1961). No entanto, será seguramente graças ao cinema que o mesmo se poderá exprimir de forma concreta e sob os mais variados ângulos, dando a conhecer ao público as facetas da sua personalidade liberal, ateuista, crítica e moderna fazendo assim parte do vasto e prestigioso círculo do cinema da década de 50 e 60 (Federico Fellini, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Vittorio De Sica). As suas obras englobam títulos como *Il Vangelo Secondo Matteo* de 1964 (Prémio OCIC e Prémio Especial do Júri no Festival de Veneza - edição 1964, Prémio ‘Office Catholique Internationale du Cinéma’, Prémio Cineforum, Prémio Città Imola, Prémio Unione Internazionale della Critica e primeiro filme italiano vencedor do Grande Prémio 1964 da Organização Católica Internacional do Cinema), *Il Decameron* (Grande Prémio do Júri no Festival de Berlim – edição 1971), *I Racconti di Canterbury* (Urso de Ouro no Festival Internacional do Filme de Berlim – edição 1972), *Il fiore delle mille e una notte* (Grande Prémio do Júri no Festival de Cannes – edição 1974) ou ainda o polémico, perturbador e ainda censurado em muitos países *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

dentro la struttura (così come si calerebbe nella convenzione metrica, nell'artificio dei numeri e dei suoni, nella struttura data – e infinitamente mutevole e verificabile – di un sonetto o di una sistina).”¹⁷⁷

As imagens poéticas têm por acompanhamento, ao longo da obra, uma banda sonora majestosa e imponente que remete logo para o início do relato de Mateus. Assim, o actor Enrique Irazoqui (Jesus Cristo), de cara angélica mas decidida, atravessa os campos da vasta Galileia à procura duma resposta sagrada e espiritual, traduzindo a curiosidade de uma figura débil e algo inocente. A palavra de Jesus propaga-se entre os apóstolos, pelo povo, pelos sacerdotes e chega finalmente aos ouvidos dos temidos prefeitos e soldados romanos, em que a própria mensagem de paz acaba por prejudicar os propósitos de um profeta com uma ambição suave e pura. A implacabilidade da palavra divina alia-se a uma representação marcante do actor Irazoqui, onde o olhar e o gesto se confundem com a marca do Evangelho de Mateus, mediante a afirmação de um Jesus Cristo líder, confiante na sua doutrina e humanista ao inserir todas as personagens no mesmo enquadramento.¹⁷⁸

Porém, apesar de um olhar terno e uma expressão facial surpreendente, Enrique Irazoqui isola-se e parece conversar com o próprio coração, ao responder a um dos discípulos, demonstrando assim uma força inusitada na mensagem de paz, onde a sinceridade e serenidade raramente foram valorizados no discurso cinematográfico:

“ [Apóstolo] - C'è la tua madre e ci sono i tuoi fratelli!

[Jesus] - Ma chi è la mia madre? E chi sono i miei fratelli? (*dirigindo-se para o povo*)
Ecco la mia madre ed i miei fratelli: chiunque fa volontà del mio padre che è nei cieli, questi è mio fratello, e sorella e madre!”¹⁷⁹

Sem exageros e glorificações ou ainda tentativas desesperadas em romantizar agressivamente o Evangelho de Mateus, Pier Paolo Pasolini evita tornar a obra em mais uma

¹⁷⁷ *Apud* Giovanni Raboni “ Postfazione”, *loc.cit.*, p. 199.

¹⁷⁸ Pier Paolo Pasolini realiza um *coup de grâce* ao conseguir dar um certo protagonismo a todos os actores em simultâneo. De facto, mesmo que uma das personagens esteja a monologar, a localização acaba por se revelar igualmente importante, com uma câmara a dar uma certa sensação constante de ‘gravidade’ e ao colocar as figuras numa situação única e privilegiada.

¹⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, Capítulo IV (minuto 56), *El Evangelio Según Mateo*, Filmoteca de el Cutural, 1964.

representação superficial e limitada; pelo contrário, procura incansavelmente recuperar a mensagem base de Mateus, tornando-a ainda mais pura na sua simplicidade, fazendo assim valer o lirismo: um valor sempre bem saliente no trabalho e no cinema deste realizador.

De acordo com uma linha convencional e minuciosamente remodelada, um dos acontecimentos sempre recuperados pelos artistas é o da morte e, neste caso concreto, de Jesus. Pasolini recria assim fielmente um ambiente de inquietação, angústia e claustrofobia, onde Jesus carrega a cruz até ao monte Gólgota cercado de soldados romanos, dos seus apóstolos, da sua família e de um povo em delírio, que apenas provoca e acentua este sentimento de loucura, de folia e de raiva que as personagens demonstram activamente. E, finalmente, o atento espectador acabará por se render à magia do cinema, no momento em que Jesus, gozado pelos romanos e atado no cimo da cruz, dá o seu último grito de revolta, esperança, dor e Fé; daí, poder-se-á observar a memorável cena das casas e construções nas colinas a derrubarem-se sucessivamente como um baralho de cartas, relembrando metaforicamente o poder de uma mensagem divina e a força de um Deus todo poderoso. Mergulhando neste jogo de crença da palavra de Deus, Pasolini recria e respeita a história bíblica: *“Hay, en cambio, una disposición a tomar en consideración y aceptar lo que es posible admitir, mucho más interesante y, sobre todo, más emocionante.”*, dirá Miguel Marías.¹⁸⁰ Por contraste, se Roberto Pazzi alertava em entrevistas dadas para o perigo do produto fílmico (e mais apropriadamente a imagem) como possível “carrasco” da fantasia, da imaginação e da criatividade, através do cinema de Pier Paolo Pasolini poderemos, em contrapartida, defender que essa própria beleza figurativa e sonora junta por vezes emoções e sentimentos dificilmente passíveis de transmitir na Literatura.

No entanto, a arte literária também consegue criar trabalhos paralelos dignos de uma qualidade indiscutível. É o caso do escritor José Saramago¹⁸¹ – *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*

¹⁸⁰ *Apud* Miguel Marías, no fascículo do DVD “Sincera Perplejidad” in: Pier Paolo Pasolini, *El Evangelio Según Mateo*, Filmoteca de el Cutural, 137 minutos.

¹⁸¹ José Saramago (1922 – 2010) foi um escritor, dramaturgo, tradutor, jornalista, poeta e ensaísta português. A sua obra ímpar marcada por uma qualidade linguística e uma inovação gramatical (revolução do estilo de pontuação e ritmo próximo da oralidade) acabará por ser galardoada com a atribuição do Prémio Nobel da Literatura em 1998. Acrescentando ao seu impressionante curriculum vários Doutoramentos *Honoris Causa* e o famoso Prémio Camões

(1991) –, sendo esta obra mais um exemplo em que os limites para a imaginação e a criatividade parecem não existir. O autor recupera assim os aspectos marcantes dos quatro Evangelhos canónicos (Mateus, Marco, Lucas e João), posicionando-os com outros tópicos decisivos da Grande História Bíblica Universal. Os primeiros capítulos do relato iniciam com uma descrição pormenorizado dos pais de Jesus, remetendo logo para um ambiente de escassez e de miséria nas terras áridas e secas da vasta Galileia. José e Maria, humildes e pobres trabalhadores artesanais, acabam por conceber o primeiro filho, o menino de ouro, onde os detalhes imaginados pelo escritor português não são esquecidos e são transmitidos de modo ostensivamente provocatório:

“ [...] Maria, entretanto, abrira as pernas [...] a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado.”¹⁸²

Após o seu nascimento, o pequeno Jesus de Nazaré escapa por pouco à perseguição do rei Herodes, onde todos os bebés de Belém até aos três anos de idade acabam por falecer, assassinados pelos soldados a mando do monarca. Adivinha-se um futuro de excepção, em que a vida de Jesus já não se pode comparar às demais e a sua educação tem também uma importância de peso. Formado numa pequena sinagoga da Nazaré, Jesus revela-se um aluno brilhante e atento. José Saramago continua assim essa imparável descrição detalhada da personagem-central, em que a preocupação do autor passa por uma espécie de processo de humanização, sentindo-se uma certa focalização da atenção em remodelar e fazer esquecer a figura romantizada de Jesus:

(1995), as suas mais famosas narrativas englobam títulos que ficarão para sempre na História da Literatura como trabalhos de referência, nomeadamente o *Memorial do Convento* (Prémio PEN club português, Prémio Literário Município de Lisboa, Caminho, 1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Prémio PEN club português de 1984, Prémio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos, Prémio Dom Dinis da Fundação da Casa de Mateus de 1986, Prémio Grinzane Cavour de 1987, Prémio do Jornal *The Independent* de 1993, Caminho, 1984), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (Grande Prémio APE de 1992, Caminho, 1991) e o *Ensaio Sobre a Cegueira* (Prémio Arcebispo Juan de San Clemente de 1998, Caminho, 1995) sendo este último trabalho também adaptado ao cinema pelo realizador brasileiro Fernando Meirelles. Nascido de uma família pobre do Ribatejo (Azinhaga, Golegã), e maioritariamente auto-didacta de formação, o narrador português apresenta textos repletos de sentimentos, de denúncia da injustiça, de buscas por uma igualdade plural (fascínio pelo comunismo marxista) e de um inconformismo adjacente a uma dissidência quase exacerbada (denúncia dos ‘maus costumes’ da Igreja Católica) onde a temática da vida e da morte dominam a maioria do seu trabalho. Pensador conceituado, José Saramago continua a influenciar o imaginário ocidental pela sua dedicação à liberdade de expressão e pelo seu combate às causas humanas.

¹⁸² José Saramago, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 26-27.

“ Maria olha o seu primogénito, que por ali anda gatinhando como fazem todos os crios humanos na sua idade, olha-o e procura nele uma marca distintiva, um sinal, uma estrela na testa, um sexto dedo na mão, e não vê mais do que uma criança igual às outras [...] Quando chegou aos cinco anos, o filho de José começou a ir à escola. Todas as manhãs, logo ao nascer do dia, a mãe levava-o ao encarregado da sinagoga [...].”¹⁸³

Com a figura de Jesus personalizada pelo autor português, segue-se assim uma versão inventada da história, onde não existe espaço para a adoração do filho de Maria e José, mas sim, um universo onde as dúvidas e as perguntas sobre o mundo não param de eclodir. Após a morte do pai, Jesus empreende uma nova vida ao sair de casa e procura ininterruptamente uma vocação inata que passa por juntar-se ao povo, socializar-se e comunicar a palavra de Deus, um deus que o usa como uma simples marioneta para os seus mais naturais e diversos caprichos. Deus vai assim usando e abusando do menino da Judeia e Saramago leva-nos a compreender o conceito de Fé indissociável do de sacrifício e, por vezes, sinónimo de loucura. Jesus, no seu esplendor e no auge da sua juventude, sacrifica-se para unir-se e estar mais perto do Pai, tal como nos acontecimentos relatados na Bíblia, onde Jesus Cristo primeiramente carrega com a cruz e é conseqüentemente crucificado. O sofrimento, a dor, a angústia, o tormento e o sacrifício parecem dominar o mundo e a versão do cânone imaginada pelo narrador português pretenderá seguramente denunciar as atrocidades e ‘maus costumes’ da Bíblia, onde o bem-estar e a felicidade não fazem parte do vasto vocabulário do Antigo e Novo Testamento. Quando Maria, mãe de Jesus, sofre, vendo o filho agonizar, o texto de José Saramago oferece uma visão derrotista da Bíblia, onde nem sequer o seu sofrimento permite um possível reconhecimento por parte da própria Igreja Católica:

“ Maria já não tem muito mais passos que dar. Ainda subirá os quinze degraus semicirculares que levam à Porta de Nicanor, também Preciosa chamada, mas aí se deterá, porque às mulheres não é permitido entrar no Pátio dos Israelitas, para onde dá a porta. [...] Não se moverá Maria dali até que José regresse [...].”¹⁸⁴

Nesta obra do escritor ribatejano, conseguimos detectar inúmeras críticas ao sistema

¹⁸³ *Idem, Ibidem*, p. 127-132.

¹⁸⁴ *Idem, Ibidem*, p. 99.

ideológico de índole judaico-cristã, desde o lugar da mulher dentro da Igreja à própria reformulação do carácter das personagens, encontrando-se neste trabalho uma verdadeira revolução e reequacionamento de crenças e valores. A própria epígrafe remete logo para a instabilidade duma doutrina cada vez mais contestada: “ [...] *afim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído.*”¹⁸⁵ Jesus parece temeroso e humano, Judas é descrito como bondoso e generoso, Maria Madalena torna-se voluptuosa e real, num espaço onde José Saramago ousa inverter os papéis dos maiores protagonistas de sempre, ao atribuir a função de simpático ao Diabo e a de vingativo a Deus. Obra-prima para muitos e autêntico sacrilégio para outros, o autor português assina aqui um projecto minucioso, esperado e construído com tempo, ao apostar, por exemplo, em cinco páginas os mártires desnecessários que a Igreja Católica causou¹⁸⁶. Assim, juntando-se à causa dos mais desfavorecidos e mais justos, Saramago empreende uma espécie de luta hercúlea do “David contra Golias”, que lhe valeu para sempre um lugar de destaque na Literatura Portuguesa e Internacional pela sua ousadia, rebeldia, revolução linguística e qualidades humanas. Desta forma, assistimos à divulgação de dois Evangelhos Modernos num espaço de dois anos (entre 1989 e 1991), criados pelos rebeldes escritores Roberto Pazzi e José Saramago. Diversos pelo conteúdo, objectivos e abordagem, ambos os trabalhos trazem mais uma luz para o aplicado estudo duma ponte possível entre a Teologia e a Literatura.

Outro trabalho interessante do final do século XX será o do escritor norte-americano Norman Mailer,¹⁸⁷ o famoso e controverso *Gospel According To The Son* (1997), obra marcada por

¹⁸⁵ *Apud* Lucas, 1, 1-4 in: José Saramago, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *loc.cit.*, 1991.

¹⁸⁶ Cf. José Saramago, *op.cit.*, p. 381-385.

¹⁸⁷ Norman Mailer (1923 – 2007) foi um escritor, poeta, ensaísta, dramaturgo, argumentista e jornalista norte-americano. Vencedor duas vezes do Prémio Pulitzer, do ‘National Book Award’ e da ‘Medal for Distinguished Contribution to American Letters’ pela Fundação Nacional do Livro, a obra do autor originário de Nova Jérquia inclui uma colectânea de trabalhos ligados à corrente do *Novo Jornalismo*, ao lado de outros grandes narradores contemporâneos como Truman Capote ou Tom Wolfe. As ficções apresentam títulos como *The Naked and The Dead* (Rinehart, 1948), *The Deer Park* (Putnam’s, 1955), *Tough Guys Don’t Dance* (Random House, 1984), *Harlot’s Ghost* (Random House, 1991) e *The Castle in the Forest* (Random House, 2007). Obra marcada maioritariamente por um estilo de improvisação autobiográfica, os romances de Norman Mailer revelam uma espécie de obsessão pela desconfiança em relação ao progresso tecnológico, o interesse por biografias controversas (trabalhos sobre Marilyn Monroe, Muhammad Ali, Gary Gilmore, Pablo Picasso ou até o próprio Jesus Cristo) como também uma incessante actividade política, que se pode verificar no conjunto das suas obras (partilha de ideias de esquerda e democráticas, cf. *Why Are We in Vietnam?*, Putnam’s, 1967). Personalidade violenta, cruel e amante do absurdo no género humano (ingenuidade, perturbação, desespero), Norman Mailer consegue sempre copiar e reproduzir as

um estilo único e tão marcante da vasta produção deste autor de origem hebraica. Tal como José Saramago, polémico e perturbador, o escritor originário de Nova Jérnia retoma o cânone como base para o seu romance, mas diversifica e afasta-se do trabalho de Saramago, inventando um novo estilo. Agarrado à sua tendência da autobiografia (*The Naked and The Dead* (1948)), as primeiras linhas do romance diferem dos outros trabalhos por uma originalidade impressionante onde o leitor se depara com o próprio Jesus de Nazaré a contar os feitos praticados, diferindo das ideias sempre ‘romantizadas’ pelos discípulos. Assim, numa visão única e peculiar, Jesus de Nazaré fala de todas as suas experiências, da sua formação, da sua vida, tudo sempre na primeira pessoa. Deparamo-nos, assim, com uma personagem principal (como narrador autodiegético) que procura, ao longo da obra, respostas essenciais sobre a sua existência, onde a versão da figura do ‘Cristo todo-poderoso’ deixa de ser a única proposta viável. Através da imagem de Jesus assim construída, encontra-se um Norman Mailer inconformista quanto aos valores do Cristianismo. O primeiro capítulo opera, de imediato, o contacto directo com a personagem principal, numa abordagem que elimina qualquer barreira e traz uma relação intimista com o leitor:

« En ce temps-là, je fus celui qui vint de Nazareth pour être baptisé par Jean dans les eaux du Jourdain. [...] Je n’irais pas jusqu’à soutenir que l’Évangile de Marc est faux, mais il contient beaucoup d’exagérations. [...] L’histoire que j’ai à conter n’est ni simple ni exempte de surprises, mais elle est véridique, du moins à l’aune de ce dont j’ai gardé mémoire. »¹⁸⁸

Normal Mailer surpreende-nos nesta abordagem original com as primeiras linhas do romance a utilizar o ‘eu’ como se Jesus tivesse escrito, ele próprio, este novo Evangelho. Como se se tratasse duma resposta aos escritos sagrados e canonizados, o protagonista quer reescrever a história da sua vida numa linguagem plena de aforismos e de provocações – *faux, exagérations* – onde a memória de Jesus de Nazaré conforma o romance numa espécie de autobiografia, lembrando assim um relato acabado de ser encontrado nas grutas do Egipto. O carácter iconoclasta de Norman Mailer evidencia-se em outras passagens do romance, onde o autor

fraquezas do Homen para mergulhar nelas e criticá-las asperamente nas suas novelas e romances.

¹⁸⁸ Norman Mailer, *L’Évangile Selon Le Fils*, Paris, Plon, 1998, pp.9-10. A tradução francesa foi a única a que se teve acesso. Daí todas as citações se basearem na tradução francesa de Rémy Lambrechts, feita a partir da língua inglesa.

americano não hesita em contradizer costumes do Novo Testamento:

« Plus tard, cette histoire a été terriblement exagérée par Marc, Matthieu et Luc. Aucun ange n'apparut dans le ciel, pas plus que n'en tomba la manne donnée par Dieu à Moïse. Mais tel était le pouvoir de la bénédiction du Seigneur que ceux qui me suivaient furent satisfaits.»¹⁸⁹

O tom utilizado pelo autor norte-americano revela simultaneamente um certo sabor a paródia e um sentido de comédia, havendo constantemente no espaço do romance críticas e opiniões pessoais de um Jesus de Nazaré configurado para contradizer e questionar os dados até agora transmitidos pelo Antigo e Novo Testamento. No entanto, se Mailer utiliza os traços de humor para poder pôr em causa livremente o conhecimento adquirido, o autor não deixa de recorrer igualmente a aspectos de tragédia para rememorar o instante tão dramático, quando Jesus acaba por se render aos romanos: «À l'aube, on me fit quitter la maison de Caïphe et je fus conduit dans une petite pièce proche du tribunal de Ponce Pilate.»¹⁹⁰

O resto da obra seguirá uma linha quase convencional, ao retomar os factos mais clássicos do cânone (crucificação, morte e ressurreição), com um toque tão particular da escrita do autor norte-americano, que mistura explosivamente humor, drama, violência e paródia como alicerces da vida real e quotidiana. Sensivelmente dez anos após o projecto de Roberto Pazzi, deparamo-nos com outra proposta ambiciosa por parte do escritor norte-americano que completa a irreverência e continua a temática abordada pelo inconformista escritor italiano.

Neste contexto marcado pelos romancistas que dedicam particular interesse pelos Evangelhos, um dos últimos trabalhos destas recentes décadas pertence ao filósofo francês Éric-Emmanuel Schmitt¹⁹¹, com o romance *L'Évangile Selon Pilate* (2000). Aliando um título sugestivo a capítulos cuja designação não é menos provocadora (*Prologue: Confession d'un condamné à mort*

¹⁸⁹ *Idem, Ibidem*, p. 111.

¹⁹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 200.

¹⁹¹ Éric-Emmanuel Schmitt (1960-) é um filósofo, escritor, dramaturgo e romancista franco-belga originário de Lyon. Contando com prémios que vão do Prémio Goncourt ao Grande Prémio de Teatro da Academia Francesa, e ainda galardoado com o título de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, o autor interessa-se de perto por figuras que marcaram definitivamente a História Universal. As obras *L'Évangile Selon Pilate* (éd. Albin Michel, 2000) ou *La Part de l'Autre* (éd. Albin Michel, 2003) retratam o ambiente de Jesus Cristo ou de Adolfo Hitler, misturando de forma suave e delicada, ficção e história. Com uma escrita precisa, cômica e linear, Éric-Emmanuel Schmitt impõe-se na cena literária francófona e internacional como escritor dotado de grandes qualidades de imaginação e criatividade.

le soir de son arrestation), o romance do autor franco-belga aborda o cânone de uma maneira lírica onde, apesar de se saber o que irá acontecer a Jesus Cristo, é sempre notável o detalhe das descrições:

« Israël est une terre d'oliviers, de cailloux, d'étoiles et de bergers, une terre où les dattes sèchent sur la paille des greniers, une terre d'angoisse où les cœurs mûrissent dans l'attente du sauveur, une terre d'orange, de citron et d'espoir, Israël est mon jardin, le jardin où je suis né, ce jardin même où je dois bientôt mourir. »¹⁹²

Assim, a diegese desenvolvida pelo romancista francófono aproxima-se do trabalho de Norman Mailer, ao ousar assumir o discurso em primeira pessoa, como se fosse o próprio Jesus Cristo a narrar os factos ocorridos. O romance afasta-se do trabalho de Roberto Pazzi, de Saramago ou de Pasolini por essa pequena particularidade, mas aproxima-se paradoxalmente dos mesmos trabalhos pela preocupação constante em valorizar o real, na reconstituição do ambiente e do espaço – *oliviers, orange, citron*. Apesar da abertura eufórica em que o ambiente é dado por sensações olfactivas, o sentido do drama persiste e apercebemo-nos de que o porvir de Jesus não mudará e que o seu destino passará obrigatoriamente pela morte. Num género de diário intimista, deparamo-nos com confissões de sentimentos e dores que os protagonistas partilham com o leitor, reconciliando cada vez mais a personagem com o público.

Revelando um Jesus completamente renovado, observamos uma personagem típica de tempos remotos em que as risadas, o vinho, as comidas e as mulheres representavam o melhor da vida e os prazeres mais cobiçados. Jesus torna-se assim um vagabundo miserável, frequentador de más companhias, afastando-se do estereótipo de profeta puro, saudável, brilhante e inteligente, encaixando-se numa reconstrução de um destino deveras menos atraente: «[...] *Yéchoua, ayant épousé sa misère, sa foi, ses lutttes, sa vision, et voilà que leur rêve s'était achevé, brutalement, par la mort de leur champion dans la force de l'âge.*»¹⁹³ Esta nova faceta de um Jesus transfigurado num homem comum, iludido e de mentalidade quase 'idiota' ultrapassa até agora qualquer uma das personalidades criadas pelos autores anteriormente mencionados, de modo que a visão do público

¹⁹² Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile Selon Pilate*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 11.

¹⁹³ Éric-Emmanuel Schmitt, *Idem, Ibidem*, p. 142.

em relação a Jesus se torna cada vez mais pessimista e diferente da que na generalidade predominava:

« [...] j'ai le sentiment, au contraire, que ce Yéchoua exalte les souffrances, il y voit de la grandeur, il leur confère une utilité de rachat. En fait, il se moque totalement du bonheur terrestre, il parle d'un bonheur à venir, dans un royaume sans frontières, au-delà de la mort. Cela me paraît ridiculement fâcheux ! Je soupçonne de plus en plus, chez ce Yéchoua, la volonté de faire l'ange plus que la bête.»¹⁹⁴

Os trabalhos de Pier Paolo Pasolini, Roberto Pazzi, José Saramago, Norman Mailer e Éric-Emmanuel Shmitt articulam-se numa linha singular. Poder-se-ão encontrar nestes projectos diversos objectivos em comum, que, no entanto, diferem na forma como foram analisados e desenvolvidos. Assim, cada uma destas obras é como um complemento à magia e ao mistério dos Evangelhos, distanciando-se umas das outras pelos traços característicos de cada autor mas que, outra vez e curiosamente, se completam num horizonte mais abrangente. Por essas razões evocadas, uma construção analítica de cada início das obras impõe-se para entender melhor este conceito de unidade.

Roberto Pazzi, através da técnica do romance, opta, por exemplo, em enquadrar a obra num contexto histórico bastante definido, articulando deste modo e relacionando intrinsecamente a existência do imperador Tibério com a de Jesus Cristo. O *Vangelo di Giuda* abre com um primeiro capítulo significativo sobre o que o autor pretende realmente transmitir, isto é, relacionar dinamicamente o 'binómio' história e ficção para dar mais credibilidade à diegese:

“ Trasillo, l'astrologo di Tiberio, da qualche giorno aveva avvertito il suo signore. La congiunzione nei Pesci di Giove e Saturno non prometteva nulla di buono [...] In quei mesi così densi di tragici avvenimenti, dopo tanto tempo era comparso alla presenza di Tiberio Trasillo e gli aveva preannunciato altre novità, leggibili nella congiunzione in Pesci di Giove e Saturno.”¹⁹⁵

Roberto Pazzi enfatiza, em poucas linhas, o ambiente romano como palco imprescindível para a criação da diegese, remetendo em poucas palavras para um contexto histórico bem preciso. O

¹⁹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 298.

¹⁹⁵ Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp. 11-24

excerto acima transcrito permite desde logo entender um enredo construído detalhadamente em torno das particularidades histórico-sociais – *Tiberio, Trasillo, astrologo, mesi tragici* – e que terá, conseqüentemente, a sua importância para uma articulação literária directa entre personagens reais e ficcionais num único espaço geo-político bem conhecido da vasta História Universal.

Num tipo de suporte distinto, o realizador Pier Paolo Pasolini utiliza a força da imagem (vantagem da sétima arte) para sublinhar a importância do gesto através da sua obra. O capítulo inicial do filme remete para um plano fixo e pouco dinâmico em que aparecem Maria, José e a casinha de pedra atrás; a imagem, por si, produz múltiplas sensações no espectador e torna-se interessante ver como Pasolini conseguiu ‘dizer tanto com tão pouco’, não havendo sinais de música ou diálogos nos momentos inaugurais da película. Assim, o artista italiano pretere o factor histórico e faz prevalecer a sensibilidade, a intensidade e o humanismo das duas personagens (José e Maria), que são introduzidas de forma diferente do habitual. Maria aparenta uma jovem mulher, com cara de menina, de olhar inocente, angélico e com um corpo grávido; José fixa a câmara com olhos de um negro intenso e profundo, num rosto sério, maduro e perplexo. Pier Paolo Pasolini constrói assim a cena inicial para um contacto directo com duas personagens pobres e humildes que comunicam através dum ‘diálogo de gestos’, numa situação de embaraço em que Maria se apresenta grávida e inquieta, aliada à perplexidade e morosidade de José¹⁹⁶. Focando-se na descrição e troca de olhares das figuras mas também no espaço do filme (a casinha de pedra na árida Galileia), o realizador italiano proporciona através das imagens em preto e branco uma reconstituição próxima do cânone, em que os dois *actantes* se assemelham curiosamente, a pessoas comuns e fora do ideal romântico que as envolve no âmbito do pensamento ocidental ao longo dos anos. Por conseguinte, e ao contrário do trabalho do escritor Roberto Pazzi, o argumentista preferirá nitidamente investir num projecto neo-realista, onde a preocupação constante passa pela reprodução e fidelidade à leitura dos Evangelhos. Decididamente, completa e especifica um determinado momento da história do romance *Vangelo di Giuda*, a que o escritor de Ferrara não terá atribuído tanta relevância.

¹⁹⁶ José acaba então por descobrir que não é o pai da criança que Maria tem no ventre.

Com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago, a análise do primeiro capítulo deixa entender um ponto de vista muito claro do escritor e poeta português. De facto, sente-se uma preocupação contínua em tratar a temática da morte¹⁹⁷, tópico bastante explorado ao longo da vasta obra deste autor. O romance abre com uma descrição focada na crucificação de Cristo, começando, deste modo, o seu Evangelho de forma excêntrica, ao dar mais importância a este acontecimento do que a qualquer outra passagem do cânone:

“ [...] Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem nu, cravado de pés e mãos na cruz, filho de José e Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial [...] não goza Jesus de um descanso para os pés [...] mas que cedo se lhe acabará, a vida, continuando o sangue a saltar-lhe da ferida do peito, como já foi dito.”¹⁹⁸

Recorrendo a um anacronismo flagrante, ao ‘trocar’ a ordem clássica dos acontecimentos do Evangelho (até à publicação do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a crucificação de Jesus era sempre foi vista como momento final do cânone, mesmo em obras artísticas), Saramago chega a abusar da ironia, não só na construção do romance, como no conteúdo em si. Inovador por este aspecto, o escritor português alia, nesta linha de novidade, uma certa paródia aos acontecimentos, atribuindo uma espécie de pseudo-importância a detalhes menores onde se fazia sentir a necessidade de um certo sentido de justiça – *honra da maiúscula, mesmo destino fatal*. Assim, o Nobel da literatura encontra lugar para uma nota de comédia e de sarcasmo na reconstrução de um episódio tão respeitado, sagrado e intocável, como sempre foi caracterizado pelo cânone bíblico universal. Por consequência, entre Roberto Pazzi e José Saramago, os dois trabalhos divergem pela forma como lidam com o assunto; o escritor português elabora uma crítica através da ironia na construção e no conteúdo do romance, enquanto o autor italiano elabora a sua crítica através de uma

¹⁹⁷ Selecciona-se sobre esta temática a célebre passagem do romance *Memorial do Convento* onde a morte de Baltasar Sete-Sóis tem algo de lírico e suave: “ *Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda [...] Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda.*” José Saramago, *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho, 1982, p.373. Em contraste aparece a morte vista sob outro ângulo, o do absurdo e do trágico-cómico: “ [...] *E então Pedro Orce disse distintamente, palavra a palavra, Já não a sinto, a terra, já não a sinto [...] Maria Guavaira com levíssimos dedos fez descer as pálpebras de Pedro Orce, disse, Está Morto [...] Morre um homem, e depois.*” José Saramago, *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Caminho, 1986 [1ª ed.], p. 327.

¹⁹⁸ José Saramago, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *loc.cit.*, pp. 18-19.

construção mais convencional e mudará drasticamente o rumo da história, demonstrando o seu inconformismo nato. Deste modo, ambas as leituras podem explorar vários conteúdos e, sendo tão diferentes as abordagens e os tópicos escolhidos por cada autor, proporcionam a análise de aspectos distintos.

Deambulando pelas outras obras seleccionadas nesta secção, encontram-se dois romances de particular interesse para a área de estudos dos Evangelhos pós-modernos: *The Gospel According To The Son*, de Norman Mailer, ou ainda *L'Évangile Selon Pilates*, de Éric-Emmanuel Schmitt. Ambos emparceiram pela motivação dos autores em privilegiar o estilo autobiográfico, num provável intuito de dar mais ênfase à figura de Jesus Cristo, tornando-a mesmo mais humana e mais real, e metamorfoseando assim os Evangelhos literários em relatos genuínos. Mais concretamente, o texto do escritor norte-americano leva-nos a entender perfeitamente esta necessidade em 'individualizar' o protagonista, para o demarcar e 'democratizar' perante as restantes versões, por vezes limitadas ou restritivas, face a um Jesus quase secundário ou, por vezes até, 'escondido' nas vastas páginas da diegese¹⁹⁹. A repetição constante da primeira pessoa do singular ou a simplicidade de um discurso que se quer obrigatoriamente genuíno dão, por conseguinte, força ao relato intimista criado por Norman Mailer:

« Cependant, je veux espérer rester plus près de la vérité. Marc, Matthieu, Luc et Jean cherchaient à accroître leur troupeau. Et il en va de même des autres Évangiles écrits par d'autres hommes. [...] Comme chacun visait à renforcer sa propre Église, comment pouvait-il s'abstenir de mêler ce qui était vrai à tout ce qui ne l'était pas ?»²⁰⁰

Apesar de apenas estarmos perante as linhas iniciais do romance, este curto excerto, transcrito de *Gospel According To The Son* levará à percepção de uma cadência forte, marcada para criar uma personagem visível, presente e viva para um público-leitor que dialogará em harmonia

¹⁹⁹ Privilegia-se a personagem 'modelada', que se destaca das restantes pelo seu fulgor, carácter e forte presença ao longo da obra: "As personagens modeladas, pelo contrário, oferecem uma complexidade muito acentuada e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos." Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *loc.cit.*, p. 710.

²⁰⁰ Norman Mailer, *L'Évangile Selon Le Fils*, Paris, Plon, 1998, p. 10.

com a obra (permitindo e criando pontos de partida para ulteriores questionamentos possíveis). O mesmo acontecerá com a diegese elaborada pelo autor franco-belga Éric-Emmanuel Schmitt, em que vestígios desse mesmo ritmo se podem facilmente detectar:

« Dans quelques heures, ils viendront me chercher. Ils croiront me surprendre...Je les attends. Ils cherchent un accusé, ils trouveront un complice. Mon Dieu, faites qu'ils ne soient pas modérés ! Rendez-les sots, violents, expéditifs. Épargnez-moi la fatigue de les exciter contre moi ! Qu'ils me tuent ! Vite ! Et proprement ! »²⁰¹

Diferindo do trabalho de Roberto Pazzi, onde não haverá espaços para diálogos da mesma natureza entre narrador e leitor, no *Vangelo di Giuda* (1989) perscruta-se-se inevitavelmente uma sensação de protagonismo clássico-linear, sensação essa que, por vezes pode gerar o tédio, por não se conseguir identificar, decifrar, ou até simplesmente ‘encontrar’ a personagem principal. Privilegiando uma relação intrínseca entre o protagonista e o leitor, Éric-Emmanuel Schmitt inova e fortalece laços em que Jesus se torna o confidente do público, interagindo directamente com o espectador. Preso no labirinto de Evangelhos pós-modernos, em que cada rota leva a mais e, porventura, infinitas prováveis saídas, constata-se que, mais do que falar em complementar-se, estes «diálogos» interagem obstinadamente, criando, de forma hercúlea, espirais com hipóteses de análises (im)possíveis em que o texto: “ [...] *é sempre [...] um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências.*”²⁰²

Viajando desde a literatura ao cinema, e apesar de se adivinhar uma vasta colectânea de Evangelhos Modernos provavelmente ainda por imaginar e criar, das obras apresentadas acima repletas de imagens e significados, o *Vangelo di Giuda* de Roberto Pazzi mereceu maior atenção e destacar-se-á seguramente por inúmeros factores. É certo que partilha com as outras obras alguns aspectos. Um deles - a ousadia -, que o escritor não hesitará em fazer prevalecer junto de um público maioritariamente de formação católica, demonstrando por este meio a sua intenção em fazer

²⁰¹ Éric-Emmanuel Schmitt, *op.cit.*, p. 11

²⁰² Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *loc.cit.*, p. 694.

passar a mensagem de uma possibilidade de infinitas leituras no que toca aos Evangelhos. O autor italiano exterioriza outro factor não menos importante, o inconformismo, para assim dar direito à dissidência e vingar os muitos e, por vezes, inúteis mártires, que apenas se tornaram eco no abismo da eternidade humana. Não obstante, o que distanciará o *Vangelo di Giuda* dos outros trabalhos será provavelmente a presença contínua de figuras pertencentes à cultura greco-romana, as paisagens livres e soltas que fazem sonhar o leitor e lhe permitem ‘manipular’ ainda melhor a atmosfera em que tudo se desenrola. Para além do mais, Roberto Pazzi cultivava ainda a evasão – o “pequeno-grande” pormenor da fuga para a Índia como circunstância para novas soluções e hipóteses de leitura que acarreta consigo – e assim destrói qualquer tipo de barreira para a incursão no reino do fantástico e do fabuloso, possibilitando à imaginação recursos sem limites. Para os teorizadores Wellek e Warren, o pormenor tem assim algo de mágico:

“A verosimilhança do pormenor é um meio de criar a ilusão, mas usa-se muitas vezes – por exemplo em *Gulliver’s Travel* – como isca para conduzir o leitor a uma situação improvável ou incrível que encerra «verdade real» num outro sentido, mais profundo do que circunstancial.”²⁰³

Este limite ou fronteira do real e irreal criado na ficção acaba por ajudar o escritor a desenvolver o seu pensamento. Procurando uma faísca para esta ideia de ilusão, o escritor italiano ter-se-á provavelmente inspirado em trabalhos prévios e o que mais facilmente nos vem em mente será a pesquisa activa desenvolvida pelo teólogo alemão Albert Schweitzer. Nobel da Paz em 1952 pela sua intensa actividade de médico através o mundo, e Prémio Goethe pela produção literária, o filósofo germânico terá sido porventura mais benevolente numa área de estudo visando a vida de Cristo. Poder-se-á presumir que tenha sido no âmbito deste campo temático denominado ‘*Em busca do Jesus histórico*’ que o autor italiano terá despertado o seu interesse em aprofundar estas matérias que incidindo na existência de Jesus de Nazaré, não se fiando plenamente nos Evangelhos canónicos ou apócrifos e procurando ousadamente soluções até agora nunca elaboradas²⁰⁴.

²⁰³ René Wellek & Austin Warren, *Teoria da Liteatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, p. 269.

²⁰⁴ Recordar-se, para tal efeito, a surpreendente imaginação de Roberto Pazzi que cria um elemento fictício, seguramente inspirado nas consecutivas e inúmeras tentativas da realização de uma biografia de Jesus de Nazaré. Por

Não se sabe ao certo se esta figura terá servido, necessariamente, de ponto de partida para a ideia do romance de Roberto Pazzi. Porém, pelo próprio interesse da temática, o humanista alemão é o que se destaca pela intensa investigação desenvolvida, pelo interesse em reformular o Evangelho e pela questionação da palavra divina, de que a ampla obra - *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung* – é o produto óbvio desse contínuo labor.²⁰⁵

Vendo sob este ângulo, as plausíveis biografias de Jesus de Nazaré continuam a despertar o interesse geral e acentuam logicamente o diálogo entre a ficção romanesca e os Evangelhos, fazendo crer ao leitor que essas versões não podem ser vistas como definitivas, seguras e fidedignas. Roberto Pazzi, com o seu *Vangelo di Giuda*, enriquece deste modo as potencialidades analíticas dos Evangelhos Modernos, num estilo personalizado e peculiar, recorrendo à dimensão do fabuloso. Curiosamente, é surpreendente verificar que desse diálogo contínuo e produtivo, quer a Literatura, quer os Evangelhos, parecem precisar uns dos outros para se redefinirem e, simultaneamente, se iluminarem e se fortalecerem.

Neste ponto da situação, mergulhando no complexo paradigma que os estudos de literatura de fronteira representam, perco-me, distraio-me e já não consigo achar a(s) teoria(s) que possa(m) vir aprofundar o aprofundado e o investigável. Consciente ou inconscientemente, e afastando-me duma espécie de sensação de ‘claustrofobia literária’, procuro uma fuga, mais do que uma solução, e para explicitar melhor a amplitude de tantas possibilidades analíticas entre Evangelhos literários pós-modernos, nada mais me resta do que confrontar-me com o eterno e óbvio ditame da literatura: “*Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.*”²⁰⁶

consequente, a fuga de Jesus para à Índia ou outras terras orientais torna-se cada vez mais provável ao longo do romance: “*Dicono [...] che sia fuggito in India insieme a su madre, dopo essere guarito dalle ferite di Giuda [...] Chi lo sapeva fuggito in India, dove ancora predicava vagando senza posa in quell’immensa regione ai confini del mondo [...] Jeshua era scomparso dopo la Pasqua, molti l’avevano visto in India altri nella Battriana, altri ancora in Egitto [...]*” in: Roberto Pazzi, *op.cit.*, pp. 205- 227.

²⁰⁵ Será possível ter acesso à obra consultando a tradução em língua inglesa: Cf. Albert Schweitzer, *The Quest of the Historical Jesus*, Boston, Actonian Press, 2008.

²⁰⁶ José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1984, p. 351.

Conclusão

Percorrendo as páginas deste romance histórico pós-moderno, confrontamo-nos com uma perspectiva diferente e revolucionária, trazendo ao leitor um misto de curiosidade e de angústia. Curiosidade, pela necessidade inadiável do Homem em procurar mais e novas respostas e/ou hipotéticas soluções às questões que continuamente emergem como desafio, como também de angústia pela (des)construção de saberes que nos podem lançar num mundo sem raiz, sem confiança e sem certezas absolutas.

Da vasta obra de Roberto Pazzi, interessou aqui realçar o *Vangelo di Giuda* que vem sublinhar a ideia de uma ruptura e de uma conseqüente inquietação, quase necessária para reconstruir ainda mais mundos fantasiosos e paralelos, em que a liberdade da escrita não tem limite nem barreiras. Das personagens criadas ou recuperadas com maior ou menor fidelidade, de uma estrutura convencional e clássica na construção do romance e da sua primorosa reconstrução histórica, passando pela geografia admiravelmente reconstituída, este romance completa-se, dialoga e confunde-se numa rede de relações, em si tão contraditória, como a que encerra os labirintos resultantes da leitura dos Evangelhos.

Por conseguinte, acentuámos a inutilidade quanto à delimitação de fronteiras entre a Teologia e a Literatura ao longo desta dissertação. O processo de interdisciplinaridade e de interacção resulta eficaz, produzindo deste modo novas leituras e observações assaz pertinentes para o estudo de Humanidades. Partindo da ideia de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, a Literatura poderá ser encarada

“ [...] como um mecanismo semiótico que, em virtude das características da sua forma de expressão, da sua forma de conteúdo e do seu estatuto comunicacional, apresenta estruturas semânticas peculiares e tem a capacidade de produzir no processo de leitura, tanto sincrónica como

Nesta incansável pesquisa de novos significados, Roberto Pazzi leva-nos ao longo das páginas do *Vangelo di Giuda* através de mundos antigos e reconstruídos, em que a preocupação maior não passa obrigatoriamente pela diferenciação do verídico e do ficcional. Pelo contrário, ao deixarmos-nos ser manipulados pela escrita do autor italiano, o leitor, que somos todos nós, perde-se e parece aceitar, apreciando nomeadamente esta manipulação que o fará descobrir outras possibilidades e escolhas, que nem sempre estiveram ao seu alcance pelos mais diversos factores sócio-culturais ou aspectos ideológicos dos últimos séculos.

A ficção literária, por mais desprezada ou esquecida que pareça ser hoje em dia, revela um poder e uma magia que muito terá influenciado, e continuará seguramente a influenciar, a mentalidade, a ideologia e a maneira de sentir do homem ocidental. Por essa meticulosa mistura de dados canónicos e históricos, o romance histórico pós-moderno faz reviver, ressuscita, actualiza, respeita, mas também manipula deliberadamente as páginas da História Universal que, humoristicamente, não se sabe onde começa ou onde acaba.²⁰⁸

Por esta longa investigação que me ocupou nos últimos dois anos da minha vida, e apoiando-se nas mais diversificadas leituras realizadas, confesso que todos os objectos de estudo foram na generalidade enriquecedores e se revelaram cada vez mais interessantes. Das personagens à questão do espaço, da diegese à questão do tempo, ou do confronto entre as mais diferentes obras modernas e os seus respectivos enredos, o que me terá mais profundamente marcado foi a questão do tempo. O próprio tempo necessário para a elaboração desta tese (que aliás nunca é suficiente!), ou o tempo para ler e investir nas leituras à procura de novos sentidos. Com o intuito em completar e desenvolver as ideias patentes nesta despreziosa dissertação, espero que o meu projecto possa servir eventualmente de ligeiro suporte para posteriores e realizáveis trabalhos de teor e temática

²⁰⁷ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1991, p. 646.

²⁰⁸ Cf. Laurent Binnet, *HHhH*, Grasset, 2009. O romance do escritor francês equaciona esta famosa questão de fazer concluir, numa espécie de duelo e de dualidade do romance histórico, quem conseguirá vencer e sobressair, se o documento verídico ou o ficcional.

afins.

Mas o tempo a que me refiro será evidentemente o do enredo. Tão peculiar, tão veloz e tão lento... surpreendentemente. Ao ver Tibério envelhecer, e aproximando-se do fim da obra, o leitor recusa infantilmente aceitar esta ideia do inevitável confronto com o destino inexorável e semelhante para todos os homens: o da morte. Daí, a questão do tempo nos desassossegara, nos inquietava, e nos pressionava para melhor entender o mistério que envolve esta questão (que continuo sem perceber!), tão abstracta para nós, pois sabemos como o nosso «enredo» começou e ignoramos como irá terminar.

No entanto, olhando para este paradigma numa perspectiva platónica (é o melhor que eu consigo fazer!), talvez não me deva inquietar tanto com esta questão porquanto o tempo foi passando desde que iniciei este projecto de dissertação e, sendo precisamente em Outubro que o comecei, será certamente em Outubro que o terminarei: “ *Outubro rompeu como todos os meses costumam romper – de uma maneira perfeitamente silente e discreta, sem sinal nem anúncio, entrando furtivamente e escapando sem dificuldade à nossa atenção se não estivermos de absoluto sobreaviso.*”²⁰⁹

²⁰⁹ Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 258.

Bibliografia

1) Obras de Roberto Pazzi:

PAZZI, Roberto, *Vangelo di Giuda*, Milano, Garzanti, 1989.

PAZZI, Roberto, *Il filo delle bugie*, Ferrara, Corbo Editore, 1994.

PAZZI, Roberto, *La gravità dei corpi*, Bari, Palomar, 1998.

PAZZI, Roberto, *La città volante*, Milano, Dalai Editore, 1999.

PAZZI, Roberto, *La principessa e il drago*, Milano, Lampi di Stampa, 2000.

PAZZI, Roberto, *Conclave*, Milano, Frassinelli, 2001.

PAZZI, Roberto, *L'eredità*, Milano, Frassinelli, 2002.

PAZZI, Roberto, *Talismani. Antologia personale (1969-2003)*, Milano, Marietti, 2003.

PAZZI, Roberto, *Il Signore degli Occhi*, Milano, Frassinelli, 2004.

PAZZI, Roberto, *Cercando l'Imperatore*, Genova-Milano, Casa Editrice Marietti, 2004.

PAZZI, Roberto, *Le Forbici di Solingen*, Ferrara, Corbo Editore, 2008.

PAZZI, Roberto, *Dopo Primavera*, Milano, Frassinelli, 2008.

PAZZI, Roberto, *La Città del dottor Malaguti*, Ferrara, Corbo Editore, 2008.

PAZZI, Roberto, *La Città Volante*, Ferrara, Corbo Editore, 2010.

PAZZI, Roberto, *Mi Spiacerà morire per non vederti più*, Ferrara, Corbo Editore, 2010.

1.1) Traduções de obras de Roberto Pazzi:

PAZZI, Roberto, *À Procura do Imperador*, Trad: Edite Caetano, Lisboa, Dom Quixote, 1988.

PAZZI, Roberto, *O Evangelho de Judas*, Trad: Maria de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

PAZZI, Roberto, *Conclave*, Trad: Ana Duarte, Lisboa, Temas e Debates, 2005.

2) Outras Obras Literárias:

BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Lisboa, Editorial Teorema, 1998.

HOMERO, *Odisseia*, Trad: Frederico Lourenço, Lisboa, Edições Cotovia, 2003.

JOYCE, James, *Ulisses*, Lisboa, Difel, 2009.

MAILER, Norman, *L'Évangile Selon Le Fils*, Trad : Rémy Lambrechts, Paris, Plon, 1998.

MALARKEY, Tucker, *Ressurreição*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2007.

MANN, Thomas, *A Montanha Mágica*, Trad: Gilda Lopes Encarnação, Lisboa, Dom Quixote, 2009.

MANZONI, Alessandro, *I Promessi Sposi*, Milano, Garzanti, 2008.

MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *Assim Falava Zaratustra*, Trad: Alfredo Margarido. Lisboa, Guimarães Editora, 2004,

SALINGER, Jérôme David, *The Catcher In The Rye*, London, Penguin, 1994.

SARAMAGO, José, *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Caminho, 1986.

SARAMAGO, José, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho, 1991.

SARAMAGO, José, *O Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho, 1982.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *L'Évangile Selon Pilate*, Paris, Albin Michel, 2000.

3) Bibliografia teórica e crítica:

ARNAUT, Ana Paula, “Lugares Selectos”, *José Saramago*, Lisboa, Edições 70, 2008.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Trad : Daria Olivier, Paris, Édition Gallimard, 1978.

BENDISCIOLI, Mario, *Enciclopedia Cattolica*, Roma, Città del Vaticano, 1954.

BERGSON, Henri, *As Duas Fontes da Moral e da Religião - A Evolução Criadora*, Trad: Miguel Serras Pereira, Almedina, 2008.

Bíblia Sagrada, *Génesis: Origem do Mundo e da Humanidade*, Lisboa, Edições São Paulo, 1996.

BOURNEUF, Roland ; **OUELLET** Réal, *O Universo do Romance*, Trad: José Carlos Seabra Pereira, Coimbra, Almedina, 1976.

BRUNEL, Pierre; **CHEVREL** Yves, *Compêndio de Literatura Comparada*, Trad: Maria do Rosário Monteiro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

COLLINS, Raymond, *The Encyclopedia of Religion*, New York, MacMillan and Free press, 1987.

FABER-KAISER, Andreas, *Jesus vivio y murió en Cachemira*, Madrid, EDAF, 2005.

FERRO, Manuel, *O Mito Veneziano em Hugo Von Hofmannsthal*, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1992.

GREENBLATT, Stephen, *Critical Terms in Literary Study*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1995.

HUGUES, Helen, *The Historical Romance*, London and New York, Routledge, 1993.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, Trad: Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.

KANT, Immanuel, *Fundamentação da Metafísica dos costumes*, Trad: Filipa Gottschalk, Lisboa Editora, 2003.

- KASSER**, Rodolphe; **MEYER**, Marvin ; **WURST**, Gregor, *O Evangelho de Judas*, Trad: Artur Lopes Cardoso, National Geographic, 2006.
- KROSNEY**, Herbert, *O Evangelho Perdido*, Trad: Artur Lopes Cardoso, National Geographic, Círculo dos Leitores, 2006.
- LACOSTE**, Jean-Yves, *Dicionário Crítico de Teologia*, São Paulo, Loyola editora, 2004.
- LUKACS**, Györg, *Le Roman Historique*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2000.
- MANZONI**, Alessandro, *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni. Vol. 14: Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, Casa del Manzoni, 2000.
- MATTELART**, Armand ; **NEVEU**, Érik, *Introdução aos Cultural Studies*, Porto Editora, 2006.
- REIS**, Carlos; **M. LOPES**, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994.
- SARTRE**, Jean-Paul, *L'êtr e le Néant*, Paris, Gallimard, 2009.
- SCHWEITZER**, Albert, *The Quest of the Historical Jesus*, Trad: W. Montgomery, Boston, Actonian Press, 2008.
- SILVA**, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991.
- VICO**, Giambattista, *Scienza Nuova*, Pisa, ETS: Parva Philosophica, 2009.
- WELLEK**, René ; **WARREN**, Austin, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971.

4) Obras de Suporte audiovisual e informático:

OLIVEIRA, Manoel Cândido Pinto de, *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, Lisboa, Atalanta Filmes (1990), Formato DVD.

LANSLOTS Inge, “I romanzi “neo-storici” di Roberto Pazzi: l’intersecarsi di Storia e *fiction*”, *La Libellula - Rivista di italianistica*, Dezembro de 2010, nº2. (<http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/wp-content/uploads/2010/12/12.Lanslots.pdf>) acedido no 29 de Julho de 2011.

PASOLINI Pier Paolo, *El Evangelio Según Mateo*, Filmoteca de “el Cutural”, (1964), Formato DVD.

SCOTT Walter, *Ivanhoe*, London, Cheapside, 1860. (http://books.google.com/books?id=zzQJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=Walter+Scott,+Ivanhoe&hl=ptPT&ei=eLkuTuyCOIzNswaDkaEo&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) consultado no dia 26 de Julho de 2011.

WILDE Oscar, *Intentions*, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/ntntn10h.htm>, 2011 – [E-Book]. Acedido no dia 10 de Outubro de 2011.