

JESUS:

O ADVENTO DO HOMEM NO EVANGELHO DE SARAMAGO

Dra. ANA MÁRCIA ALVES SIQUEIRA
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Fortaleza, Ceará, Brasil
(ana.siqueira@ufc.br)

FRANCISCA CAROLINA LIMA DA SILVA (DOUTORANDA)
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Universidade Estadual do Cariri (URCA)
Fortaleza, Ceará, Brasil
(carolinalima.cs@hotmail.com)

RESUMO: O artigo discute a construção da personagem Jesus, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, enquanto figura representativa da opção pela humanidade, temática fundamental na produção de Saramago. Esta análise discute a escolha pela narração dialógica, pela refiguração da personagem (REIS, 2019), pela perspectiva dos silenciados e das múltiplas possibilidades de sentidos, como também recorre à problematização das ações empreendidas pelo protagonista enquanto paródia moderna (HUTCHEON, 1985) e ao conceito alegórico de Benjamin (2004), aduzindo, ainda, a outros elementos implicados nessa proposta. Atentar-se-á que a trajetória de aprendizagem de Jesus constrói-se pela escrita reflexiva e autorreferencial, salientando a dualidade entre o sagrado e o profano, o humano e o divino, e a tensão entre a reinvenção ficcional e a ortodoxia histórica, deixando entrever, no hibridismo das vozes presentes, a ironia crítica e o questionamento próprios do autor.

Palavras-chave: José Saramago. Jesus. Refiguração. Paródia. Humanidade.

Artigo recebido em: 31 maio 2022.
Aceito em: 01 jul.2022.

JESUS: THE ADVENT OF MAN IN SARAMAGO'S GOSPEL

ABSTRACT: The present article discusses the construction of the character Jesus, in *O evangelho segundo Jesus Cristo*, as a representative figure of the option for humanity, a fundamental theme in José Saramago's production. In this respect, the author uses procedures of figuration and refiguration according to concepts by Carlos Reis (2019). The analytical path discusses the option for dialogical narrative, the perspective of the silenced, and the multiple possibilities of meaning, as well as resorting to modern parody for the problematization of the actions undertaken by the protagonist (HUTCHEON, 1985), and to the allegorical concept of Benjamin (2004), while also adducing to other elements implied in the proposition. It is also worth noting that Jesus' learning trajectory is built through reflective and self-referential writing, highlighting the duality between the sacred and the profane, the human and the divine, and the tension between fictional reinvention and historical orthodoxy, allowing an insight, by means of the hybridity of voices, into the author's characteristic critical irony and questioning.

KEYWORDS: José Saramago. Jesus. Refiguration. Parody. Humanity.

Aliás, eu às vezes até costumo dizer que nós próprios somos seres de ficção. (...) Só que a seres de ficção eu acrescento seres de papel, no sentido de que a nossa informação, pelo menos até agora, foi uma informação colhida no papel dos livros. É disso que eu penso que somos feitos.

José Saramago

A construção da personagem Jesus, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, delineia a opção de José Saramago pela humanidade, sintetizada naqueles silenciados pela versão oficial da história religiosa cristã. Para tanto, o escritor recorre aos procedimentos de figuração e de refiguração entendidos segundo definição de Carlos Reis (2019). Tais procedimentos, aliados a outros que discutiremos ao longo deste percurso analítico, concretizam diálogos inter e intratextuais, que compõem um “mosaico de diálogos e de citações”, na expressão de Júlia Kristeva (2012), bem como a desconstrução e reinvenção da versão oficial dos evangelhos cristãos.

Saramago produziu obras marcadas pelo rompimento da forma tradicional de romances que narram fatos importantes da história, denominados “romances históricos”. Estas histórias contadas pelo narrador

saramaguiano, apesar de inspiradas em episódios históricos, míticos e/ou religiosos, são construídas sob nova perspectiva, a dos excluídos ou silenciados, daqueles situados à margem do discurso e nomeados por Linda Hutcheon (1991), no âmbito dos estudos culturais pós-modernos, como “ex-cêntricos”, trazendo à luz outra versão desses fatos; isto é, uma reinvenção da história oficial a partir da escrita dialógica e reflexiva, constantemente transpassada pela perspectiva crítica e irônica.

Este procedimento comum na ficção pós-moderna, que relaciona a literatura e a historiografia de modo crítico e questionador, enquadra-se no conceito de metaficção historiográfica. Segundo a pesquisadora canadense, embora apresente semelhanças com o romance histórico, a metaficção historiográfica reflete sobre o passado de modo problematizador, subvertendo-o ao buscar outras possibilidades e perspectivas, privilegiando, assim, o intertexto e seu uso paródico. Da utilização vigorosa destes recursos da linguagem e de suas variedades múltiplas, especialmente da paródia, emergem críticas acerca da interpretação unívoca e dos sujeitos individuais, possibilitando voz aos excluídos ou ex-cêntricos supracitados. Este recurso também dialoga com a proposição de Michael Pollak (1989) que, no artigo “Memória, esquecimento e silêncio”, parte do conceito de memória coletiva de Halbwachs para discutir as contribuições de diferentes processos e atores presentes na construção e condensação de memórias. Interessa-nos, sobretudo, a discussão acerca do papel da história oral ao colocar em relevo a voz dos excluídos, dos marginalizados e das minorias e possibilitar “às ‘memórias subterrâneas’ que, ao aflorarem em momentos de crise engendrando conflitos e disputas, silenciosamente subvertem a lógica imposta por uma memória oficial coletiva” (POLLAK, 1989, p. 3).

Em diálogo com as observações de Pollak, podemos dizer que a voz dos ex-cêntricos ou excluídos se contrapõe à memória oficial (relacionada à história oficial) e reivindica o direito de expressar os seus testemunhos, seus sentimentos e opiniões silenciadas. O romance de Saramago traz à luz os evangelhos e testemunhos considerados apócrifos¹ pela ortodoxia católica. Como “memórias subterrâneas” foram silenciados no contexto religioso, mas não apagados e, no espaço libertário da criação literária, têm a oportunidade de debater com outras vozes.

Paul Ricoeur, ao discutir as implicações entre memória, história e esquecimento, no contexto da recepção, afirma que “As questões em jogo

¹ “Apócrifo”, do grego *kryptós*, significa escondido, oculto, secreto. O termo “apócrifo” derivado desta raiz significa autoria escondida ou desconhecida; na concepção católica define o texto não canônico, de conteúdo rejeitado pelos dogmas cristãos.

dizem respeito à memória, já não como simples matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu” (RICOEUR, 2022, p. 1). O registro do que é canônico para a Igreja e do que é apócrifo, não reconhecido, é um exemplo de uma memória instruída pela história cristã, pelo olhar de crivo que separou, interpretou e excluiu o que não atendia aos dogmas católicos.

A concepção problematizadora do romance de Saramago delineia tanto a complexidade dos conceitos discutidos, como a questão de a intersecção entre a narrativa ficcional e a histórica acontecer na perspectiva de compartilhamento de recursos narrativos pelos dois tipos de discursos: o literário e o historiográfico (RICOEUR, 1997). A narração constrói um contexto plural e matizado do texto literário que articula a ficção com a história centrada na existência histórica do Cristo, com a história da religião cristã, ligada ao dogmatismo, à fé e à memória oficial cristã, com as vozes e as tradições dos excluídos não reconhecidas pela Igreja.

Assim, o autor constrói tramas reveladoras, não somente de versões não incluídas pela história dita oficial, como também realiza a figuração de personagens e protagonistas inesperados, ao elencar, na maioria das vezes, aqueles relegados ao silêncio, ou, pela refiguração, recria figuras muito conhecidas de forma subversiva e reveladora, a partir do amálgama entre a versão oficial e conhecida e outra diferente e inovadora. Nelson Rodrigues Filho valida essa proposição, ao afirmar que:

por toda obra romanesca de José Saramago percorre, na multiplicidade de linguagens e modos discursivos, uma história bifronte. A que foi construída pela tradição e tornou-se bom senso e senso comum imobilizador do tempo, e a que poderia ter sido, como anverso daquela, construída, de modo perturbador, pela ação marginal dos que a História monumental relega ao silêncio. (RODRIGUES FILHO, 1997, p. 173)

Tal escolha propicia uma forma particular de construção de personagens, configuradas de maneira diversificada e próxima da representação da multiplicidade da personalidade humana. O que predomina não é a ordem das hierarquias sociais, prática corriqueira ao longo da historiografia literária ocidental, mas sim a coerência com o mundo real, onde as personagens são indivíduos comuns, que sempre estiveram à margem dos discursos oficiais, enfrentando situações factuais ou grandiosas. Dessa forma,

o texto ficcional de Saramago ultrapassa a intenção de contar uma estória. Configura um espaço de questões relacionadas a paradigmas determinados e tornados convenção. Entre elas, a compreensão de processos historiográficos e

ficcionais vinculados ao problema do tempo e da escrita, numa forma de auto-referencialidade e interdiscursividade, que põe em relevo a alusão, a citação, a inversão característica da paródia e da sátira, a encenação, enfim, da linguagem. (RODRIGUES FILHO, 1997, p. 170)

Nesse sentido, os romances históricos de Saramago não se configuram na perspectiva do que reconhecemos como tradicionalmente pertencente ao gênero, levando em consideração que “o romance histórico, na tradição do século XIX, apresenta-se como exemplo”. Já o romance de Saramago apresenta-se como “o caso que se insere na história, substituindo a atitude edificante, marca do primeiro, pela atitude problematizante” (RODRIGUES FILHO, 1997, p. 176).

Para realizar essa empreitada, o escritor parte da utilização dos recursos dialógico e polifônico para tecer um intertexto entre a história oficial e aquela esquecida, silenciada, segredada ou imaginada. Essas leituras e versões não pretendem validar a interpretação já existente, ao contrário, almejam questioná-las ou negá-las.

A literatura cumpre nesta arquitetura o papel de preencher as lacunas deixadas pela história, no sentido de propor uma reflexão do presente pela rememoração das origens. A construção dessas personagens conserva sua essência, por também utilizar suas características e as das histórias que projetam. Contudo, a condição da personagem histórica ou mítica é diferente, “sua lógica íntima provém da síntese que emerge da tensão dialética entre uma condição ficcional irredutível e a aceitação da historicidade da personagem” (REIS, 2019, p. 138).

Na produção saramaguiana, tais personagens apresentam ainda atitudes e palavras de forma dessacralizada e diversa das já conhecidas, considerando o fato de que “as personagens de ficção afirmam-se e desenvolvem-se como entidades com vida de certo modo autossuficiente, justificada pela conformação e pela dinâmica interna de um determinado mundo narrativo” (REIS, 2019, p. 134). Isso resulta, por vezes, em uma nova leitura destas figuras, que desvenda aspectos e fatos ignorados até então, oportunizando a criação de uma nova percepção, não só de personagens e episódios recriados, mas do próprio mundo cultural enquanto produção humana que se autotransfigura, segundo sugere a epígrafe.

Este processo de releitura de personagens conhecidas no mundo cultural é denominado por Carlos Reis de “refiguração”. Para ele, os efeitos e as consequências do cruzamento entre a bagagem cultural da personagem e sua refiguração na obra de ficção levam-na a um

(...) sentido superior a que usualmente chamamos transcendência da personagem e relaciona-se com seu plano de existência que tenho designado como sobrevida. De forma mais clara: a figuração da personagem e os procedimentos nela implicados potenciam um movimento que viabiliza o modo singular de transcendência que é a sobrevida: esta corresponde, antes de mais, ao prolongamento de propriedades da personagem noutras figurações que, nessas instâncias derivadas, podem ser consideradas refigurações. (REIS, 2019, p. 138)

Apesar de não se referir necessariamente a este tipo de personagem, resgatada de um contexto mítico e histórico, o pesquisador discute o rompimento de limites que o potencial semântico da personagem de ficção possui. Porém, Reis destaca que, habitualmente, quando há a presença de uma personagem relida do ideário cultural é comum que o leitor, e em alguns casos a própria obra, atribua a ela uma perspectiva ideológica e comportamental semelhante à original:

Usualmente a personagem tem nome que não só identifica como, por vezes, desde logo, sugere atributos para além disso, a personagem resulta da conjugação de características físicas, psicológicas, morais, etc., realçadas por específicos procedimentos de caracterização; e normalmente a personagem enuncia um discurso que, em conjunto com os restantes elementos mencionados, estabelece uma rede de correlações temáticas e ideológicas com outras personagens e com o universo semântico da história. (REIS, 2005, p. 138)

Tal possibilidade não ocorre com as personagens recriadas por Saramago, especialmente no romance objeto desta análise: *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Dentre outras, a personagem Jesus incorpora uma autonomia revolucionária em relação à história narrada exaustivamente desde o início da contagem do tempo cristão. A estruturação do método dialógico realiza-se através do narrador, que se deixa contaminar pelas falas das personagens, afastando-se da narração monológica e de postura hegemônica imputada pelo discurso oficial. Assim, o enredo é construído de forma a dar voz a Cristo – e a outras personagens –, em razão de, no âmbito da história cristã, sua passagem pelo mundo material ter sido registrada somente pelos evangelistas, muito tempo depois. O narrador saramaguiano oportuniza a Jesus contar sua própria história e questionar a ortodoxia cristã sem a influência de outrem. A história relatada é a do Jesus homem, que desejava ser homem, mas, a contragosto, foi direcionado ao sacrifício por um Deus cruel e onipotente.

Ao adotar a polifonia neste romance, o escritor elabora uma construção paródica e dialógica da *Bíblia* judaico-cristã, a partir da abertura interpretativa. A multiplicidade de pontos de vista das personagens configuradas como seres livres imprime ressonâncias críticas e ambiguidades a esta versão inovadora dos evangelhos. Tomamos aqui a paródia no sentido explicado por Linda Hutcheon (1985, p. 62), como uma repetição com diferença, em que está “implícita uma distanciamento crítico (...), geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser (...) criticamente construtiva, como pode ser destrutiva”. Para a autora, embora a definição habitual de paródia implique a chacota do texto original, na acepção moderna, “nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco” (HUTCHEON, 1985, p. 62).

Essa forma de composição de personagens e da própria narrativa, desvinculada de qualquer caráter transcendente, justifica-se também pelo uso do método alegórico moderno, desenvolvido por Walter Benjamin (2004), que salienta o aspecto de revelação de sentidos reprimidos no ato da construção e disseminação dos mitos e das versões da história tradicional. Este uso alegórico difere da forma utilizada pela interpretação bíblica ortodoxa, que a tomava como meio de elucidar o registro sagrado, constituindo-se como ponte abstrata entre o homem e Deus, entre o terreno e o espiritual, sendo, portanto, didática, centrada na figura, e pretendendo tornar hegemônica a mensagem cristã, pois “não é convenção da expressão, mas expressão da convenção” (BENJAMIN, 2004, p. 197).

A leitura dos mitos bíblicos realizada por Saramago afasta-se desta aplicabilidade ortodoxa, assumindo o conceito benjaminiano ao propor novas possibilidades de acontecimentos e de significados. Enquanto criação artística, este novo evangelho realiza-se no campo da possibilidade, do que poderia ter sido, enfim, configura-se como uma alegoria, um “meio de recuperar outros ecos e versões de fatos petrificados pela história” (BENJAMIN citado em PEREIRA e LIMA, 2013, p. 151), e desempenha a função de “valorar a arte, inserindo-a no curso do tempo histórico, revelando como os seus procedimentos desnudam as ruínas e escombros culturais que a atitude simbólica tende a ocultar, imaginando-as atemporais, como se portassem valores eternos, imutáveis e universais” (PEREIRA e LIMA, 2013, p. 152). Com efeito, este romance questiona as fórmulas interpretativas eternizadas e, até então, incontestes das escrituras tomadas como base intertextual, ao incluir dados históricos, filosóficos, arqueológicos e topográficos descobertos recentemente para relativizar a credibilidade das leituras cristalizadas. Conforme afirmamos, uma das estratégias ficcionais utilizadas é paródia, que dialoga com o texto pela transgressão, propondo uma nova interpretação,

segundo o significado étimo de “canto paralelo”, explicado por Kothe (1980, p. 98):

é um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela geralmente diz que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia é um texto duplo, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele. (...) A paródia procura liquidar pelo ridículo o papel do texto parodiado. Sempre surge como resposta à institucionalização sacralizadora de um texto.

O romance emerge como um canto paralelo nos interstícios do espaço do não dito, do que pode ser. Salientando que a nova leitura do texto-base pretende vincular outro significado a este primeiro. Assim, nesta obra, o “discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 1981, p. 252) e, como num espelho de diversas faces, apresenta a imagem invertida, ampliada ou deduzida. Por sua vez, Hutcheon, ao descartar a necessidade do ridículo, salienta a importância da ironia:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

A partir do jogo entre o que é dito e o que o texto deixa entrever de significado diverso, a ironia pode produzir um efeito humorístico, não aquele relacionado ao riso solto e desmedido, pelo contrário, a um humor sutil e inteligente, que desvela uma crítica aguda, característica da produção saramaguiana. Esse riso irônico se origina no prazer sentido pelo leitor ao compreender a crítica imiscuída na organização paródica.

Por exemplo, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, a paródia subverte os atributos e poderes de Deus a partir dos questionamentos e das dúvidas das personagens bíblicas, como Jesus e Maria, da humanização do próprio Jesus e das inversões de papéis, especialmente entre o diabo e Deus, delineando o rebaixamento das afirmações bíblicas, o que resulta na aproximação com o cômico. Para Henri Bergson (2001, p. 93), o risível pode emergir “quando nos apresentam uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil”. Para o pesquisador, o deslocamento do melhor para o pior pode ser cômico, assim como a inversão do medíocre para o superior pode ser ainda mais. Estas alterações podem também ser realçadas pelo absurdo – como o

diabo ser alguém mais bondoso que Deus –, o que, segundo Bergson (2001), constitui um meio de criar comicidade, desde que não haja envolvimento emocional do receptor com o assunto.

Por meio da ironia, o sutil riso saramaguiano ressoa um tom reflexivo, promovendo uma espécie de distanciamento acerca dos assuntos divinos, ampliando o horizonte do leitor, que experimenta “o prazer de pensar, o gosto do engano e a capacidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa” (DUARTE, 2006, p. 51). Ou seja, a certeza do destino humano. Nesta acepção o riso é libertador.

Saramago, portanto, através da paródia, dialoga com os textos bíblicos e apropria-se de informações novas e não incluídas no cânone bíblico para recontar a história cristã. Por meio desta perspectiva caleidoscópica, dialógica e compósita concebe seu evangelho (também o de Jesus): versão inovadora e revolucionária do que poderia ter sido a vida de Jesus e de outras personagens próximas a ele. Isto é, como uma alegoria no sentido benjaminiano, como discutiremos a seguir.

A arquitetura narrativa coloca em luta, ora de forma irônica, ora de forma crítica e sarcástica, as fontes canônicas cristãs sobre a vida do Messias com outras fontes, como pesquisas histográficas, evangelhos apócrifos e gnósticos, dentre outras. O embate entre as diversas vozes traz à luz a perspectiva humanista desta personagem bíblica. Saramago compõe a refiguração de Jesus de maneira dessacralizada, tendo em vista que,

quando se procede a refigurações (e em especial quando elas incidem sobre figuras com grande notoriedade), contribui-se para o prolongamento no tempo das propriedades distintivas de figuras ficcionais; ao mesmo tempo, a refiguração não opera necessariamente num registro de fidelidade absoluta, como se observa em práticas iconográficas, em transposições intermediáticas ou em reinterpretações literárias de personagens, mormente as canônicas. (REIS, 2019, p. 143)

Assim, ao dialogar com os textos considerados sagrados pelas religiões de base judaico-cristã, Saramago rompe com a postura interpretativa comum relacionada à figura de Jesus, ao trazer à tona a discussão acerca de sua humanidade, uma vez que tais instituições interpretam os episódios de sua vida de maneira unicamente espiritualizada, priorizando passagens de sua biografia que validam a perspectiva imanente e sagrada. Porém, ao assumir essa postura, o dogmatismo cristão deixa de lado várias informações que compõem parte da vida de Jesus ausentes nos evangelhos canônicos. Ou seja, os textos que compõem o Novo Testamento não representam a totalidade daquilo que foi escrito sobre a vida do Nazareno, aliás, constituem uma parte

menor em relação a tudo que foi escrito sobre ele. Sobre este hiato se desenvolvem partes importantes da obra em questão.

Em suma, a partir, principalmente, de textos denominados como apócrifos ou heréticos e gnósticos, Saramago construiu seu evangelho, incorporando e problematizando informações advindas destes para arquitetar o caráter de sua personagem Jesus Cristo. Conforme explica Arias, os 27 textos considerados canônicos pelo cristianismo:

...são os únicos reconhecidos pela Igreja Católica como autênticos. O que significa que existem muitos outros evangelhos (mais de cem) e escritos, atribuídos a outros tantos personagens das primeiras comunidades cristãs, que a Igreja oficial não reconheceu como “inspirados”. (ARIAS, 2001, p. 34)

Sendo assim, Saramago parte do princípio de que Jesus Cristo foi um “Judeu inconformista que rompeu muitos tabus de seu tempo e foi condenado à morte na cruz pelo simples pecado de ter provocado, com suas utopias libertárias, os grandes poderes da sua época: o religioso e o político” (ARIAS, 2001, p. 11). Ou seja, o autor se apropria da perspectiva histórica sobre Jesus para compor sua personagem, que se apropria de um tom revolucionário originado desta condição de judeu inconformista. O escritor utiliza-se desse recurso de forma bastante astuta, uma vez que o interseccionismo de elementos históricos e míticos é um dado característico dos próprios evangelhos, como pontua Juan Arias:

Na visão hoje predominante entre os maiores especialistas em questões de religião e de Bíblia, os evangelhos são, na realidade, uma mescla de elementos históricos e teológicos; as narrações dos evangelistas misturam trações do Jesus histórico e do Jesus da fé, sendo que os aspectos históricos foram perdendo importância para dar lugar ao Jesus interiorizado pelos cristãos, às vezes com intenções puramente de fé e religião, às vezes para adaptá-lo às exigências de uma religião que por fim foi adotada e usada pelo poder. Por isso, os próprios evangelhos apresentam retratos do Jesus histórico muito diferentes, sendo impossível saber qual é o verdadeiramente original. (ARIAS, 2001, p. 115)

A respeito do processo de intertextualidade construída pelo escritor, Salma Ferraz esclarece as apropriações realizadas no texto:

Com os Evangelhos Canônicos há momentos em que o autor faz citações literais dos mesmos [*sic*] (pregação de João Batista no deserto) e em outros mescla diversos textos bíblicos (crucificados de Séforis). O trabalho de

intertextualidade com os textos bíblicos algumas vezes reforça o que o (des)evangelho nos conta (milagre ocorrido com o paralítico) e em outros auxilia a carnavalização de episódios como no relacionamento de Maria Madalena e Cristo. (FERRAZ, 1998, p. 35)

A arquitetura dialógica do evangelho de Saramago, além de dar voz às personagens, possibilita o referido diálogo entre os textos bíblicos consagrados pela ortodoxia da Igreja e os denominados apócrifos por não terem esse reconhecimento. O texto de Saramago constrói, dessa forma, um amálgama complexo entre ficção e informações diversas, organizadas segundo artifícios literários e ficcionais.

O primeiro aspecto do percurso de composição dessacralizada de Jesus a ser discutido diz respeito ao papel desempenhado por José, o pai humano do protagonista. Esta personagem é reconfigurada pelo autor de modo a adquirir mais espaço na narrativa, uma vez que sua presença na *Bíblia* está restrita a poucas ocasiões ligadas à infância de Jesus, como a anunciação, a fuga para o Egito e a apresentação do menino Jesus no templo. Porém, no romance, José compõe o espectro de personagens de influência determinante na vida de Jesus, que segue muito mais seus passos, enquanto pai, em detrimento daqueles projetados por seu outro pai divino, já que nessa versão as “sementes” de José e Deus foram misturadas no ventre de Maria.

O primeiro indício de Jesus seguir o destino do pai terreno é o fato de herdar-lhe as sandálias após sua morte. Segundo a tradição judaica, tal fato incorre em que o filho herde o destino do pai, na forma de um contrato firmado por ambos, conforme Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 843 – tradução nossa), “A retirada da sandália, dada ao parceiro, era, entre os Hebreus, o penhor de um contrato”².

As sandálias de José tinham caído ao lado do grosso tronco de que fora o fruto. Gastas, cobertas de pó, ali poderiam ter ficado ao abandono se Jesus as não tivesse recolhido, (...) Maria nem deu pelo movimento, e prendeu-as no cinto, acaso deveria ser esta a herança simbólica mais perfeita dos primogênitos, há coisas que começam de uma maneira tão simples como esta, por isso se diz ainda hoje, Com as botas do meu pai também eu sou homem, ou, segundo versão mais radical, Com as botas do meu pai é que eu sou homem. (SARAMAGO, 2005, p. 139-140)

² Versão em francês: “Le retrait de la sandale, donée au partenaire, était chez les Hébreux le gage d’un contrat”.

O narrador enfatiza o ato simbólico de Jesus que, além das sandálias, também pega para si a túnica de José, assim como herda o sonho/pesadelo que incomodava o sono do carpinteiro desde a fatídica morte dos meninos de Belém. Essas heranças denotam a escolha da personagem em trilhar o caminho do pai humano, mesmo após conhecer o pai divino e seus desígnios. Para realçar essa escolha, Saramago cria uma morte para José até então inimaginável: a morte por crucificação, devido a sua participação na revolta de Séforis. Destarte, a diegese encaminha Jesus para o mesmo destino trilhado pelo pai humano, consolidando a aproximação de ambos, enunciada na parte conclusiva da obra na forma alegórica do destino humano – a dor:

Quando o primeiro cravo, sob a bruta pancada do martelo, lhe perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos, o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea, e Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu, viu-se a si mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis. (SARAMAGO, 2005, p. 374)

As informações acerca da relação entre Jesus e José após a morte deste, acrescentadas por Saramago em seu evangelho, dialogam com um texto apócrifo:

Após a morte de José, Cristo herda de seu pai uma túnica, umas sandálias e um sonho (o mesmo de José), ou seja: a culpa. Esta parece ser, segundo alguns críticos, uma das temáticas centrais do livro e, em nossas investigações, podemos afirmar que este motivo teria sido, provavelmente, retirado do Evangelho de Nicodemus (Apócrifo do tempo de Pôncio Pilatos), que traz o seguinte trecho: “Primeiro que tu vieste ao mundo por fornicção; segundo que o teu nascimento em Belém trouxe como consequência uma matança de crianças”. (FERRAZ, 1998, p. 94)

Interessante notar que o autor toma como mote central da trajetória de José e Jesus a responsabilidade pelo genocídio de crianças ordenado pelo rei Herodes. Como fugira imediatamente para o Egito e não prevenira os demais pais sobre o perigo, José carregou esse remorso por toda a narrativa. Este aspecto começa a delinear a empatia e o sofrimento humanos em oposição ao julgamento divino injusto, visto que um anjo avisara a Maria que o filho herdaria a culpa dos pais. Essas informações funcionam como operadores discursivos do processo relativo à nova figuração, isto é, a refiguração das duas personagens; a saber, a busca tortuosa pela redenção da culpa efetivada por José, que o transforma em uma personagem atormentada, e a dessacralização e aprendizagem do ser homem, realizada por Jesus, da qual passamos a tratar.

A versão saramaguiana apresenta o nascimento de Jesus como fruto do sexo entre humanos. Enquanto no *Evangelho de Lucas*, o anjo Gabriel anuncia: “Descerá sobre ti o Espírito Santo, e a virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; por isso também o Santo, que de ti há de nascer, será chamado Filho de Deus” (LUCAS 1: 34-35), no romance, a paródia moderna descrita por Hutcheon (1985) entra em cena, não há um tom jocoso, mas um delineamento da ordinariedade da condição de José e Maria, da gravidez de uma esposa, aliada à desconstrução do ser angelical na figura de um mendigo, vestido de farrapos:

Sem dúvida estaria o mendigo com fome de três dias, que essa, sim, é fome autêntica, para em tão poucos minutos ter rapado e lambido o prato (...) Maria veio abrir, o pedinte ali estava, de pé, mas inesperadamente grande, muito mais alto do que antes lhe tinha parecido (...) Mulher, tens um filho na barriga (...) Como soubeste que estou grávida, Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães, Se assim é, deveria meu marido ter visto nos meus olhos o filho que em mim gerou, Acaso não olha ele para ti quando o olhas tu, E tu quem és, para não teres precisado de ouvi-lo da minha boca, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém. (SARAMAGO, 2005, p. 22-23)

A dessacralização irônica da anunciação é exibida neste trecho que também instala a ambiguidade: a notícia da gravidez dada por um anjo maltrapilho não menciona a intervenção divina, e Maria, ao pensar sobre esta visita, questiona-se: “sobre quem seria, real e verdadeiro, o pai da criança que dentro de si se está formando” (SARAMAGO, 2005, p. 33). O embate entre as duas vozes presentes na paródia alia-se à irônica transformação do contexto original (HUTCHEON, 1985, p. 5) e à refiguração da virgem pura, que aceitara a missão de ser mãe do filho de Deus, em uma simplória esposa incapaz de compreender o mistério.

Destarte, a desconfiança relativa à sacralidade do protagonista permeia toda a narrativa e será manifesta, anos depois, pelos irmãos e por Maria, contribuindo para que o narrador saliente a ambiguidade da situação através do diálogo entre Jesus, sua mãe e dois de seus irmãos, na ocasião em que ele comunicava o encontro com Deus e a revelação de seu destino:

Eu vi Deus. O primeiro sentimento legível nos rostos da mãe e dos irmãos foi de temor reverencial, o segundo de incredulidade cautelosa, depois, entre um e outro, perpassou algo como uma expressão de desconfiança malévola em Tiago, um assomo de excitação deslumbrada em José, um traço de amargor resignado em Maria. Nenhum deles falou, e Jesus repetiu, Eu vi Deus. (...) Tiago fez uma pergunta, a mais inócua de todas, pura e gratuita retórica, Tens a certeza.

Jesus não respondeu, apenas o olhou (...) e pela terceira vez disse, Eu vi Deus. Maria não fez perguntas, só disse, Terá sido uma ilusão tua, Mãe, as ilusões existem, mas as ilusões não falam, e Deus falou-me, respondeu Jesus. Tiago recobrou a presença de espírito, o caso parecia-lhe mais uma história de loucos, um irmão seu a falar com Deus, imagine-se o disparate. (...) Tiago olhou o irmão com expressão inquieta, depois lançou uma dúvida, O sol do deserto fez-te mal à cabeça, foi o que foi, (...). (SARAMAGO, 2005, p. 249, 252)

Nesse trecho, a incredulidade dos familiares é explícita. Eles chegam a duvidar da sanidade de Jesus, o que colabora para intensificar o ressentimento dele em relação a sua família. Esse sentimento de incompreensão fizera-o, após a morte de José, abandonar a casa da família em busca de seu próprio caminho. Nessa cena, ele havia retornado depois de viver quatro anos com Pastor, porém, a reação negativa de Maria, de acusação da ofensa a Deus, tanto pela mentira quanto pelo tempo de aprendizagem com a misteriosa figura identificada ao Diabo, leva Jesus a partir novamente:

Estás em poder do Diabo, disse Maria, e o seu dizer era um grito, Não foi o Diabo que eu encontrei no deserto, foi o Senhor, e se for verdade que em poder do Diabo estou, o Senhor o quis, O Diabo está contigo desde que nasceste, Tu o sabes, Sim, sei-o, viveste com ele e sem Deus durante quatro anos, E ao fim de quatro anos com o Diabo encontrei-me com Deus, Estás a dizer horrores e falsidades, Sou o filho que tu puseste no mundo, crê em mim, ou rejeita-me, Não creio em ti (...) (SARAMAGO, 2005, p. 251)

O evangelho saramaguiano desconstrói a imagem idealizada da mãe acolhedora da missão divina do filho de Deus construída pela Igreja. Maria é uma mulher comum cheia de dúvidas, mãe de vários filhos, que tem um relacionamento conturbado com o primogênito. Ela duvida do destino sagrado do filho e acaba preferindo Deus a ele. Neste aspecto, ela representa todas as mulheres que historicamente foram inferiorizadas e submetidas à vontade do homem e da religião cristã. Esta perspectiva é arquitetada de forma magistral, pois, enquanto Maria mãe cumpre, resignada e amargurada, o papel destinado a ela, Maria de Magdala recusa-o, desvinculando-se do tratamento sexista destinado às mulheres nos evangelhos, passando, assim, a se configurar no perfil feminino forte e subversivo, característico na produção saramaguiana.

O encontro e a vivência com Maria de Magdala constitui ponto fulcral na figuração de Jesus e de seu aprendizado, visto que “(...) a figuração é dinâmica, gradual e complexa” (REIS, 2018, p. 166). Ou seja, não se encerra em um ponto específico do texto, ao contrário, sendo um processo ou um conjunto de processos, é elaborada e complementada ao longo da narrativa,

porque não está restrita a uma descrição ou caracterização – apesar da importância destas –, mas ao conjunto construído ao longo do todo: “Assim, a figuração deve ser encarada como um macrodispositivo mais amplo, englobante e consequente do que a caracterização” (REIS, 2018, p. 166). Porém, antes de prosseguir com essa análise importa discutir a refiguração da personagem Maria de Magdala, constituída pelo processo intertextual de diálogo entre várias facetas relacionadas a ela no âmbito dos evangelhos canônicos e apócrifos. Sua proximidade com Jesus destaca-se nas versões não oficiais, como discípula importante na vida do Messias:

O *Evangelho de Maria Madalena* afirma que não há pecado no sentido moral do termo, muito menos pecado original e ainda informa que Madalena era uma das apóstolas, uma das discípulas favoritas de Jesus e que ele a beijava nos lábios, o que, no simbolismo judaico, significava transmissão de conhecimento. Para este apócrifo Madalena era a mulher amada por Jesus e uma forte liderança no início do cristianismo. O *Evangelho segundo Felipe* diz que Jesus amava Madalena mais que todos os discípulos e a beijava na boca, frequentemente, o que reforça a questão da transmissão de sabedoria. (FERRAZ, 2012, p. 179)

Para a pesquisadora, embora Maria Madalena esteja presente na crucificação e seja a primeira a ver Jesus ressuscitado, segundo os evangelhos canônicos, a carga negativa vinculada a ela tem base na interpretação misógina destes textos:

O erro de exegese ocorreu no Sermão proferido na Páscoa do ano 591 pelo Papa Gregório, O Grande, que, além de adjetivar a pecadora de Lucas 7 como prostituta, confundiu-a com Madalena, cuja libertação e conversão estão narradas na sequência, no capítulo 8 de Lucas. Na realidade, o Papa Gregório anunciou que Maria Madalena, a mulher pecadora, e Maria de Betânia eram uma só. Nasceu deste erro a ideia de que Madalena fosse uma prostituta. Esta mulher pecadora de Lucas 7 foi identificada pelo Evangelista João 11: 2 como Maria de Betânia, irmã de Lázaro (...)

O problema foi que a Igreja aceitou pacificamente a lenda de que Madalena era uma prostituta para contrapô-la à Maria, mãe de Jesus, a santa e imaculada que jamais usou seu sexo para ter prazer. (FERRAZ, 2012, p. 179 – grifos da autora)

O evangelho de Saramago refigura a discípula de Cristo em Maria de Magdala a partir desta desvalorização para subverter o preconceito e a misoginia. A opção pela prostituição traz em seu bojo, em oposição ao

desprezo coletivo, a liberdade da mulher não normatizada pela sociedade patriarcal judaico-cristã opressora. Esta figura, inicialmente, é a cuidadora, mais tarde, torna-se a companheira, a conselheira, a mestre que ensina Jesus a ser homem.

Após ser expulso por Pastor, Jesus retornava para a residência da mãe machucado. Quando não mais consegue caminhar, decide pedir ajuda em “uma casa que ali havia, afastada das outras, como se não quisesse aproximar-se delas, ou elas a repelisses” (SARAMAGO, 2005, p. 229). Certamente o afastamento da casa da prostituta enuncia a exclusão imposta a esta condição; entretanto, o rapaz fica inebriado por sua beleza, sensualidade e perfume. A figura que se aproxima e se assemelha a um sonho desperta-lhe a sensorialidade. Para ajudá-lo a caminhar, Maria passa-lhe o braço em torno da cintura e ele sente um “tumulto que lhe trespassava o corpo em todas as direções, se não fosse mais exacto dizer sentidos” (SARAMAGO, 2005, p. 230).

O toque e o apelo olfativo do perfume da bela mulher despertam-lhe um desejo ainda desconhecido, levando-o a pensar que se tratava de uma prostituta; contudo, na casa de Maria de Magdala reina a ordem e a limpeza: “Jesus olhou em redor o pátio, surpreendido porque em sua vida nunca vira nada tão limpo e arrumado” (SARAMAGO, 2005, p. 231). A relevância dessa observação sobre o ambiente opõe-se às características de impureza, mácula e opróbrio comumente relacionados à prostituição. Acrescente-se a esse aspecto o simbolismo relacionado à casa: “A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus pisos, sua adega e seu sótão simbolizam vários estados da alma (...). A casa é também um símbolo feminino, com o significado de refúgio, de mãe, de proteção, de seio materno”³ (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 604 – tradução nossa).

Assim, a casa em que Maria de Magdala recebe Jesus representa a pureza e a autenticidade interior da personagem. Ela é segura de si e de sua situação, não demonstra arrependimento ou culpa. Constitui-se em uma posição de poder e segurança que subverte a valorização do masculino predominante na sociedade da época.

Outra inversão paródica complementa esse processo de refiguração da personagem nesta parte da narrativa, quando comparada àquela pecadora referida pelo evangelista Lucas, na seguinte passagem:

³ Versão an francês: “La maison signifie l'être intérieur, selon Bachelard; ses étages, sa cave et son grenier symbolisent divers états de l'âme (...). La maison est aussi un symbole féminin, avec le sens de refuge, de mère, de protection, de sein maternel.”

Apareceu então, uma mulher da cidade, uma pecadora. Sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, trouxe um frasco de alabastro com perfume. E, ficando por detrás, aos pés dele, chorava; e com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés, a enxugá-los com os cabelos, a cobri-los de beijos e a ungi-los com o perfume. (LUCAS 7: 37, 38)

A ação de lavar os pés de Jesus com lágrimas e ungi-los com unguento é recriada no evangelho saramaguiano, porém, as figuras estão em posições inversas. Quem precisa de ajuda por estar desamparado, sem moradia, ferido e com dor é o filho de Deus:

Não estás em estado de andar, disse ela, entra, que eu trato-te dessa ferida (...) Foi dentro e voltou com uma bacia de barro e um pano branco. Encheu de água a bacia, molhou o pano e, ajoelhando-se aos pés de Jesus, sustendo na palma da mão esquerda o pé ferido, lavou-o cuidadosamente (...) Não vai ser com água que te curarás (...) Daqui a Nazaré ainda tens muito que andar, mas se é assim, que queres, espera só que te ponha um unguento (...) (SARAMAGO, 2005, p. 230)

A jovem lava e trata dos pés do Nazareno por caridade, não há nenhum sinal de arrependimento ou de perspectiva de inferioridade como pecadora. Pelo contrário, ela está em situação superior à condição paupérrima de Jesus, segura de si e de seu lugar. Nesta inversão irônica de hierarquias, aquele digno de glória que perdoa os pecados, transfigura-se em um rapaz pobre, inseguro e inexperiente, digno de pena. Inicialmente distante, ela acaba por assumir o controle, acolhendo-o em um novo mundo: “Jesus ficou uma semana em casa de Maria de Magdala, o tempo necessário para que debaixo da crosta da ferida se formasse a nova pele. A porta do pátio esteve sempre fechada” (SARAMAGO, 2005, p. 236).

A informação sobre a porta fechada indicia o abandono da prostituição, escolha efetuada por encontrar em Jesus o amor verdadeiro; não há nenhuma referência à fé ou ao arrependimento despertado pelo Salvador. Contrariamente ao texto canônico, ele é acolhido por ela, que se torna sua companheira, conselheira e mestre, cujos ensinamentos começam pelo aprendizado do sexo, do corpo da mulher:

(...) tomando-lhe as mãos, puxando para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto

fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro, Aprende, aprende o meu corpo. (SARAMAGO, 2005, p. 234)

Ela ordena todos os gestos, enquanto dirige o aprendizado sobre o corpo dele:

Aprende o teu corpo, e ele aí o tinha, o seu corpo, tenso, duro, erecto, e sobre ele estava, nua e magnífica, Maria de Magdala, que dizia, Calma, não te preocupes, não te movas, deixa que eu trate de ti, então sentiu que uma parte do seu corpo, essa, se sumira no corpo dela, que um anel de fogo o rodeava (...) (SARAMAGO, 2005, p. 235)

Jesus era virgem, mas conhecia as leis religiosas que regravam o comportamento de seu povo, como a superioridade dos homens às mulheres, o sexo como dever pudico para a procriação. De modo diverso, com Maria de Magdala, ele vivencia um mundo livre das regras vigentes. Contrariamente ao previsto nas escrituras, aquele ambiente estava em pura ordem e limpeza, apesar de o comando ser exercido por uma mulher, não somente como conselheira ou mestre, mas também como regente do ato sexual sem buscar oprimir: “Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo esta noite. E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade” (SARAMAGO, 2005, p. 235).

A narrativa orquestra diferentes perspectivas neste relacionamento revolucionário. Não somente subverte a visão casta e espiritual de Cristo como filho divino, como também defende a igualdade entre gêneros, além de retirar a noção de pecado relacionada à sexualidade. O ensinamento não é visto por Jesus como obtenção de sabedoria, mas de libertação das normas ditadas pela comunidade, levando-o a sentir-se plenamente humano, em uma espécie de renascimento: “(...) nasci foi numa cova, no interior da terra, e agora até me chega a parecer que voltei a nascer, aqui, em Magdala, De uma prostituta, Para mim, não és prostituta, disse Jesus, com violência (...)” (SARAMAGO, 2005, p. 240).

Embora o relacionamento íntimo entre as duas personagens tenha despertado protestos e polêmicas à época de publicação do romance, dialoga com o tratamento diferente dispensado às mulheres por Jesus e ocultado durante muito tempo pela interpretação dogmática da Igreja. A relação da personagem de Saramago com o feminino também corrobora a constituição de um perfil subversivo e revolucionário, investigado e relido nos traços do Jesus de Nazaré bíblico e também em pesquisas relativas ao Jesus histórico. Para Ruan Arias esta caracterização é compreendida na perspectiva de que:

Sua revolução não se baseava nas armas, na força bruta, e nem sequer na mudança para uma sociedade mais democrática, aberta e justa. O que Jesus propôs foi uma revolução a partir dos fundamentos mesmos do ser humano. Jesus veio propor a grande revolução de um Deus que fez o sol nascer para os justos e pecadores, que não faz distinção entre homens e mulheres, entre fiéis e infiéis, entre puros e impuros (...). (ARIAS, 2001, p. 196)

Não se pode deixar de salientar que as mulheres acompanharam o Messias durante todo o tempo, especialmente ao longo das pregações, da *via crucis* e crucificação, quando os apóstolos desaparecem. Esse aspecto da vida sexual da personagem saramaguiana não só reafirma sua humanidade, como potencializa a dimensão da importância de Maria de Magdala na narrativa, cuja lealdade e amor a Jesus acompanham-no em todos os momentos até a crucificação. Esta perspectiva dialoga com o evangelho-base enquanto também alegoriza a libertação das mulheres da misoginia bíblica.

Outra figura importante na reconfiguração de Jesus é o Diabo, ou melhor, Pastor, como prefere chamá-lo o narrador da obra. A despeito de sua importância para a humanização do filho de Deus, esta análise requer mais espaço de que dispomos, desta feita, salientamos a sabedoria marcante desta personagem que questiona as atitudes de Deus em busca de esclarecer o verdadeiro significado das ações divinas. Enquanto mestre durante os anos de adolescência de Jesus, além de ensiná-lo, esforça-se em ajudá-lo a fugir do seu inexorável destino. Pastor é o protetor que tenta livrar o filho de Deus do mal que o próprio pai planejava para ele, em uma irônica e sarcástica inversão de papéis relacionada ao humor crítico supracitado no início deste percurso, no episódio da conversa na barca, em que o Diabo se compraz do sofrimento humano na figura de Cristo.

Os esforços são vãos, os passos de Jesus no evangelho de Saramago, guiados ou não por seu pai divino, levam-no ao reconhecimento como filho de Deus, e, por mais que ele acredite, em algumas ocasiões, estar vivendo segundo seu livre-arbítrio, suas palavras finais revelam a conclusão de que todo o seu percurso fora direcionado para uma única função: conseguir aumentar potencialmente o número de seguidores de seu pai, no intuito de expandir o exercício de sua adoração, marcando, assim, o aspecto egoísta e cruel de Deus.

Desse modo, Jesus desempenha a função do cordeiro que fora obrigado a imolar no deserto, após aceitar se sacrificar, não aos homens, mas a Deus. Esta ação parece somente repetir o texto-base, porém, ela metaforiza a humanidade, o companheiro de Maria de Magdala, ao qual abdicara pela imposição divina:

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, (...) a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. (SARAMAGO, 2005, p. 374)

As palavras de compreensão do horror desencadeado por seu sacrifício transformam todo o sentido da crucificação. A morte de Jesus no evangelho de Saramago não revela comoção ou fé. Não traz uma mensagem de esperança e redenção, pelo contrário, revela a barbárie e a crueldade da morte de um homem pela crucificação, porque lhe encerra a história. O Nazareno não ressuscita, não há a possibilidade da salvação do homem, que morre salientando o caráter humano do Cristo.

Com esta subversão final, Saramago salienta a perspectiva de a sacralização da morte de Jesus constituir apenas mais uma versão desta história, uma vez que o transcendentalismo acrescentado à cena sacrificial é responsabilidade da Igreja e de seu poder de controle da história cristã. A morte de Jesus alegoriza a influência massificadora da religião instigando o destino da humanidade, ontem e hoje, a despeito de a negar ou aceitar. Como o contexto cultural e político é mais poderoso que as vontades e pensamentos individuais, a insignificância do homem diante de Deus é demarcada em toda a obra, por meio do tom confessional expresso por Jesus, que se inquieta com a ação manipuladora de Deus em relação ao homem: “abriu-se para a ofuscante evidência de ser o homem um simples brinquedo nas mãos de Deus, eternamente sujeito a só fazer o que a Deus aprouver, quer quando julga obedecer-lhe em tudo, quer quando em tudo supõe contrariá-lo” (SARAMAGO, 2005, p. 181).

Conforme ressalta Ricoeur,

Uma parte importante da batalha dos historiadores para o estabelecimento da verdade, nasce da confrontação dos testemunhos, principalmente dos testemunhos escritos; são levantadas questões: porque foram preservados? Por quem? Para benefício de quem? Essa situação de conflito não pode limitar-se ao campo da história como ciência, reaparece ao nível dos nossos conflitos entre contemporâneos, ao nível das questões fortes, às vezes formuladas coletivamente, em prol de uma tradição memorial contra outras memórias tradicionais. (RICOEUR, 2022, p. 3)

Estes questionamentos estão implícitos no romance de Saramago: por que a perspectiva oficial da Igreja foi preservada e não outra? A quem beneficia? Quais memórias os excluídos destes registros possuiriam? Por que não foram consideradas? Assim como o filósofo francês atenta para os conflitos e questionamentos próprios da contemporaneidade, o escritor português propõe este exercício de reflexão crítica em consonância com a compreensão da história como narração do passado realizada por meio do discurso organizado em uma certa linguagem, em um dado modo e perspectiva a despeito do objetivo científico de verdade. A dialética entre a busca do vivido relatado pela historiografia e o narrado pela ficção literária sustenta essa relação determinada pela forma utilizada para enunciar seu objeto, admitindo que “tudo o que existe é identificado, percebido, nomeado, qualificado e expresso pelo pensamento e pela linguagem” (PESAVENTO, 2003, p. 35). Assim:

Estamos, pois, diante, de uma construção social da realidade, obra dos homens, representação que se dá a partir do real, que é recriado segundo uma cadeia de significados partilhados. Entre estas formas de recriação do mundo, de forma compreensiva e significada, se situariam a História e a Literatura, como diferentes discursos portadores de um imaginário. (PESAVENTO, 2003, p. 35)

Outrossim, a arte, ação sempre revolucionária *per si*, desvela novas possibilidades de desconstrução e reconstrução da história humana. A recriação da vida de Jesus na perspectiva humanista não exclui a versão relatada pela Igreja, porém, contrapõe-se a ela e instiga uma comparação e, principalmente, um questionamento sobre a existência divina do Cristo a partir de uma visão terrena e cotidiana. Saramago, em uma entrevista, confirma a inserção de seu discurso humanista n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*:

O diálogo que mantenho é um diálogo humano, nada mais que humano. Se se fala de Deus, então o que quero saber é que Deus é esse, que relação mantém ou não mantém com o homem, mas sobretudo com a humanidade. (...) O que é evidente para mim é que, quando a humanidade acabar, não haverá mais Deus, porque não haverá ninguém para dizer a palavra Deus ou para nele pensar. (...) Do meu ponto de vista de ignorante de todas as coisas do mundo, e principalmente de todas as coisas do céu, há somente um lugar onde existe Deus, e o diabo e o bem e o mal, que é minha cabeça. Fora da cabeça do homem, não há nada. (SARAMAGO, 2003, p. 100)

Salientam-se, portanto, as palavras de um ateu consciente de sua inserção em um mundo culturalmente cristão, eminentemente niilista, que reflete acerca dessa formação através da arte, oportunizando ao leitor uma leitura dessacralizada e inovadora da vida de algumas das personagens mais conhecidas no mundo ocidental.

REFERÊNCIAS

- ARIAS, J. *Jesus: esse grande desconhecido*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.
- BERGSON, H. *O riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Édition revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC-Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FERRAZ, S. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. 2. ed. Blumenau: Edifurb, 2012.
- FERRAZ, S. *O quinto qvangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago*. Brasília: Editora UNB, 1998.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 3. edição revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- KOTHE, F. R. Paródia & Cia. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 62, 1980, p. 97-113.
- LUCAS. Evangelho de São Lucas. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

PEREIRA, J. B.; LIMA, S. T. Alegoria benjaminiana. *Revista FSA*, Teresina, v. 10, n. 03, 2013, p. 137-158. Disponível em: <http://www4.unifsa.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/193/111> Acesso em 20 dez. 2017.

PESAVENTO, S. J. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. *História da Educação*, Pelotas, n. 14, set. 2003, p. 31-45.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 02, n. 03, 1989, p. 03-15.

REIS, C. A lógica íntima das personagens: a ideia, a imagem e o nome. In: *Moara*, Belém, n. 52, 2019, p. 133-148.

REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Lisboa: Almedina, 2018.

REIS, C. *Ad usum fabulae*: a ficção da personagem. In: *Boletín Galego de Literatura*, Santiago de Compostela, v. 01, n. 34, 2005, p. 131-146. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/152373> Acesso em 15 abr. 2016.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Vol. 3. São Paulo: Papyrus, 1997.

RICOEUR, P. *Memória, história, esquecimento*. Conferência Internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”, realizada em Budapeste, Hungria, em 8 mar. 2003. Disponível em: <https://docplayer.com.br/413533-Paul-ricoeur-memoria-historia-esquecimento.html> Acesso em 15 jul. 2022.

RODRIGUES FILHO, N. Saramago e o romance histórico. In: *Semear*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1997, p. 161-178. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_1.html Acesso em 01 mai. 2018.

SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

SARAMAGO, J. *José Saramago: O amor possível*. [entrevista a] Juan Arias. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

ANA MARCIA ALVES SIQUEIRA é mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (1998) e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (2007), com pós-doutorado pela mesma instituição (2017-2018). Atualmente é professora da Universidade Federal do Ceará (UFC), atuando como pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, na linha de pesquisa Literatura: Tradição e Inovação. Dentre suas publicações estão o artigo “A linguagem fantástica em ‘Coisas’ – A rebelião necessária” (*ABRIL*, 2018) e o capítulo de livro “Entre dizer, desdizer e não dizer: as tramas enunciativas de Teodoro e Teodorico” (*A relíquia do mandarim*, 2020).

FRANCISCA CAROLINA LIMA DA SILVA é mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2016) e doutoranda em Letras pela mesma instituição (2019...). Atualmente é professora da Universidade Regional do Cariri (URCA), atuando como pesquisadora do Instituto de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação. Dentre suas publicações estão o artigo “A morte de deus e a ascensão do homem: uma análise da religião judaico-cristã moderna a partir da obra de José Saramago” (*LETRAS ESCREVE*, 2019) e o capítulo de livro “O emergir de um novo tempo: entre tradição e modernidade em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto” (*Pós-colonialismo e literatura: questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa*, 2017).