

**CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIFAFIBE**

**NÁGILA PEGORARO CÂMARA**

**ENTRE O MÍTICO E O LITERÁRIO: A  
RESSIGNIFICAÇÃO DE JESUS CRISTO NO  
ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO *O  
EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ  
SARAMAGO**

BEBEDOURO – SÃO PAULO.  
2015

NÁGILA PEGORARO CÂMARA

ENTRE O MÍTICO E O LITERÁRIO: A  
RESSIGNIFICAÇÃO DE JESUS CRISTO NO  
ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO *O*  
*EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ  
SARAMAGO

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia)  
apresentado ao Centro Universitário Unifafibe  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
licenciado em Letras (Inglês e suas respectivas  
literaturas).

**Orientador:** Prof. Dr. Jacob dos Santos Biziak

BEBEDOURO – SÃO PAULO.  
2015

Câmara, Nágila Pegoraro

Entre o mítico e o literário: a resignificação de Jesus Cristo no romance português contemporâneo *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago / Nágila Pegoraro Câmara. --Bebedouro: Centro Universitário Unifafibe, 2015.

65 f. ; 29,7 cm

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Letras / Inglês – Centro Universitário Unifafibe, Bebedouro, 2015.

Bibliografia: f. 64-65

1. Desconstrução e Construção de Jesus Cristo. 2. Mito e Literatura. 3. Literatura Portuguesa Contemporânea.  
I. Título.

NÁGILA PEGORARO CÂMARA

ENTRE O MÍTICO E O LITERÁRIO: A  
RESSIGNIFICAÇÃO DE JESUS CRISTO NO  
ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO *O*  
*EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ  
SARAMAGO

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia)  
apresentado ao Centro Universitário Unifafibe  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
licenciado em Letras (Inglês e suas respectivas  
literaturas).

**Orientador:** Prof. Dr. Jacob dos Santos Biziak

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Jacob dos Santos Biziak  
Centro Universitário Unifafibe – Bebedouro-SP

---

**Membro Convidado:** Prof. Ms. Natália Helena Wiechmann  
Centro Universitário Unifafibe – Bebedouro-SP

---

A todos aqueles que proporcionam sentido a minha existência.

## **AGRADECIMENTOS**

Devido à limitação da memória, nesse momento espero agradecer a todos que de alguma forma, com uma palavra de incentivo ou em uma generosa troca de conhecimentos e de ensinamentos, contribuíram para a finalização desta pesquisa.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, José Carlos e Miriam, por todo o carinho e dedicação que tiveram comigo ao longo dos anos, pelo amparo nos momentos difíceis e por comemorar comigo cada pequena vitória e conquista, enfim, por todo amor, respeito e educação que me proporcionaram. Também agradeço a minha irmã, Natiele, pelo companheirismo, amor, dedicação e impulsão para a realização deste trabalho.

A meus avós, que não estão mais fisicamente presentes, mas que seriam e são grandes incentivadores em todas as minhas circunstâncias de vida.

Ao Diego, namorado e companheiro, pela paciência, pelo apoio e pelo incentivo à pesquisa acadêmica, além do amor e afeto de sempre.

Ao professor Jacob, grande impulsionador deste estudo, pelas orientações e contribuição teórica, pela confiança em meu potencial e pelo incentivo contínuo.

À professora Natalia, pelas valiosas contribuições de incentivo à pesquisa e na avaliação deste trabalho.

Aos demais professores que também contribuíram com seus valiosos ensinamentos no decorrer destes anos: Lígia, Mariângela, Mateus, Rinaldo e Thiago.

Aos amigos e colegas de classe por estarem presentes em um momento tão complexo e especial ao mesmo tempo.

Enfim, agradeço a todos, citados ou não, vocês fazem parte da minha vida e me auxiliaram a chegar até aqui. Uma existência só é tecida a partir do contato e do aprendizado com o outro.

[...] e, porque não podem fazer perguntas, usam os olhos, como se eles bastassem para entender um mundo feito de palavras.

SARAMAGO (2013, p. 246)

## RESUMO

Esta pesquisa da área de Análise e Crítica Literária, subárea de Literatura Portuguesa Contemporânea, investiga a desconstrução do mito sobre a figura divina de Jesus Cristo e sua respectiva ressignificação, observadas no romance contemporâneo *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), do escritor português José Saramago, em que nota-se um Jesus humanizado por meio da linguagem, que, por sua vez, também é a responsável pela construção de um novo mito. Ainda, analisa-se o emprego em terceira pessoa, narrador heterodiegético e o uso do discurso indireto livre nessa obra de discurso mítico, em que tais características se fazem presentes, e a contribuição desses recursos para essa desconstrução da personagem. Para isso, esse estudo utiliza como suporte teórico conceitos da Psicanálise Freudiana, da Filosofia e da Semiótica, abordando, como fonte de pesquisa, os trabalhos de Sigmund Freud (*Futuro de uma ilusão*, 2014), de Mircea Eliade (*Mito e realidade*, 2013), de Ernst Cassirer (*Linguagem e mito*, 2013) e de Roland Barthes (*Mitologias*, 2010) para compreender o sujeito e a sua relação com o mito e com a linguagem, implicando a expressão do mítico proporcionada pelo homem no uso de língua e linguagem e, consequentemente, na construção de signos. Dessa forma, relacionando o mítico à Literatura, o trabalho identifica as inúmeras possibilidades literárias de usufruir-se do mito para desfazê-lo e, concomitantemente, proporcionar a ele diversos significados, reconstruindo-o sob uma nova perspectiva. Destarte, a pesquisa verifica essa desconstrução do mito e constata a construção de uma personagem ficcional, o que implica vital relevância para o enredo, além de evidenciar o papel da arte na representação do real e, mais uma vez, destacar a associação entre o mítico e o literário.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa Contemporânea. Desconstrução. Jesus Cristo. José Saramago. Discurso mítico.



## ABSTRACT

This research in the area of Analysis and Literary Criticism, subarea of Contemporary Portuguese Literature, investigates the deconstruction of the myth about the divine figure of Jesus Christ and his subsequent redefinition, observed in the contemporary novel *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), by the Portuguese writer Jose Saramago, wherein it is noticed a dehumanized Jesus through the language, which, in turn, also is the responsible for the construction of a new myth. Still, it is analyzed the use of the third person narrator and the use of free reported speech in this work of mystical speech, in which such characteristics are presented, and the contribution of these resources for the deconstruction of the character. In order to do this, our study uses as theoretical support concepts from the Freudian Psychoanalysis, from Philosophy and from Semiotics, addressing, as a research source the works of Sigmund Freud (*Futuro de uma ilusão*, 2014), of Mircea Eliade (*Mito e realidade*, 2013), of Ernst Cassirer (*Linguagem e Mito*, 2013) and of Roland Barthes (*Mitologias*, 2010) to understand the subject and his relation with the myth and with the language, implying the mythical expression provided by men in the use of language and discourse and, consequently, in the construction of signs. Thereby, relating the mythical to literature, the work identifies the many literary possibilities to benefit from the myth to undo it and, concomitantly, to provide its several meanings, reconstructing it from a new perspective. Thus, our research verifies this deconstruction of the myth and observes the construction of a fictional character, which implies vital relevance to the plot, besides highlighting the role of art in the representation of reality and, once again, in highlighting the association between the mythical and the literary.

**Keywords:** Contemporary Portuguese Literature. Deconstruction. Jesus Christ. Jose Saramago. Mythical Speech.

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| Introdução .....                                   | 9  |
| 1 A Mitologia e o Romance Contemporâneo .....      | 11 |
| 1.1 O Romance Contemporâneo.....                   | 11 |
| 1.1.1 José Saramago e o romance contemporâneo..... | 20 |
| 1.2 A Presença do Mito no Literário .....          | 23 |
| 2 A Ressignificação de Cristo em Saramago .....    | 39 |
| 2.1 Características Gerais do Romance .....        | 40 |
| 2.2 O Mito Relido.....                             | 49 |
| 3 Considerações Finais.....                        | 62 |
| Referências .....                                  | 64 |
| Bibliografia consultada.....                       | 65 |

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa da área de Análise e Crítica Literária, subárea de Literatura Portuguesa Contemporânea, investiga a desconstrução do mito sobre a figura divina de Jesus Cristo e sua respectiva ressignificação, observadas na obra *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago. Nesse romance português contemporâneo, notamos um Jesus humanizado por meio da linguagem e acreditamos que esta seja responsável pela construção de um novo mito.

As características acima permeiam polêmica em torno da obra. Inclusive, em Portugal, na época de lançamento do romance, ocorreram reações por parte, principalmente, de alguns praticantes da religião católica, que consideraram o livro uma tentativa de subverter a imagem de Jesus Cristo e modificar o pensamento dos cristãos. No entanto, devemos nos lembrar de que se trata de uma diegese ficcional e precisamos analisá-la por esse viés.

A literatura pode usufruir de qualquer texto histórico e estetizá-lo, poetizá-lo, com suas figuras de linguagem, ironizando e instigando um pensamento crítico sobre questões que circundam a sociedade de maneira geral. Portanto, cabe ao leitor, espectador, imprimir significado à narrativa literária e apreciá-la em seu lirismo transbordante.

Diante disso, nosso trabalho objetiva estudar a desconstrução mítica de Jesus Cristo, a humanização dessa divindade e a possível reconstrução de um novo mito. Para tanto, utilizamos aporte na Psicanálise Freudiana, na Semiótica e na Filosofia, abordando, como fonte de pesquisa, os trabalhos de Sigmund Freud (*Futuro de uma ilusão*, 2014), de Roland Barthes (*Mitologias*, 2010), de Mircea Eliade (*Mito e realidade*, 2013) e de Ernst Cassirer (*Linguagem e mito*, 2013). Essa bibliografia possibilita-nos o estudo do mito e a sua caracterização, agregando conhecimentos filosóficos ao discurso literário e estabelecendo uma relação com o objeto dessa pesquisa: a desconstrução e reconstrução da personagem.

Além disso, averiguamos aspectos estruturais imprescindíveis para essa dicotomia dentro do romance de discurso mítico: o emprego em terceira pessoa, narrador heterodiegético e o discurso indireto livre. Assim, examinamos a figura de Jesus Cristo e, por conseguinte,

demonstramos os elementos responsáveis por desconstruí-lo, por desfazer, destruir a construção mítica ao redor desse ser, humanizá-lo e fundamentar o novo mito.

Também caracterizamos a Literatura Portuguesa Contemporânea, a proposta de desconstrução do discurso e a fragmetação das personagens, relacionando essa literatura a aspectos da narrativa saramaguiana.

Logo, o estudo do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* faz-se relevante devido à apropriação da linguagem literária pela obra para desconstruir artisticamente o mito em torno de Jesus Cristo, propondo uma ressignificação sobre essa figura, ou seja, o autor constrói um novo mito.

Desse modo, justificamos a análise acerca do papel do discurso indireto livre, do narrador heterodiegético e das características principais da Literatura Contemporânea, presentes na narrativa para a formação desse significado distinto. Ainda, destacamos o suporte teórico da Psicanálise Freudiana, da Filosofia e da Semiótica para compreendermos o sujeito e a sua relação com o mito e com a linguagem, implicando a expressão do mítico proporcionada pelo homem no uso de língua e de linguagem e, conseqüentemente, na construção de signos.

Com isso, ao investigarmos o mítico relacionando-o à Literatura, estamos identificando as inúmeras possibilidades literárias de usufruir-se do mito para desfazê-lo e, concomitantemente, proporcionar a ele diversos significados, reconstruindo-o sob uma nova ótica. Da mesma maneira, colaboramos com os estudos literários analisando essa desconstrução do mito e constatando a elaboração de uma personagem ficcional, o que implica vital relevância para o enredo, evidenciando o papel da arte na representação do real e, mais uma vez, destacando a associação entre o mítico e o literário.

Por fim, explicitada nossa proposta de pesquisa, adotaremos o seguinte percurso: ao primeiro capítulo compete abordar a relação entre a mitologia e o romance contemporâneo, expondo, inicialmente, a caracterização do romance contemporâneo associada ao romance praticado por José Saramago, em seguida, trabalharemos a presença do mito inserido no contexto literário; já no segundo capítulo, analisaremos as características gerais da obra *O evangelho segundo Jesus Cristo* e, finalmente, verificaremos como se dá a desconstrução e a conseqüente construção do novo mito.

## 1 A MITOLOGIA E O ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Mitologia e literário estão intrinsecamente relacionados, pois ambos existem a partir do discurso, da linguagem criada para defini-los e satisfazê-los. Dessa forma, procuramos evidenciar neste trabalho o mito construído por meio da linguagem, que, por sua vez, está intimamente associada a ele; um acontece e se revela decorrente da existência do outro.

Assim, também compreendemos que a desconstrução, a fragmentação da personagem, da mesma maneira que o narrador heterodiegético, questionador da verdade, e o discurso indireto livre representam características essenciais do romance contemporâneo para essa coexistência.

Nesse movimento literário ocorre o que Ana Paula Arnaut (2010, p. 134) denomina “dessacralização do mito”, ou seja, acreditamos que o autor se aproprie de uma narrativa bíblica e a reescreva abandonando o sacro, pregado pelas doutrinas religiosas, e desmistificando a personagem, fragmentando-a e humanizando-a, como notamos em *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

No que concerne a este capítulo, dividiremos-o em dois tópicos com o intuito de caracterizar o romance contemporâneo e a literatura saramaguiana, dispor acerca do mito e de sua relação com a literatura e aprofundar nossos conceitos a respeito do tema desta monografia, preparando-nos para a segunda etapa: a análise do romance.

### 1.1 O Romance Contemporâneo

A literatura contemporânea ou pós-modernista, como também a nomeiam alguns autores, especificamente os utilizados nesta pesquisa, diverge não somente quanto ao título<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> O termo pós-modernismo gera polêmica entre os críticos literários, não sendo aceito por muitos, porém, de acordo com o que já afirmamos – a preferência de nosso aporte teórico por esse termo –, as denominações serão tratadas como sinônimos neste trabalho.

mas difere também a opinião desses mesmos autores quanto à possível data de início do movimento.

Para Marlise Vaz Bridi (2005), a ficção portuguesa contemporânea começou na transição dos anos 60 para os anos 70 do século XX, quando Portugal estava vivendo o fim da ditadura de Salazar e do regime colonial, época em que uma espécie de “protótipo” dessa nova tendência teria surgido com a publicação de *Novas cartas portuguesas* (1972), de autoria das famosas Três Marias de Portugal – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Essa obra, segundo Bridi (2005, p. 77-78), seria “a mais completa tradução (em franca apropriação do verso de Caetano Veloso) do ideário da pós-modernidade se não tivessem, na prática, se transformado em uma das causas indiretas da queda do regime salazarista e da própria dissolução da situação colonial”.

Em 1974 acontece a Revolução dos Cravos e a tão esperada queda de Salazar do poder. A partir de então, Portugal vivenciou um processo de redemocratização e abandono de censura a seus artistas. Gerson Luiz Roani (2004, p. 16) acredita que o romance português contemporâneo emergiu nesse período, sobre o qual discorre:

A anulação das amarras impostas à atividade artística implicou em uma nova organização editorial, no apoio das novas entidades públicas à produção artística, na implantação de prêmios literários e, principalmente, na livre manifestação dos autores, anteriormente silenciados pelo antigo regime.

Isto posto, notamos o vínculo existente entre as transformações sócio-políticas desse momento com as obras lusitanas que começaram a ser produzidas. Entretanto, devemos salientar que algumas das características dessa nova ficção são advindas de outra escola literária, o Modernismo, intervindo no romance contemporâneo tanto quanto o ambiente revolucionário.

Consideramos o contexto histórico de suma importância, evidenciando que, durante o tempo que se estendeu a ditadura, os escritores portugueses não podiam expor livremente suas inquietações, mantendo-as veladas e empregando-as implicitamente dentro de suas obras para não sofrerem sanções ou punições do governo. Contudo, no Modernismo português já era perceptível a posição questionadora do sujeito fragmentado e a crise de identidade que acometia esse ser mesmo diante da censura promovida por Salazar. Por esse motivo, retomaremos os aspectos dessa escola literária, para, enfim, caracterizarmos a literatura contemporânea.

O Modernismo foi um movimento literário e artístico de ruptura com o passado, que negava o estilo de escrita clássico e o tradicionalismo, enquanto pregava a liberdade da criação estética e a experimentação contínua. No início do século XX, as chamadas vanguardas europeias foram as precursoras desse movimento, influenciando-o diretamente e compondo a sua essência artística.

Essas vanguardas eram movimentos artísticos bastante organizados por meio de manifestos, textos que continham e descreviam os objetivos da vanguarda, abordando questões sobre estética, filosofia etc. Elas contestavam a realidade e a percepção da arte como uma mera cópia do real, de algo já existente, modificando o conceito de mímeses (representação da realidade). Desse modo, as vanguardas viam na arte uma maneira de produzir e reproduzir a mudança de comportamento e de expressão do real, o que Anatol Rosenfeld (1996, p. 76) define “fenômeno da ‘desrealização’” e explica: “O termo ‘desrealização’ se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”.

A pintura foi a primeira arte a aderir ao emprego das técnicas inovadoras disseminadas por essas correntes, atingindo posteriormente a literatura. São vanguardas e propulsoras do Modernismo: Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo – descritas por Rosenfeld (1996, p. 76): “Em todos esses casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos sentidos”.

Ainda de acordo com o autor, observamos na pintura moderna a quebra da perspectiva imposta desde o Renascimento, ou seja, os artistas modernos rompem com a ideia de real afirmada ao longo dos anos pelas telas, nas quais se tentava exaustivamente reproduzir, copiar a realidade. Essa perspectiva proporcionava profundidade à imagem e retratava uma visão, uma consciência individual relativa, no entanto, constituída de uma relatividade que se recobre da “ilusão do absoluto”:

portanto, na afirmação de que a pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. (ROSENFELD, 1996, p. 79)

Assim, atentamos que a perda da perspectiva reflete como o homem transformou a sua maneira de ver e perceber o mundo ao redor e a si próprio, considerando múltiplas visões de um mesmo sujeito e questionando a realidade, ou seja, refletindo sobre o que é o real quando

tudo é composto por linguagem e a linguagem é criada segundo necessidades pessoais; portanto, a realidade é discursiva.

Dessa forma, essas transmutações se estendem à literatura e ao romance moderno<sup>2</sup>, como afirma Rosenfeld (1996, p.79-80):

tais alterações profundas, verificadas na pintura (e também nas outras artes), devem, de um ou outro modo, manifestar-se também no romance, embora neste campo seja bem menor o número de pessoas que se deram conta das modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos. De fato, as alterações ocorridas no romance não “dão tanto na vista” como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras de tipo tradicional.

Novamente sobre os aspectos do romance contemporâneo prossegue o autor:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. (ROSENFELD, 1996, p. 80)

Tempo e espaço são relacionados à consciência humana e deixam de ser unidades absolutas, assumindo um enfoque de relatividade e subjetividade, visto que “a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas” (ROSENFELD, 1996, p. 82).

Evidenciamos, portanto, um tempo cronológico reduzido em comparação ao tempo psicológico (fusão dos tempos), o qual aparece num fluxo de consciência (fusão entre o interno e o externo) permanente e digressões que fazem confundir personagem e narrador, reverberadas na afirmação de Rosenfeld (1996, p. 82): “Sabemos que o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico”.

O narrador, por sua vez, não é mais intermediário entre as falas das personagens, submetidas ao fluxo psíquico, tão pouco possui a responsabilidade de organizar uma oração em ordem lógica ou com a coerência à sequência dos acontecimentos imprimida pelo narrador tradicional. Nesta ficção, ele se torna parte fundamental da obra, buscando construir verdades, questionando a realidade, a própria verdade, e tantas outras “constantes” do mundo moderno, como é feito com a religião, por exemplo, no romance alvo deste estudo; tem-se, portanto, um narrador investigativo.

---

<sup>2</sup> O termo moderno é utilizado nesta pesquisa como sinônimo de contemporâneo, não se relaciona, portanto, à escola literária modernista também citada e expressa pelo termo Modernismo.



Segundo Rosenfeld (1996, p. 92), “É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a ‘geometria’ de um mundo eterno, sem tempo”.

O autor ainda discorre:

Vemos, portanto, que a perspectiva tanto se desfaz nos romances em que o narrador submerge, por inteiro, na vida psíquica da sua personagem, como naqueles em que se lança no rodopiar do mundo. Quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela vaga da realidade coletiva, em ambos os casos o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada. (ROSENFELD, 1996, p. 96)

Cria-se um abismo entre o homem e o mundo e a quebra da perspectiva representa uma tentativa de transpor essa distância entre eles, de ultrapassar uma realidade falsa e ilusória. “O sentimento dessa ‘consciência infeliz’ suscita uma verdadeira angústia” (ROSENFELD, 1996, p. 88), o que nos direciona a outra característica do romance contemporâneo: a fragmetação do sujeito e da personagem.

A personagem dissipa a nitidez, a firmeza e a clareza de seus traços, típicos do romance tradicional, desmascarando-se como sujeito decomposto e aproximando-se da personalidade humana. O sujeito passa a ser reconhecido não “apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem do romance”, a sua posição é reafirmada pela própria estrutura da obra, que incorpora à sua forma essa relatividade anteriormente discutida e a associa a “uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum” (Ibid, p. 81).

Por conseguinte, de acordo com Rosenfeld (1996, p. 85-86) existe uma interdependência entre essas dissoluções, sobre a qual ele dispõe:

Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo do desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. Ao fim, a personagem chega, p. ex. nos romances de Beckett, a mero portador abstrato – inválido e mutilado – da palavra, a mero suporte precário, “não-figurativo”, da língua. O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não-perspectívica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas.

Desse modo, averiguamos que a personagem ficcional reflete as próprias questões humanas e a crise de identidade já verificadas no Modernismo. Tais aspectos contemplados pelo contemporâneo são demonstrados por meio principalmente do fluxo de consciência, “técnica que busca descrever os diversos sentimentos e pensamentos [...] os elementos ilógicos e fragmentados que existem dentro da mente [...] precisam ser expressos em um fluxo de palavras, imagens, e idéias similar ao fluxo desorganizado da mente” (SILVA, 2006, p. 270), e do monólogo interior, uma das técnicas utilizadas para apresentar o fluxo de consciência da personagem: “Ele trata da experiência emocional de um personagem em um nível da consciência ou em uma combinação de vários níveis de consciência, alcançando o nível não-verbal no qual as imagens devem ser usadas para representar as emoções ou sensações não-verbais” (Ibid, p. 270-271). O recurso de subjetivação do tempo revela o psicológico, submerge e reproduz a corrente psíquica da personagem, ao mesmo tempo em que funde e confunde discursos entre essa personagem e o narrador do romance. Amálgamas estes muitas vezes obtidos pelo emprego de um outro recurso linguístico bastante utilizado na ficção moderna: o discurso indireto livre.

Esse tipo de discurso combina o uso dos dois demais existentes: discurso direto, em que a personagem possui voz, suas falas são fielmente reproduzidas e inseridas no texto com o auxílio de sinais gráficos, como dois pontos, travessão, aspas, entre outros, marcando a presença do diálogo, e discurso indireto, em que o narrador reproduz as falas e as reações da personagem, imprimindo as palavras que julgar necessárias para moldar a narrativa. Por isso, as intervenções de narrador são constantemente misturadas às da personagem, requerendo um narratário ou leitor mais atento e preocupado com o sentido das palavras inseridas no discurso literário:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. (ROSENFELD, 1996, p. 81)

Notamos, pois, que o processo de desrealização do romance, a abstração de tempo e de espaço e a desindividualização do sujeito representam as tentativas da literatura contemporânea de suplantar a realidade conhecida e aceita pelo senso comum, negando as aparências até atingir a essência do real, isto é, aquilo perceptível aos sentidos.

Para Rosenfeld (1996, p. 86), “Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações

estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra”. Encontramos, assim, na arte contemporânea todos os anseios do homem acerca dessa nova visão sobre a realidade e sobre a condição do próprio sujeito diante dela.

A ficção portuguesa contemporânea, com o intuito de manipular a relação entre homem (sujeito) e realidade, homem (sujeito) e verdade, e demais questionamentos oriundos da existência humana e de tudo o que a circunda, abrange todos os aspectos gerais do romance contemporâneo já mencionados, como também a hibridez verificada em suas obras.

A nova produção literária mescla em seus romances traços do Modernismo ao contemporâneo, estabelecendo um vínculo simultâneo “de oposição e permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos”, segundo Ana Paula Arnaut (2010, p. 131).

Quanto a esse revés, Marlise Vaz Bridi (2005, p. 77) comenta:

Se fugirmos de critérios puramente cronológicos e aproximarmos-nos dos elementos constitutivos das obras de ficção contemporâneas, creio poder afirmar que encontraremos tantos traços a apontar para a continuidade (e, portanto, para a modernidade) como para a ruptura de um padrão já definido e estabelecido (e, portanto, indicando a pós-modernidade). Entretanto, a ruptura era, em si mesma, talvez a principal característica da modernidade, o que, por si, volta a apontar e reforçar o aspecto moderno da pós-modernidade.

A autora pondera a respeito da busca do novo e da crise de identidade, características típicas e essenciais dos modernistas, também notórias nas criações pós-modernistas, nestas, entretanto, sem constituírem opostos excludentes: “em vez de dialeticamente dispostas, a busca do novo e a crise da identidade se somam dialogicamente, ampliando as combinações e os desdobramentos que tais termos comportam” (BRIDI, 2005, p. 77).

Dessa maneira, não observamos uma obrigatoriedade ou padrão de estilo no romance contemporâneo, destacando a importância de cada obra e escritor em um papel individual, ou seja, cada trabalho literário possui autonomia e peculiaridades de seus autores, são essencialmente obras de arte e bastam por si mesmas. Consequentemente, a hibridez e a mistura de diferentes gêneros são caracteres fundamentais dessa literatura.

Ainda, no que tange às propriedades do romance português contemporâneo, torna-se relevante destacarmos o uso da metalinguagem, ou mais precisamente dito, o uso da metaficção, isto é, a ficção que discute a própria ficção, e uma compulsão pela História (recuperação do passado), questionando a imposição de veracidade creditada a ela.

Sobre a “nova literatura” Ana Paula Arnaut (2010, p. 131) pontua como aspectos substanciais:

a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e periodológicos.

Apesar de o romance contemporâneo não seguir um modelo nitidamente definido e acordado entre os seus escritores, constatamos nas afirmações de Arnaut, contudo, três procedimentos ou marcas estruturantes desse movimento literário português que se estende desde a década de 70 até os dias atuais: “o entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional (e a decorrente implicação do leitor neste processo), a mistura de diferentes ‘gêneros’ de prosa ou de formulações romanescas, e a já referida obsessão pela História” (ARNAUT, 2002 apud DANTAS, 2012, p. 142).

Além da retomada do passado, preferencialmente da História lusitana, alguns autores tematizaram a Guerra Colonial Africana e o universo feminino, no entanto, esses temas são menos representativos diante da propensão pela re-elaboração do passado histórico.

Por meio de uma narrativa metaficcional, essa história é discutida e apresentada ao leitor, muitas vezes parodicamente, intertextualizando com ironia e humor acontecimentos históricos, inserindo-os na diegese e estabelecendo um diálogo com outras artes e áreas de conhecimento. Com isso, o romance português contemporâneo contesta a verdade absoluta atribuída à História e discute novamente a representação da realidade.

Segundo Gerson Luiz Raoni (2004, p. 28):

Por trás desse “pacto de veracidade”, ou da incorporação da História, está o desejo de preencher falhas, vazios e silêncios, tornando a narrativa uma expressão de séculos de convulsões e modificações radicais na sociedade portuguesa. Assim, a arte do romance sob os mais diversos autores, estilos e posturas ideológicas exprimirá a intenção de traduzir todos os passos e descompassos da sociedade portuguesa.

Assim, a literatura portuguesa contemporânea se apropria do convencional, do pressuposto verdadeiro, para revelar pontos falhos, explorar os limites entre realidade e ficção, expor estereótipos e banalidades e dialogar discursivamente com a História, adotando o romance histórico como um espaço para reafirmar a mistura de géneros e o entrecruzamento entre real e ficcional apresentados por Arnaut.

Nessa dimensão, História e Literatura são formadas pelo discurso, por linguagem, porém, esta se mostra como subjetiva, enquanto aquela preza pela objetividade, o que nos remete ao próprio questionamento determinado pelo romance pós-moderno de que o discurso histórico é uma representação, e não a realidade de fato, escrito sob o ponto de vista de quem o relata, “que determina a escolha dos fatos a serem apresentados, o registro e a ordem desta apresentação, além de uma perspectiva ideológica” (DANTAS, 2012, p. 150).

Também, faz-se imprescindível para o romance histórico a sua hibridez e a relação contraditória entre a veracidade dos episódios históricos narrados e a sua composição ficcional, propiciando essa reflexão metaficcional, ou como designado por Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1991 apud ARNAUT, 2010, p. 136) a transformação desse gênero em metaficção historiográfica, devido à intrínseca associação entre a vertente metaficcional, a paródica e a histórica.

Gregório F. Dantas aborda o rompimento do limite dos gêneros literários, capazes de modificar o discurso histórico, a verdade tida como certa e inquestionável em outras instâncias. Concomitantemente, o autor elucida o uso da retórica, tentativa de convencimento, que a História adota, porém, reitera: “Pois não podemos nos esquecer de que, fazendo uso da retórica, a História exige a prova, e abriga grandes tensões entre narração e documentação, de que a ficção é dispensada” (DANTAS, 2012, p. 156-157).

Todavia, percebemos que muito dessa caracterização metaficcional das obras contemporâneas se incumbe ao narrador investigativo, questionador e que tece comentários ao longo da narrativa a respeito da arte de escrever, de fazer um romance estabelecendo um canal comunicativo com o narratário e, sucessivamente, leitor do discurso literário.

Neste sentido, o discurso literário não pode ser posto à prova, como acontece com o histórico, conforme conclui Dantas (2012, p. 158):

O conhecimento é possível, mas o conhecimento literário não está sujeito à prova. A literatura, embora possa se valer de fatos e eventos históricos aceitos como verdadeiros, ainda que possa se utilizar de dados e informações tidos como confiáveis a respeito do mundo e de diferentes épocas (pretéritas e futuras, inclusive), ainda assim a literatura não pode ser submetida à prova, que orienta a retórica historiográfica.

Isso posto, verificamos uma possível divergência entre esses discursos e novamente afirmamos que, sendo discursos, constituídos por linguagem, são passíveis de subjetividade e de imparcialidade, direcionando-nos aos questionamentos e indagações, dúvidas e incertezas, à desconstrução do discurso proposta pelo romance português contemporâneo.

### 1.1.1 José Saramago e o romance português contemporâneo

José Saramago certamente está entre os escritores portugueses mais importantes da contemporaneidade e suas obras traduzem muitas das características de seu tempo. Observamos no autor e em sua produção romanesca um engajamento político, histórico e social pertinentes ao período pós-ditatorial de Portugal e extendidos a outras questões da atualidade, como a discussão profunda dos valores humanos, por exemplo.

Sobre isso, Gerson Luiz Raoni (2004, p. 30) explica:

Sempre envolvido com a vida política de Portugal, após 1974, o romancista passa a se situar literariamente ao lado desses autores que vivenciaram a revolução e que procuram imprimir às suas obras um traço combativo, crítico, experimentalizante e reflexivo em relação à nova realidade portuguesa e aos novos caminhos abertos para a produção artística.

Dessa maneira, Saramago transita com facilidade entre extensões temporais e espaciais, não se limitando somente à sua época, sua nacionalidade, suas ideologias, seus temas pré-definidos ou suas normas: “Nessa dimensão assenta sua capacidade de aventurar-se em todas as virtualidades do ficcional: tanto pode escrever sobre o século XVIII português como sobre uma alegoria do mundo contemporâneo, nunca se especializando ou se submetendo a rótulos fáceis” (BRIDI, 2005, p. 79).

Com essa afirmação, Marlise Vaz Bridi destaca uma das duas constatações que, para ela, concebem ao escritor lusitano crucial inserção na estética pós-modernista: o humanismo – embasado nessa abordagem dos valores humanos. E, além desse aspecto humanista presente em toda a produção literária saramaguiana, Bridi aponta a segunda constatação como caráter comum às obras do autor: a liberdade, situando-o em seu tempo, retomando o seu comprometimento com questões categóricas da humanidade desse tempo e, concomitantemente, deslocando-o, fazendo-o superar os limites dessa temporalidade, como explica Bridi (2005, p. 79):

homem cioso de seus direitos como criador, que propugna para si independência diante de quaisquer limitações de ordem exterior, manifesta-se publicamente acerca de todas as questões cruciais que afetam a humanidade de seu tempo. Essa presença marcante do homem na vida pública torna-o, num mesmo compasso, engajado e deslocado de seu tempo, idealista e utópico em tempos de individualismo exacerbado, depois da falência desses valores. Ao que parece, Saramago transita entre uma ordem já existente – a da ética da modernidade – e outra a tentar existir – aquela que advirá, talvez, da superação dos limites da pós-modernidade.

Nesse contexto, cabem-nos as considerações de Ana Paula Arnaut a respeito de algumas obras “post-modernistas”, em que parece predominar a valorização do estético em detrimento do conteúdo. No entanto, notamos que essas mesmas obras exigem mais do que leituras superficiais; faz-se necessário um leitor eficaz, interessado, capaz de enxergar as entrelinhas e aprofundar os sentidos do texto para, então, abandonar o “parecer” e a colocação estética, aproximando-o da essência, do “ser” constituinte da obra literária, e revelar “muitos dos múltiplos sentidos que, de um modo ou de outro, compõem vidas e espaços do Humano ou, em outros termos, de Portugal” (ARNAUT, 2010, p. 137).

Assim, percebemos que as diegeses de José Saramago se utilizam dessa composição de vidas e espaços humanos e de Portugal para estabelecer os múltiplos sentidos em suas construções romanescas, sobressaindo a importância da temática e do conteúdo em cada uma delas. O próprio escritor posiciona as suas obras em duas fases distintas de criação: em um primeiro momento de sua escrita, que se estende desde o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976) até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), Saramago faz uma análise da sociedade e do homem, de sua superfície e suas formas externas, definindo-a como fase “Estátua”; já em um segundo período de produção, com a publicação do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1996), o autor instaura a fase “Pedra”, em que discute a essência de que o homem é feito, percorre o interno, a interioridade da matéria, o que compreende a estátua.

Feitas as devidas deliberações sobre Saramago, retomemos às características partilhadas entre os romances concebidos por ele e a literatura portuguesa contemporânea descritas por Raoni (2004, p. 30):

Nas suas narrativas, percebe-se um empenhado trabalho de resgate e de problematização da matéria histórica pelo universo ficcional, mas, sobretudo, uma perspectiva irônica e subversiva em relação ao discurso literário, historiográfico e político. Na verdade, a obra saramaguiana reinventa a matéria histórica, não numa perspectiva nostálgica, mas de forma consciente e crítica. Em outras palavras, a interlocução entre a História e a Ficção promove a fusão da autoconsciência e da auto-reflexividade metaficcional com o aproveitamento de elementos do universo historiográfico.

Como vimos, o romance português contemporâneo apropria-se de elementos históricos, ou da História propriamente dita, para questionar suas verdades, desconstruindo o discurso histórico e reconstruindo-o por meio do discurso literário. A obra saramaguiana executa com excelência essa interlocução entre História e Literatura, intertextualizando-as pelo uso de metalinguagem ou metaficção.

Quanto a esse aspecto e dialogando com o exposto por Raoni, Gregório F. Dantas (2012, p. 152-153) discorre:

Considerando o discurso histórico como uma representação sujeita às mesmas determinantes da arte, Saramago considera o não-dito, o suposto, as possibilidades e as lacunas do relato histórico, ficcionalizando-o (ou, antes, explicitando os mecanismos ficcionais que lhe são inerentes), para assim impor uma visão crítica sobre ele. [...] Saramago não usa a História como técnica, ou como “discurso da verdade”, e, sim, ambiciona fazer uma nova História dos portugueses, através da ficção.

Para Arnaut (2010, p. 136), no entanto, o escritor lusitano ao implementar a metaficção realiza um “aproveitamento paródico da História”, utilizando da ironia característica da narrativa contemporânea, agregada ao humor peculiar saramaguiano. Arnaut converge com Raoni e Dantas ao afirmar que Saramago recorre a personagens e a acontecimentos históricos como um recurso para “imitação/apropriação criticamente distanciada e com frequência usada como arma ideológica” (Ibid, p. 136).

Além disso, esse intertexto metaficcional ou paródico usufrui do texto bíblico, que também é uma grande narrativa, elaborado por meio de linguagem, de discurso, assim como a História e a Literatura. Logo, percebemos em Saramago a ironia e o humor, típicos dos romances que dialogam com a História, nas obras que intertextualizam com a Bíblia: *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), aplicando a essas todos os demais conceitos associados à História, pois o texto bíblico possui caráter histórico.

O jogo metaficcional está presente na produção literária saramaguiana desde o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976), contudo, a técnica e o estilo de escrita característicos de José Saramago se iniciam na obra *Levantado do chão* (1980). Com a publicação desse romance, o autor institui uma narrativa sem elementos de pontuação para indicar as falas das personagens, como travessão, dois pontos, aspas etc. Desse modo, a narrativa segue em um fluxo contínuo de ações e pensamentos, retomada de consciência, similar à postura humana, em que falas se interpõem umas sobre as outras, misturando narrador e personagens nessa afluência do discurso indireto livre ao longo da diegese.

No que diz respeito ao narrador saramaguiano, Dantas (2012, p. 155) certifica: “este é sempre onisciente, mas nunca imparcial: não apenas toma partido de seus personagens como tece comentários de natureza histórica, social, metaficcional”; e prossegue: “Saramago é um narrador que comenta a historiografia em termos próximos aos da ficção”. Constatamos que o narrador (sempre heterodiegético) desempenha um papel fundamental nos romances de



Saramago, pois o narrador é a voz responsável por questionar, investigar e instaurar a metaficção, refletindo, portanto, sobre os discursos históricos e literários.

Ainda salientamos as personagens fragmentadas e desconstruídas, destituídas ou modificadas em sua natureza histórica, restando apenas a personagem ficcional, presentes na obra saramaguiana, o que comprova a relação desse escritor com o romance português contemporâneo.

Por fim, deparamo-nos com o que Arnaut (2010, p. 135-136) descreve como a inversão da fórmula coleridgiana na criação metaficcional, requisitada pela “autoconsciência sobre o carácter ficcional da obra de arte literária, os comentários da instância narrativa que desnudam os bastidores da ficção, ou, ainda, considerações sobre a literatura em geral”. Samuel Taylor Coleridge defende a “suspensão da descrença” como uma forma de aceitação da produção literária, especialmente diante daquelas que exprimam crenças e filosofias diferentes das do leitor. Na concepção do poeta inglês, o leitor precisa suspender a sua descrença no que lhe é alheio e contemplar a arte poética como um todo, considerando o significado da palavra na página e visando o processo criativo do autor independentemente da realidade. Por outro lado, Arnaut acredita que a prática da metaficção provoca uma atitude inversa da adotada por Coleridge, solicitando a aceitação dessa inversão por parte do leitor e exigindo desse leitor “a suspensão voluntária da crença naquilo que se lê”.

No caso de José Saramago, tanto narrador quanto personagens nos estimulam a essa “descrença” nas verdades históricas, fazendo-nos desconfiar de tudo o que é discurso, até mesmo do próprio discurso literário.

## 1.2 A Presença do Mito no Literário

O romance contemporâneo, além das características anteriormente citadas, apodera-se inclusive do discurso mítico em suas obras, interligando visceralmente linguagem e mito, como acontece em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, objeto deste estudo. Por isso, mito e literatura se fundem na constituição narrativa dos séculos XX e XXI e essa integração manifesta-se nitidamente em sua estrutura.

De acordo com Anatol Rosenfeld (1996, p. 90):

Renasce – numa visão saudosa e irônica – um mundo em que as esferas divina e humana ainda se interpretam numa unidade sem fenda. Esta odisséia do século XX, prenhe de dissociações, montagens artificiais, variações de estilo, evoca a unidade

mítica e revela ao mesmo tempo, na sua própria estrutura, a razão dessa procura saudosa.

As proposições do autor desdobram-se e confirmam a presença mítica no romance contemporâneo, sobretudo, nas personagens decompostas, fragmentadas, no narrador onisciente e na fusão temporal. Observamos, então, a vinculação proposta por Rosenfeld (1996, p. 89-90) entre esses três aspectos: as personagens tornam-se abstratas, desfazendo a personalidade individual e prevalendo “as configurações arquetípicas do ser humano”, representam em sua formação um passado coletivo, o passado da humanidade, “confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade”, são, portanto, atemporais; o “tempo mítico” também é atemporal, “é circular, voltando sobre si mesmo”, demonstrando a fusão temporal entre presente, passado e futuro, sugerida pela literatura contemporânea – “Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado” (Ibid, p. 90); o narrador desempenha a função de superar quaisquer dúvidas em torno da autoridade do mito e também retrata essa coletividade humana, vivendo os mesmos mecanismos psíquicos que afetam todos os sujeitos – “Não descreve a psicologia individual de Fulano ou Sicrano que, de fato, não pode conhecer; descreve processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador no monólogo interior” (Ibid, p. 93).

Dessa forma, excluídos os limites das dimensões espaciais, temporais e individuais, o mito se instaura livremente na narrativa, ou seja, a Literatura fornece voluntariamente consentimento ao mito para que o discurso mítico se propague no discurso literário. Para Roland Barthes (2010, p. 226):

O consentimento voluntário ao mito pode, aliás, definir toda a nossa Literatura tradicional; normativamente, esta Literatura é um sistema mítico caracterizado: existe um sentido, o do discurso; um significante, que é esse mesmo discurso como forma ou escrita; um significado, que é o conceito de Literatura; e uma significação, que é o discurso literário.

Nesse sentido, o filósofo define o mito como um sistema de comunicação, que produz uma mensagem pautada em linguagem e discurso, concebendo a essa mesma linguagem a capacidade de mitificar qualquer objeto do mundo dentro de um discurso. À vista disso, partimos do princípio de que mito é linguagem e o caracterizaremos segundo disposições de

Barthes para, enfim, compreendermos a enunciação anterior de que Literatura é um sistema mítico.

Observamos, contudo, que a fala mítica provém de partes significantes já trabalhadas por uma comunicação apropriada, por um sistema linguístico predecessor, o que nos permite raciocinar sobre essas matérias-primas componentes do mito. Segundo Barthes (2010), essa fala mítica se estende à linguística e não deve ser tratada apenas como língua, pois engloba o verbal e o visual em sua síntese significativa, assumindo, por esse motivo, um caráter semiótico e justificando porquê o mito é estudado pela semiologia.

Ainda, de acordo com o autor, a História é a responsável pela duração e propagação da linguagem mítica, pois transforma o real em discurso, o que nos remete à apropriação e ao questionamento do discurso histórico pelo romance português contemporâneo. Assim sendo, a mitologia estuda ideias, como ciência histórica e parte da ideologia, unindo-as concomitantemente à forma, como ciência formal e parte da semiologia.

Essa união entre ideologia e semiologia faz-se necessária porque “a semiologia só pode comportar uma unidade no nível das formas, e não dos conteúdos; o seu campo é limitado, tem por objeto apenas uma linguagem e só conhece uma operação: a leitura ou o deciframento” (BARTHES, 2010, p. 204), cabendo à ideologia alargar o campo de extensão do mito. Por outro lado, o sistema linguístico é composto pela relação saussuriana entre significante e significado, constituindo uma equivalência. Consequentemente, da junção entre esses dois termos, significante (imagem) e significado (conceito), forma-se o signo, que, por sua vez, está repleto de sentido, ao contrário do significante vazio.

O mito também considera esse esquema entre significante, significado e signo, no entanto, esse sistema funciona de uma maneira diferente e mais complexa por ser o mito construído a partir de uma cadeia semiológica já existente. Portanto, o mito usufrui da fala mítica (verbal ou visual), reduzindo-a à função de significante (vazia), constituintes de uma mesma matéria-prima, e, por fim, reduzida à simples linguagem. Em síntese, o mito possui um sistema particular ampliado, utilizando-se do signo (resultante da união entre significante e significado) de um primeiro sistema, transformando-o em significante (signo global) dentro de um segundo sistema, que, por conseguinte, se une a um significado e gera um novo signo, uma significação:

Pode-se constatar, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são comparados), que chamarei de *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio

mito, que chamarei de *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira. (BARTHES, 2010, p. 206, grifo do autor)

O significante, para Barthes, assume dois papéis distintos dentro desse duplo sistema: no plano da língua é chamado de sentido, pois representa um total de signos linguísticos, é pleno, possui uma realidade sensorial, uma riqueza, tem valor próprio, integra uma história, possui significações; já no plano mítico é denominado forma, pois esvazia, reduz essas significações à linguagem. Todavia, o conceito (significado) devolve ao mito a história que a forma esvaziou, está repleto de situação, motivações, “é determinado, sendo, simultaneamente, histórico e intencional; é a força motriz que faz proferir o mito” (BARTHES, 2010, p. 209).

O conceito mítico possui ilimitados significantes para definir um único conceito, por isso, é flexível, podendo “construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente” (BARTHES, 2010, p. 212). Desse modo, no mito, ao contrário do que acontece no sistema linguístico, por exemplo, ambos os termos, significante e significado, estão presentes, ou seja, um não esconde o outro, logo, o conceito é capaz de deformar o significante, enquanto sentido, e aliená-lo.

Quanto ao signo mítico, Barthes (2010, p. 208, grifo do autor) o intitula “significação” para eliminar a ambiguidade gerada por esse termo, que já está presente no sistema da língua, “visto que, no mito (e isto constitui a sua particularidade principal), o significante já é formado pelos *signos* da língua”. O autor prossegue e justifica a escolha da palavra “significação”: “porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe”.

Com isso, evidenciamos que a significação do mito é em parte arbitrária e em parte motivada e está inteiramente associada ao significante e ao conceito míticos, como descreve o filósofo:

a significação do mito é constituída por uma espécie de torniquete incessante, que alterna o sentido do significante e a sua forma, uma linguagem-objeto e uma metalinguagem, uma consciência puramente significativa e uma consciência puramente representativa; essa alternância é, de certo modo, condensada pelo conceito, que dela se serve como de um significante ambíguo, simultaneamente intelectual e imaginário, arbitrário e natural. (BARTHES, 2010, p. 214)

A parte motivada é fundamentada na analogia do sentido e da forma, o que contribui com a duplicidade do mito e expõe a existência desse mito sempre a partir de uma forma motivada. Até mesmo a aparente ausência de motivação norteia uma motivação secundária

capaz de restabelecer o mito. Por sua vez, o conceito também motiva a forma que o representa.

De acordo com Barthes (2010, p. 220), “se eu focalizar o significante do mito, como totalidade inextrincável de sentido e forma, recebo uma significação ambígua; reajo de acordo com o mecanismo constitutivo do mito, com a sua dinâmica própria, e transformo-me no leitor do mito”. Destarte, para ele, o mito pode ser lido de três maneiras dissemelhantes conforme as seguintes focalizações: a do produtor do mito, a do mitólogo e a do leitor do mito. Entretanto, as duas primeiras focalizações destroem o mito, revelando a sua intenção ou desmascarando-o, desmistificando-o, enquanto na terceira focalização, o leitor do mito vive-o como uma história verídica e fictícia sincronicamente. Contudo:

Se quisermos relacionar o esquema mítico com uma história geral, explicar como corresponde ao interesse de uma sociedade definida, em suma, passar da semiologia à ideologia, é evidentemente no nível da terceira focalização que precisamos nos colocar; é o próprio leitor dos mitos que deve revelar a função essencial destes últimos. (BARTHES, 2010, p. 220)

Observamos, então, o papel fundamental do leitor para a concretização da significação do mito; é esse mesmo leitor que produz sentido ao mito e o faz perpetuar. Além disso, em meio a essa ambiguidade e em face desses múltiplos sentidos, o mito se depara com a obrigatoriedade de revelar ou liquidar o conceito e, por esse motivo, naturaliza-o, fazendo com que o leitor do mito participe desse processo sem ao menos percebê-lo.

Não obstante, Barthes (2010, p. 221) acredita que a linguagem seria o único recurso possibilitado a “trair” o mito, revelando-o ou desfazendo-o. Em vista disso, o mito usurpa a língua, que não oferece resistência, transforma um sentido em forma e utiliza a própria linguagem para construir o seu sistema particular. Assim, a parte mitológica de todo o sistema do mito naturaliza o conceito, transforma história em natureza e atinge o princípio do mito. Segundo o autor (2010, p. 222): “É por isso que o mito é vivido como uma fala inocente: não porque as suas intenções estejam escondidas (se o estivessem, não poderiam ser eficazes), mas porque elas são naturalizadas”.

Outrossim, constatamos que essa naturalização efetiva a aceitação do mito por parte do leitor, que o vê como algo autêntico, genuíno, e não um sistema construído por meio da linguagem. Barthes (2010, p. 212) reitera que “a significação é o próprio mito, exatamente como o signo saussuriano é a palavra (ou, mais exatamente, a entidade completa)”. Em virtude dessa afirmação, verificamos mais uma vez a correlação entre mito e linguagem e a

maneira como estão conectados, visto que o sistema mítico depende de um sistema linguístico primário para existir.

Da mesma forma, se entendermos que a literatura também é composta por linguagem, confirmamos a correspondência entre os discursos mítico e literário e a interdependência entre eles. Logo, retomamos a expressão de Barthes empregada no início deste tópico de que a própria Literatura é organizada por um sistema mítico, possuindo sentido – “o do discurso”, significante – “discurso como forma ou escrita”, significado – “conceito de Literatura” e significação – “discurso literário”.

Por outro lado, verificamos que essa correlação entre mito e linguagem e, consequentemente, a associação com a literatura, expostas por meio da visão semiótica de Roland Barthes, são reiteradas, embora por uma perspectiva distinta, pelas proposições filosóficas de Ernst Cassirer de que mito e linguagem possuem a mesma origem primitiva, ou seja, uma raiz comum. Para este autor (2013, p. 60-61), a conexão entre ambos é tão íntima e intensa, “que se torna quase impossível distinguir, com base somente em dados empíricos, qual dos dois – o mito ou a linguagem – encabeça a marcha progressiva para o configurar e o conceber universal e qual deles se limita a acompanhar o outro”, acrescentando que “Os dois juntos preparam o terreno para as grandes sínteses, das quais surge uma textura de pensamento, uma visão conjunta do cosmo” (CASSIRER, 2013, p. 62).

Diante disso, Cassirer estabelece um vínculo entre mito e linguagem que se expande para a arte e até mesmo para a ciência, fazendo com que todos estes sejam representantes de seu próprio mundo significativo, símbolos não mais do existente real, mas sim geradores de múltiplos significados em um vasto campo de possibilidades. Todavia, apesar de apresentarem essa conexão e dependência entre si, devemos considerar também as funções individuais, independentes de linguagem, mito, arte e ciência, pois, aos poucos, cada qual vai se desprendendo dos demais e assumindo as suas particularidades.

Voltamos ao mito e à linguagem notando que, antes de se tornarem membros independentes, essa relação é recíproca e originariamente indissolúvel, não estabelecendo ao certo a maneira como um influi sobre o outro e a proporção desta influência. Segundo Cassirer (2013, 106):

Ambos são ramos diversos do mesmo impulso de informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consome-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação das moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas.

Assim, esse conceito nos permite visualizar a complexidade da apreensão mítica e do pensar mítico, que se contrapõe ao ver “analítico-abstrato” e ao modo de pensar teórico, como também indica que o mítico e o linguístico constituem um só gênero e participam de “uma mesma classe de apreensão intelectual” (CASSIRER, 2013, p. 51). A consciência linguística e a consciência mítica convergem quando, a princípio, visualizam o conjunto geral de configurações, diferenciando-as e individualizando-as lentamente.

O homem necessita atribuir sentido a objetos e seres que o rodeiam, por isso, procura notas características com o intuito de nomeá-los, formando, portanto, a linguagem. Entretanto, Cassirer (2013, p. 51) afirma que “a linguagem nunca designa simplesmente os objetos como tais, mas sempre conceitos formados pela atividade espontânea do espírito, razão pela qual a natureza dos referidos conceitos depende do rumo tomado por esse exame intelectual”. Logo, essa apreensão intelectual, da qual as formas linguísticas primárias desfrutam, distancia-se de uma conceituação lógica e integra a ideação mítica, uma vez que o pensamento, quando em contato com esse conteúdo, não segue a percepção teórica, refletindo, comparando e relacionando a outros conteúdos. O pensamento, porém, reúne todas as forças em um único ponto, concentrando, buscando compreender intensivamente e, por fim, sendo dominado e aprisionado por esse conteúdo.

Nesse sentido, estando mito e linguagem subordinados a uma origem comum, evidenciamos que todo o pensamento teórico provém de um mundo anteriormente composto por linguagem, revelando a utilização dos objetos apresentados pelas possibilidades linguísticas por parte do pensamento teórico. Por consequência, podemos associar os conhecimentos teóricos à natureza primitiva da linguagem e do mito e, não obstante, constatar o motivo pelo qual as palavras tornam-se signos conceituais ao longo da evolução, visto que a linguagem também está sujeita à lógica desde a origem.

Contudo, em consonância com as formulações de Cassirer, como já relatamos acima, os conceitos linguísticos não são formados por partes perceptivas isoladas, mas pela concentração desse conteúdo em um único ponto, da mesma forma como ocorre no mito. Em um primeiro momento, o homem percebe a realidade objetiva por meio de imagens míticas e denomina apenas aquilo que lhe aparenta possuir alguma utilidade prática ou emocional, o que explica a criação dos deuses momentâneos abordada pelo autor, isto é, “qualquer objeto novo que suscite repentino pavor no homem: tudo isso é, de forma direta, transformado em um deus” (CASSIRER, 2013, p. 53).

As configurações míticas primárias geradas a partir de um instante relacionado a uma situação concreta e individual fazem surgir o deus momentâneo, que logo:

se ergue acima da necessidade imediata, do medo ou da esperança do instante, transforma-se em um ser independente que, a partir de então, vive segundo sua própria lei, buscando conquistar configuração de duração. Apresenta-se ao homem, não como criação do momento, mas sim como potência objetiva e superior, que o homem adora e provê, através das sólidas formas do culto, de uma forma cada vez mais definida. (CASSIRER, 2013, p. 55)

Prosseguindo por esse viés, o filósofo ainda demonstra a relação entre a palavra e a imagem mítica:

Ora, é preciso atribuir ao som da linguagem função idêntica à da imagem mítica, a mesma tendência para persistir. Também a palavra, como o deus ou o demônio, não é para o homem uma criatura por ele próprio criada, mas se lhe apresenta como algo existente e significativo por direito próprio, como uma realidade objetiva. Tão logo a faísca haja saltado, tão logo a tensão e a emoção do momento tenham se descarregado na palavra ou na imagem mítica, enceta-se, em certa medida, uma peripécia do espírito; sua excitação, enquanto simples estado subjetivo, extinguiu-se, desabrochou na conformação do mito ou da linguagem. (CASSIRER, 2013, p. 55)

Ao passo em que a esfera de atuação do próprio homem é amplificada, ajustada e organizada, essa organização progressiva se estende ao mundo mítico e linguístico, atingindo uma sistematização cada vez mais nítida. Com isso, os “deuses momentâneos” cedem lugar aos “deuses da atividade”, que estão relacionados a tudo o que engloba a vida cotidiana do homem e de sua comunidade.

Nessa concepção, a significação verbal, a linguagem, somente é atribuída ao que “se torna importante para o nosso desejar e querer, esperar e cuidar, trabalhar e agir” (CASSIRER, 2013, p. 56), portanto, ao que se institui necessário para a vida humana e para as atividades desempenhadas pelo homem. Quanto a essa característica, segue o autor (2013, p. 56):

As distinções no significado são as que possibilitam a condensação dos conteúdos das percepções que, conforme vimos antes, é pré-condição para sua denominação, para sua designação verbal. Pois só o que de algum modo se relaciona com os focos, os centros do querer e do agir, só aquilo que se apresenta como impulsor ou retardador, tudo quanto é importante ou necessário para o nosso esquema de vida e atividade, só isto é destacado da série sempre igual das impressões sensíveis, “denotado” em seu meio, ou seja, recebe uma ênfase lingüística especial, uma marca designativa.



Após o som verbal conceder ao conjunto das representações essa marca designativa, elas adquirem a sua permanência no mundo das significações, recebem uma determinação. Podendo essas significações serem deslocadas em concordância com o atuar humano, ou seja, quando alguma atividade se modifica para o homem, a expressão linguística que a representa também desloca a significação dessa atividade, ou, até mesmo quando duas atividades passam a ser semelhantes e alteram as suas significações, a expressão linguística se locomove para abrangê-las.

Desse modo, para Cassirer (2013, p. 78), a plasmação mítica reflete sobretudo o agir humano e é por meio da linguagem, da palavra, que o homem entra em contato com o mundo e suas significações, ela “afeta mais diretamente sua felicidade ou sua desgraça. Somente ela torna possível a permanência e vida do homem na comunidade; e nela, na sociedade, na relação com um ‘tu’, também assume forma determinada o seu próprio eu, sua subjetividade”.

Perante à procura por significações, retomemos o vínculo entre a palavra e a gênese dos deuses para, mais uma vez, ampliarmos a relação entre linguagem e mito. A palavra é incumbida da construção e da organização da realidade espiritual que cerca tanto o “deus momentâneo” quanto o “deus da atividade”, ou qualquer outro deus que já se fortaleceu ou se enraizou na crença popular, ela é capaz de transformar um “deus momentâneo” em um deus permanente, proporcionando a esse deus uma plenitude interior, forjando-o uma figura concreta. Destarte, a palavra e o deus nascem juntos, surgem da individualização e da intuição concentrada em um único ponto, um denomina o outro e ambos se beneficiam dessa mutualidade, despertando no homem uma consciência mítico-religiosa.

A primeira manifestação viva dessa consciência mítico-religiosa acontece pela criação real do “deus momentâneo” e, de acordo com Cassirer (2013, p. 89):

isto significa que essa realidade se baseia na potencialidade geral da sensação mítico-religiosa. Na separação entre o mundo do “sagrado” e do “profano” cria-se o pré-requisito para a formação de algumas configurações divinas definidas. O eu sente-se como que submerso em uma atmosfera mítico-religiosa, que quase sempre o rodeia e na qual vive e existe: doravante só lhe falta um impulso, um motivo especial, para que dela surja o deus ou o demônio.

Observamos, então, essa motivação, esse impulso que faz irromper o deus nas disposições de Sigmund Freud (2014, p. 58-59):

A tarefa, aí, é múltipla: a autoconfiança gravemente ameaçada do homem exige consolo; o mundo e a vida devem ser despojados de seus pavores; e, ao mesmo tempo, a curiosidade humana, sem dúvida impulsionada pelos mais poderosos interesses práticos, também quer uma resposta.

O psicanalista acredita que o desamparo vivenciado pelo homem e a sensação de incompletude fazem-no procurar a religião como um meio de sanar esses sentimentos e sentir-se protegido de tudo o que não pode combater por si mesmo.

Nos primórdios, por exemplo, as forças da natureza são personificadas e auferem a condição de deuses, ou porque não podem ser explicadas pelo homem ou porque causam medo e, dessa forma, ele conseguiria se proteger delas.

Encontramos, assim, uma convergência com a ideação filosófica de Cassirer de que todo objeto que provoca pavor no homem é transformado, por ele, em um deus. Em contrapartida, Freud estende essas asserções por uma perspectiva psicanalítica de que o homem, ao personificar as forças da natureza, segue um modelo infantil, já que aprendeu em sua infância que precisa se relacionar com as pessoas próximas a ele para poder influenciá-las, logo, ele usufrui desse método e estende-o ao longo da vida tanto quanto à religião. Com isso, o homem traduz na relação com Deus, uma relação pai-filho, e o anseio por essa aproximação com a figura divina é o anseio pelo pai, configurando-se, desse jeito, a raiz da necessidade religiosa. Segundo o autor (2014, p. 61):

o desamparo dos homens permanece, e, com ele, os deuses e o anseio pelo pai. Os deuses conservam a sua tripla tarefa: afastar os pavores da natureza, reconciliar os homens com a crueldade do destino, em especial como ele se mostra na morte, e recompensá-los pelos sofrimentos e privações que a convivência na cultura lhes impõe.

Ainda, as funções dos deuses estão intimamente interligadas às ideias religiosas que, por sua vez, são nos apresentadas como revelações divinas em conformidade com a crença mítico-religiosa. No entanto, a revelação já constitui parte do sistema religioso e não preza pelo desenvolvimento histórico ou pelas diferenças culturais e temporais dessas ideias. Da mesma maneira, as doutrinas religiosas não possuem comprovação, à medida que possuem apenas tradição e contradições, são, por conseguinte, consideradas por Freud uma ilusão.

Por essa análise, o psicanalista também pondera que a influência da religião sobre os homens foi atenuada pelo fortalecimento do conhecimento científico, que, na sociedade moderna, atinge principalmente as camadas superiores. Por isso, a religião seria um meio para controlar a massa popular, composta por pessoas não instruídas, oprimidas e que apresentam inúmeros motivos para se oporem à cultura.

Isso posto, regressamos aos fundamentos de Cassirer acerca da consciência mítica-religiosa e a vivência do sujeito com a religião confluindo às exposições de Freud:

Para a pessoa que esteja sob o encanto desta intuição mítico-religiosa, é como se nela o mundo inteiro afundasse. O respectivo conteúdo momentâneo, ao qual se atrela o interesse religioso, preenche completamente a consciência, de modo que nada mais subsiste junto ou fora dele. Com a máxima energia, o eu está voltado para este único objeto, vive nele e perde-se em sua esfera. (CASSIRER, 2013, p. 52-53)

A relação do homem com a religião e com o pensamento mítico-religioso nos direciona a outra característica destacada por Cassirer: a veneração da palavra. Como vimos, a linguagem está intimamente ligada ao mito e essa correspondência de origem imprime à palavra um caráter religioso, um aspecto sagrado, visto que desde o princípio ela está associada à criação de deuses e é por esses deuses utilizada para propagar a religião ou para fundamentar a própria existência deles e a existência do universo como um todo. Em consequência disso, o filósofo (2013, p. 92-93) certifica que “Onde quer que o pensamento religioso levante a exigência da unidade divina, este anseio se prende à expressão lingüística do Ser e acha na Palavra seu apoio mais seguro”, acentuando também que:

Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador [...] O pensamento e sua expressão verbal costumam ser aí concebidos como uma só coisa, pois o coração que pensa e a língua que fala se pertencem necessariamente. (CASSIRER, 2013, p. 65)

Essas constatações denotam novamente a mutualidade entre mito e linguagem, agindo sobre o pensamento religioso e convertendo a palavra numa “espécie de arquipotência”, impregnada de poderes míticos, que infunde “todo ser e todo acontecer”. Dessa forma, a vinculação com a consciência mítico-religiosa acontece pelo fato da consciência lingüística prover formações verbais que despontam como entidades míticas.

Ainda, estão originariamente integradas à consciência mítico-religiosa todas estas: “consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e o da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado” (CASSIRER, 2013, p. 64). Verificamos, então, que o pensamento mítico está incorporado à composição da linguagem tanto quanto a linguagem é responsável pela criação de mitos.

Para Ernst Cassirer (2013, p. 75-76), a percepção das imagens míticas pela consciência humana emerge da palavra, transformando essa palavra ou nome na realidade em si; estabelecendo uma analogia, um elo de identidade, “de completa coincidência entre a ‘imagem’ e a ‘coisa’, entre o nome e o objeto”. Outrossim, a variedade lingüística revela diferentes perspectivas do mundo e o nome, por sua vez, torna-se parte integrante da pessoa,

constituindo a sua própria personalidade e estendendo a sua significação em consonância com a significação mítica empregada a ele.

Palavra e nome encontram-se incutidos na consciência mítico-religiosa, representando o poder e o grau de alcance da religião dentro de uma sociedade, inclusive na sociedade moderna observamos a extensão de uma religião pelo conhecimento, difusão do nome de seu deus e pela eloquência dos propagadores da crença ao utilizarem as palavras. Desse modo, a linguagem vivifica o mito e o enriquece interiormente enquanto é simetricamente por ele preenchida, em uma permanente reciprocidade que demonstra a unidade espiritual da qual os dois resultaram.

Enfim, recobrando esse pressuposto inicial de Cassirer de que mito e linguagem partilham a mesma origem e uma mesma forma de concepção mental, corroboramos a conexão com a literatura quando o autor nos apresenta essa raiz comum de onde ambos surgiram: o pensar metafórico. De acordo com Cassirer (2013, p. 102), “[...] a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito [...]” e, assim sendo, estando o discurso literário repleto dessa figura de linguagem, compreendemos a relação de coexistência entre mito e literatura, compondo a esfera da arte e toda a representação artística um elo com a plasmação mítica e fazendo parte dessa mesma origem.

Na expressão artística, a palavra se depara com a liberação estética e suas múltiplas significações, concomitantemente, conservando características originais e renovando percepções sensoriais e espirituais. A liberdade estética acontece ao passo que a mente utiliza palavra e imagem como órgãos e “aprende a entendê-las como elas são em seu fundamento mais íntimo, como formas de sua própria auto-revelação” (CASSIRER, 2013, p. 116).

Adentrar nesse universo da palavra estética requer aprofundar uma concepção linguística primitiva, em que a exteriorização da linguagem permeia pela ótica mítico-religiosa da significância, da relevância àquele contexto histórico, pois, ao transformar determinado conteúdo perceptivo ou sensitivo em sons, trespassa-se a instância do profano e atribui o caráter de sagrado à matriz mítica.

Seguindo esse conceito, nos deparamos agora com as asserções epistemológicas de Mircea Eliade de que o mito exprime cunho sagrado e também possui como função principal fornecer “os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 2013, p. 8). O comportamento humano é fundamentado e justificado pelo mito, que, mesmo em face a transformações sofridas ao longo do tempo desde a sua origem primitiva, ainda conserva um estado primordial. Por isso, nas sociedades

contemporâneas onde esses mitos permanecem vivos, eles assumem um aspecto cultural, enraízam-se na cultura e constituem uma realidade para esse povo.

Diante de uma realidade bastante complexa, o mito deve ser encarado por uma perspectiva histórico-religiosa para que entendamos de fato esse fenômeno cultural, necessitando também de uma diferenciação de significações. Desse modo, encontramos duas valorações semânticas distintas atribuídas ao mito: a de “fábula”, “ficção” ou “ilusão” e a de “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar” (ELIADE, 2013, p. 7-8). A primeira definição relaciona-se a uma concepção mais usual do termo e designa uma história falsa, que não é verídica, ou seja, uma invenção; já a segunda, utilizada especialmente por etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões, apresenta a compreensão das sociedades arcaicas a respeito do vocábulo, que desempenha o sentido de história verdadeira, sacra.

Quanto à essa prerrogativa, o autor (2013, p. 15) discorre sobre histórias verdadeiras e histórias falsas:

Ambas as categorias de narrativas apresentam “histórias”, isto é, relatam uma série de eventos que se verificam num passado distante e fabuloso. Embora os protagonistas dos mitos sejam geralmente Deuses e Entes Sobrenaturais, enquanto o dos contos são heróis ou animais miraculosos, todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo cotidiano. [...] Tudo o que é narrado nos mitos concerne diretamente a eles, ao passo que os contos e fábulas se referem a acontecimentos que, embora tendo ocasionado mudanças no Mundo (cf. as peculiaridades anatômicas ou fisiológicas de certos animais), não modificaram a condição humana como tal.

Esse discernimento direciona-nos à abordagem histórico-religiosa e à natureza sagrada do mito, dado que essas histórias, principalmente as consideradas verdadeiras, representam em si a evolução do homem primitivo ao homem moderno, narrando a origem das coisas e todos os acontecimentos primordiais que contribuíram para que ele se transformasse no que é atualmente: “um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (ELIADE, 2013, p. 16).

Para o filósofo, o homem moderno se considera parte de uma construção histórica, ou seja, constituído pela História, enquanto o homem arcaico é resultado de determinados eventos míticos. Nessa condição, o mito, como história que reporta à realidade, é, por consequência, uma história verdadeira e sagrada, conforme explana Eliade (2013, p. 11):

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças as façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma

“criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.

Em vista disso, o mito é uma história sagrada, porque envolve Entes Sobrenaturais como personagens do drama e não seres humanos. Os Entes Sobrenaturais revelam valores e determinam os paradigmas de todas as atividades desenvolvidas pelo homem, que são disseminados nas gerações subseqüentes e consecutivamente até a sociedade atual.

O modelo exemplar a ser seguido pelo homem incita a crença em um “outro mundo”, um mundo espiritual, que simboliza “o plano das *realidades absolutas*”, e a religião é a responsável por instaurar a ligação com esse mundo divino. Destarte, o encontro com o aquilo que transcende o humano e a experiência atrelada ao sagrado despertam essa ideia de realidade, de verdade, e proporcionam significado à existência humana, como também conduzem o homem à aceitação e à prática desses valores.

Ademais, o mito sobrevive no decorrer do tempo, isto é, na História, já que os homens, em contato com essa sacralização, buscam rememorar, reatualizar os eventos míticos em uma experiência igualmente religiosa. As personagens dos mitos tornam-se contemporâneas ao sujeito, o qual vivencia e presentifica as obras criadoras dessas personagens. Durante a reatualização, o sujeito transporta-se do tempo cronológico, profano, ao tempo primordial, sagrado, onde o evento mítico aconteceu pela primeira vez.

Portanto, o mito fomenta a criatividade no homem e nessa relação de rememoração com a História, Eliade (2013, p. 152) disserta que: “O pensamento mítico pode ultrapassar e rejeitar algumas de suas expressões anteriores, tornadas obsoletas pela História, pode adaptar-se às novas condições sociais e às novas modas culturais, mas ele não pode ser extirpado”. Ou seja, o pensamento mítico pode ser reatualizado em coerência com a sociedade em que ele vive, porém, ele não pode jamais ser extinto, pois é parte integrante do ser humano.

Em contrapartida, encontramos aqui a conexão entre mito e linguagem, observando que por causa do mito, e em forma de linguagem, o mundo se revela ao homem, em concordância com o que afirma Cassirer em seu viés filosófico. A apropriação linguística pelos seres e objetos do mundo verte-se na denominação e atribuição de signos e significações ao sagrado; o objeto se torna real e significativo porque fala de si mesmo, contando a sua

história, o evento primordial que propiciou a sua origem, tornando-se, assim, parte desse mesmo mundo habitado pelo homem.

Além disso, tanto mito quanto linguagem compreendem ideias de eterno retorno, sempre voltando ao ponto de origem e repetindo as mesmas ações, o que os associa à rememoração do tempo mítico e à pretensão do homem moderno por esse eterno retorno, sobretudo, mediante à literatura. Mircea Eliade (2013, p. 164) considera que:

Mas a “saída do Tempo” produzida pela leitura – particularmente pela leitura dos romances – é o que mais aproxima a função da literatura da das mitologias. [...] Em ambos os casos, porém, há a “saída” do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu próprio tempo, específico e exclusivo. O romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos; mas, na medida em que conta uma história verossímil, o romancista utiliza um tempo aparentemente histórico e, não obstante, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários.

A convergência entre mito e literatura ocorre não apenas devido à fugacidade temporal, contudo, ela ainda se revela, especialmente, como em outros gêneros literários, na narrativa épica e no romance. Segundo o autor (2013, p. 163):

Em ambos os casos, trata-se de contar uma história significativa, de relatar uma série de eventos dramáticos ocorridos num passado mais ou menos fabuloso. É inútil recordar o processo longo e complexo que transformou uma “matéria mitológica” em um “objeto” de narração épica. O que deve ser salientado é que a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura “mítica” de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos.

Isso posto, notamos que a literatura prolonga a narrativa mitológica, conservando personagens, temas e estrutura mítica, enquanto revela o comportamento mítico do homem contemporâneo, como leitor do mito ou da obra literária, principalmente na relação com o tempo. Por conseguinte, verificamos nesse homem um anseio pelo retorno à origem primordial dos acontecimentos e ao tempo mítico, concebendo a si próprio a transcendência do momento atual e o rompimento das barreiras temporais, que são alcançados pela leitura do romance.

Finalmente, após expormos as concepções de Roland Barthes, de Ernst Cassirer e de Mircea Eliade acerca do mito, comprovarmos a relação existente e de coexistência entre mito e linguagem e destacarmos características comuns em suas teorias, constatamos que, apesar

das divergências por se tratarem de abordagens dissemelhantes – semiótica, filosófica e epistemológica, respectivamente –, essas características partilhadas culminam, especificamente e abrangendo as três perspectivas, na proposição, a qual é fundamental para essa pesquisa, de que mito e linguagem, outrossim, literatura, são construídos pelo homem e para o homem, que os utiliza em confluência às suas necessidades pessoais e sociais.



## 2 A RESSIGNIFICAÇÃO DE CRISTO EM SARAMAGO

A personagem bíblica de Jesus Cristo, cujo drama compõe o mito cristológico que fortaleceu e disseminou o Cristianismo pelo mundo, é o centro da vida religiosa dos cristãos, representando a salvação do homem. Essa figura mítica foi construída e se propagou ao longo dos séculos por uma perspectiva divina, sacralizada, a qual o ser humano deve imitar e seguir como modelo supremo, baseando-se na vida e nos ensinamentos de Jesus para, enfim, atingir a redenção de seus pecados e retornar ao Paraíso.

A conceituação de Cristo nos remete ao capítulo anterior e, em um primeiro momento, às concepções de Cassirer e Eliade a respeito da consciência mítico-religiosa e do caráter sagrado do mito, à medida em que a linguagem advém da mesma formação mental e possui a incumbência de apresentar ao homem suas origens e de transportá-lo ao tempo mítico. Vemos, aqui, o modelo exemplar de Jesus Cristo, filho de Deus, explicando em seu mito a salvação da humanidade e plantando a crença por meio de palavras, e, concomitantemente, fazendo com que o homem rememore e retorne ao tempo sagrado desse mito na tentativa de copiar comportamentos e atitudes desse Ente Sobrenatural.

Todavia, o romance português contemporâneo, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, apropria-se do mito cristológico, num eterno retorno ao tempo mítico, reatualizando-o sob uma interpretação dessacralizada que questiona a realidade, a verdade e a história. Isso nos impele à indagação de que Saramago teria ironizado a valoração semântica do termo mito, transformando uma “história verdadeira” em uma “história falsa”, tanto quanto a contestação da veracidade da narrativa bíblica.

Logo, compete a este capítulo analisar a desconstrução de Jesus Cristo e a sua resignificação dentro da obra, ministrando a ele características humanas, e discorrer sobre a construção do novo mito por meio da linguagem e de acordo com as proposições de Roland Barthes. Para isso, dividiremos nossa análise em dois tópicos com o objetivo de inicialmente apresentarmos as características gerais do romance, em concordância com os aspectos da

literatura portuguesa contemporânea e com a escrita de José Saramago, e sucessivamente discutirmos a releitura do mito acerca de Cristo.

## 2.1 Características Gerais do Romance

O romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, como o próprio título sugere, narra a história de Jesus Cristo desde o ato sexual que o concebeu até a sua morte por crucificação. No entanto, ao contrário do que o título insinua, essa história não é narrada em primeira pessoa pela personagem principal, pois a visão dos acontecimentos é descrita por um narrador heterodiegético, ou seja, em terceira pessoa, que não participa da história, do qual trataremos mais adiante. Com isso, começaremos pelo título do romance para entendermos os propósitos dessa obra saramaguiana e a maneira como a diegese e essa personagem foram construídas pela linguagem e pelo discurso mítico.

A palavra “evangelho”, conforme consta no dicionário escolar de língua portuguesa Michaelis (2002, p. 328), é a doutrina de Jesus Cristo representada em “cada um dos quatro primeiros livros principais do Novo Testamento”, escritos pelos apóstolos e evangelistas Mateus, Marcos, Lucas e João, que relatam os acontecimentos da vida terrena de Jesus, evidenciando ensinamentos da doutrina cristã. O vocábulo ainda denota trechos desses livros que são lidos durante o ritual religioso cristão.

Os evangelistas divulgam a mensagem de Jesus Cristo, embora em diferentes versões. Segundo Vera Bastazin (2006, p. 53-54), Lucas utilizou documentos históricos para escrever, aludindo a eles no decorrer de seus livros, enquanto Mateus grafou primeiro em aramaico e depois traduziu para o grego, não preservando os originais; já Marcos exhibe um testemunho embasado diretamente nas palavras de Jesus e, por fim, João redigiu o seu evangelho em um momento posterior aos outros (trinta anos), tornando a sua narrativa mais abrangente e buscando completar as anteriores. A autora (2006, p. 54) afirma que: “Considerando-se o público para o qual cada um desses livros foi escrito, pode-se afirmar que uns foram dirigidos aos pagãos, outros aos judeus ou aos cristãos e outro, quase dois mil anos depois, aos amantes de literatura...”.

Nesse sentido, a pesquisadora inclui o romance alvo de nosso estudo em seus dizeres, revelando que esse evangelho é dedicado aos apreciadores da literatura, como arte estética e mimética, não possuindo a obrigatoriedade de corresponder à semântica da palavra e tão pouco funcionando como fonte de doutrina religiosa. O que ocorre é aproximação do texto

bíblico, na figura mítica de Cristo, com a produção da obra literária de José Saramago, que estabelece desde o início um paralelo entre História e ficção, implantando, então, por essa ironia com a palavra evangelho, que agora está aprisionada a um texto ficcional, o questionamento a respeito da verdade e da realidade. O mesmo acontece com o foco narrativo, ligado a um narrador que não participa da história, direcionando-nos às possibilidades interpretativas do título e à ironia característica do romance saramaguiano, que já adiantamos percorrer por toda essa obra.

Outro aspecto que podemos destacar a partir da reflexão sobre o título e atrelado às significações do termo “evangelho” é a presença de processos metalinguísticos nos textos dessa categoria, assim, *O evangelho segundo Jesus Cristo* também apresenta essa propriedade, espalhando a metalinguagem ao longo da diegese.

Dessa forma, notamos no prólogo do romance, disposto abaixo, a continuidade da anunciação da metalinguagem associada a uma espécie de advertência ao leitor que procura referentes bíblicos no texto literário ou que apenas acompanha a criação narrativa, assinalando logo no início um dialogismo com esse leitor e a importância de se estar atento às múltiplas interpretações e significações das palavras entrecidas no papel, fugindo da leitura superficial de acordo com o exposto por Ana Paula Arnaut no capítulo anterior sobre a posição do leitor e a imprescindível leitura das entrelinhas no romance português contemporâneo:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído.  
LUCAS, 1, 1-4  
Quod scripsi, scripsi. PILATOS. (SARAMAGO, 2013)

Na primeira citação do prólogo, Saramago apresenta-nos a intertextualidade com o discurso bíblico, inserindo essa citação como se de fato fosse retirada do evangelho de Lucas. No entanto, além da metalinguagem ou metaficção historiográfica do evangelho saramaguiano, pois evidencia a maneira de fazer ficção em um trecho ficcional, criado pelo próprio autor em alusão a Lucas, evangelista que utilizou documentos históricos para produzir o evangelho e é considerado um dos mais confiáveis por esse mesmo motivo, o escritor revela-nos aqui o questionamento acerca de verdade, religião e História, ironizando a “solidez da doutrina” que seguem os cristãos, representados na figura de Teófilo, com quem Saramago dialoga e que também retoma o Evangelho de Lucas, visto que Teófilo, segundo Vera

Bastazin (2006, p. 57), é uma personagem fictícia que possui essa mesma representatividade nos escritos de Lucas.

Essas características estão associadas ao romance português contemporâneo e à prática literária de José Saramago, assim como o cuidado com a composição narrativa e a investigação profunda que antecipa cada obra do autor são evidenciados na passagem: “depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem”, demonstrando as etapas do processo criativo da escrita e confirmando a necessidade de um leitor atento ao texto e à apreensão de sua totalidade artística.

Ainda, acreditamos que Saramago implanta a dúvida por meio dessa citação delegada a Lucas, uma vez que um leitor despreparado poderia aceitar que efetivamente fosse um trecho bíblico, o que nos leva à validação de que o discurso é construído pela linguagem e que esta pode modificá-lo conforme as suas exigências interpretativas.

Corroborando com essa proposição, a segunda citação do prólogo é um intertexto com o episódio bíblico em que Pilatos, quando censurado por seus sacerdotes por mandar colocar na cruz de Jesus Cristo a legenda Jesus de Nazaré Rei dos Judeus, responde a eles com a frase: “Quod scripsi, scripsi”, ou seja, “O que escrevi, escrevi”. Citando Pilatos, o autor português reafirma uma possível heresia aos olhos dos que buscam convergência com a *Bíblia* na história que virá a seguir, e uma indagação naqueles que apreciam a obra literária: o que foi escrito realmente foi escrito; o que foi escrito é verdadeiro; o que foi escrito são fatos históricos; o que foi escrito é passível de mudanças; o que foi escrito depende da perspectiva de quem escreve? Assim, voltamos ao questionamento sobre verdade, História e religião, já que são produtos daquilo que foi escrito, isto é, produtos de um discurso.

Com a introdução desses questionamentos no prólogo, Saramago antecipa aspectos que permeiam toda a obra, conectando-as sempre pela construção que o narrador investigativo e questionador vai tecendo através do texto e centrando-as na personagem Jesus, que é movida pelo discurso do outro na busca por uma identidade e significância dentro do enredo.

Vejamos, então, as seguintes passagens: “[...] em nome de coisas tais, letras, livros e bandeiras, é que as pessoas se andam a matar umas às outras, como será também o caso doutra conhecida sigla, INRI, Jesus de Nazaré Rei dos Judeus, e suas sequelas [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 151); “[...] mas isto de mentir e dizer a verdade tem muito que se lhe diga, o melhor é não arriscar juízos morais peremptórios porque, se ao tempo dermos tempo bastante, sempre o dia chega em que a verdade se tornará mentira e a mentira se fará verdade” (Ibid, p. 194); “[...] o instante veio e passou, o tempo leva-nos até onde uma memória se inventa, foi assim, não foi assim, tudo é o que dissermos que foi” (Ibid, p. 204). Observamos

na primeira passagem uma reflexão a respeito das consequências do cristianismo e do fanatismo religioso levado ao extremo, enquanto na segunda, o narrador discute acerca do limite tênue entre verdade e mentira, sugerindo que em dado momento os papéis se invertem invariavelmente. Já na terceira passagem, verificamos o narrador certificando o poder do discurso como fruto de uma construção “tudo é o que dissermos que foi” e, por conseguinte, indagando a História, advinda de um discurso e de uma memória que pode ser inventada. Desse modo, tanto o tempo quanto o espaço tornam viável a re-escrita da História pelo narrador questionador e investigativo, que, por sua vez, mescla a História, tida como objeto da realidade e fonte de verdade incontestável, à obra ficcional e, da mesma maneira que História e Literatura se fundem e confundem, nessa afirmação, outros jogos dicotômicos são instaurados: verdade e mentira, realidade e ficção, objetividade e subjetividade –, embasando o principal questionamento do romance: a religião cristã, focalizada na figura divina de Jesus Cristo e sua moral superior.

Portanto, a intertextualidade com a narrativa bíblica e como ela ocorre são instâncias fundamentais para esse questionamento, constatando novamente a importante função desempenhada pelo narrador nessa diegese, posto que esse narrador faz uma paródia de episódios e de personagens que compõem a vida de Jesus na *Bíblia*. Ou seja, o discurso literário é constituído por ironia e humor nessa metaficção historiográfica, o que pode ser visualizado no trecho:

Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não, sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão de comer, outros que restituirão a saúde, um que vencerá a morte, mas não seria sensato fazê-lo, porque o moço, ainda que dotado para a religião e entendido em patriarcas e profetas, goza do robusto cepticismo próprio da sua idade e mandar-nos-ia passear. (SARAMAGO, 2013, p. 239 – 240)

José Saramago, por meio de seu narrador, realiza uma apropriação do mito cristológico, transformando Jesus em uma personagem ficcional de um evangelho também ficcional. Notamos, aqui, uma forte ironia no trecho todo, mas especialmente no excerto “o bom e maravilhoso que será a sua vida”, pois sabemos que a personagem Jesus Cristo sofre bastante ao longo do romance, carregando a culpa e o peso da morte do pai, os conflitos com a mãe e a difícil relação com Deus e com Diabo, além de uma crise de identidade constante e, por fim, a morte por crucificação. Contudo, essa ironia é permeada pelo humor saramaguiano, do qual destacamos como exemplo o fragmento: “Sendo Jesus o evidente herói deste

evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu” (Ibid, p. 239-240), que nos revela ademais as indagações do romance contemporâneo sobre a incontestabilidade da História. Outrossim, vemos a presença da metalinguagem e concluímos, em vista disso, que esse trecho sintetiza todas essas características existentes na obra e nos demonstra a composição da metaficção historiográfica a partir da junção entre as vertentes metaficcional, paródica e histórica, indicando a hibridez do romance.

Podemos salientar, ainda em relação a esse mesmo trecho, na passagem “pondo no lugar de um Sim um Não” (Ibid, p. 240), a inferência a outro romance do autor, denominado *História do cerco de Lisboa* (1989), no qual o narrador faz questionamentos a respeito de História, verdade e realidade enquanto produtos do discurso. Por isso, a relação entre as duas obras reflete a temática saramaguiana e evidencia mais uma vez a posição do narrador na construção desses discursos e das personagens, provenientes também da linguagem e, conseqüentemente, discursivas.

Encontramos em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, conforme a denominação de Genette (s.d.), um narrador heterodiegético, em terceira pessoa, isto é, que não participa da história, e extradiegético, que narra de uma posição externa aos eventos narrados. Entretanto, esse narrador é onisciente e conhece tudo o que se passa no íntimo das personagens e todos os desdobramentos da narrativa, imprimindo no decorrer da diegese comentários que antecipam alguns acontecimentos. De acordo com o foco narrativo, esse narrador aproxima-se do “autor” onisciente intruso, pois, como já abordamos, ele emite as suas impressões e indagações durante a narração. Tanto narrador heterodiegético, nunca imparcial, quanto a onisciência desse narrador formam propriedades típicas da obra de Saramago, como vimos anteriormente.

Ainda, constatamos no romance a figura do narratário, ser ficcional e idealizado pelo próprio narrador com quem ele dialoga intratextualmente. A presença desse elemento estabelece um vínculo entre narrador e leitor, integrando o leitor à narrativa. No caso dessa obra e de grande parte da ficção do escritor português, a participação do leitor deve ser ativa, visto que o autor possui uma técnica e estilo de escrita que privilegiam o fluxo contínuo de ações e pensamentos e uma ausência de pontuação para indicar as falas das personagens, interpondo umas sobre as outras e criando um amálgama entre narrador e personagens. Observemos o excerto:

foi então que Jesus teve uma má ideia, disfarçar a voz e proceder como cliente que trouxesse dinheiro e urgência, dizer, por exemplo, Abre, flor, que não te arrependers, nem do pago, nem do serviço, e é certo que a fala lhe saiu mentirosa,

porém as palavras tiveram de ser as verdadeiras, Sou Jesus, de Nazaré.  
(SARAMAGO, 2013, p. 306)

Percebemos que esse estilo peculiar de Saramago é acentuado pelo uso do discurso indireto livre, misturando discurso direto e indireto ao que é narrado e exigindo um leitor constantemente atento para identificar as vozes que aparecem nesse discurso e em que momento cada uma delas aparece, compreendendo, por fim, o sentido completo das palavras entretecidas. No período exposto acima, fica nítida a relevância do leitor na construção desse sentido da diegese e o papel essencial do narrador como construtor de discursos.

Destarte, podemos asseverar que narrador e discurso indireto livre são responsáveis por desconstruir a figura bíblica de Jesus Cristo e construir a personagem ficcional Jesus Cristo no “evangelho” em análise, porquanto contemplamos no processo narrativo um fluxo de ações, pensamentos, percepções, sentimentos e falas ora das personagens ora do narrador, condensando essa heterogeneidade de sobreposições e uma retomada de consciência semelhantes ao comportamento humano em uma “dinâmica de interpenetração discursiva”, conceito abordado por Biziak (2015) em sua tese de doutorado.

Todavia, o narrador tece todas essas possibilidades de maneira ordenada, seguindo uma sequência lógica tanto nas falas quanto nos acontecimentos narrados, pois, com exceção das páginas iniciais do romance, em que é introduzida a cena final com Jesus já crucificado, a narrativa segue uma ordem linear, acompanhando os eventos em torno da concepção de Jesus, de seu nascimento, de sua adolescência e de sua vida adulta, retomando, enfim, a cena de sua crucificação e morte. Com isso, temos em um primeiro instante uma narrativa anacrônica (não ordenada) que inicia *in ultima res*, apresentando partes do desfecho, seguida por uma narrativa linear, que recupera o princípio da vida para posteriormente até-lo de novo à morte.

Nessa perspectiva, visualizamos uma narrativa cíclica, que será melhor explorada no próximo tópico, formada por tempo e espaço que se entrecruzam circularmente, ou seja, as personagens se locomovem no tempo e no espaço, rememorando e revivendo circunstâncias comuns e sempre atreladas à morte. Isso causa um rompimento com o conceito binário entre vida e morte, o qual caracteriza ambas como opostas, porque, no romance, vida e morte estão dispostas lado a lado, os dois conceitos coexistem.

Na adolescência da personagem Jesus, por exemplo, ressoa a morte do pai, José, e das crianças de Belém, carregando consigo a culpa, que é o castigo do homem, e o pesadelo com as mortes em Belém, ambos herdados do pai, dando continuidade ao movimento cíclico e à coexistência de vida e morte em um único ser.

Apreendemos, portanto, uma construção simbólica da estrutura da narrativa, ao passo em que essa estrutura transmite a subjetividade intrínseca à personagem: vida e morte caminhando juntas, unindo início e fim, desfecho e introdução.

Quanto ao clímax, o identificamos também no desfecho-introdução, na cena de crucificação de Cristo, marcando o auge do conflito dramático no enredo. Esse conflito dramático originou-se após a morte de José e a revelação de Maria a respeito das mortes das crianças em Belém, correspondendo essa situação-problema ao nó da narrativa, o que deverá ser resolvido, nesse caso, com a partida de Jesus de casa em busca de respostas e de curar as feridas geradas por essas ocorrências. Neste ponto, comprovamos outra vez a circularidade da narrativa.

Diante disso, ressaltamos o narrador, como produtor do discurso e incumbido dessa construção cíclica na obra, locomovendo, aliás, as personagens nesse tempo e espaço circunferentes. No tempo temos um aglutinamento de presente, passado e futuro, perdendo os limites entre eles, em uma diegese composta por ações em diferentes conjugações de tempos verbais e próxima à contemporaneidade, pela presença de marcas cronológicas, como a idade de Jesus durante a passagem dos anos, interposta às digressões do tempo psicológico, por cenas e por pausas descritivas; e se não estivéssemos pautados pela história bíblica na tentativa de buscar um referencial temporal, não saberíamos ao certo a época em que se passa a narração. Enquanto no espaço as personagens percorrem Israel, principalmente as regiões da Judeia e da Galileia, Nazaré, Jerusalém, Belém, Magdala, Tiberíades, Betânia e outras cidades, mas são levadas sempre a um ponto comum de encontro: Jerusalém, que está na introdução e no desfecho da narrativa, no início e no fim da vida de Jesus, demarcando a circunferência pela qual as personagens se movem no romance.

Logo, embasados nas marcas cronológicas e nas referências físico-espaciais, podemos destacar como cronotopo da história a época em que Israel foi governado por Roma, os conflitos entre o povo de Israel com esse governo e a predominância do judaísmo como religião.

Em relação a essas asserções acerca da relatividade de tempo e espaço, os fragmentos corroboram: “[...] exemplos tais e tantos que nos autorizam a pensar que um homem, seja qual for a época em que viva ou tenha vivido, é mentalmente contemporâneo doutro homem duma outra época qualquer” (SARAMAGO, 2013, p. 200); “Foi ontem, e é o mesmo que dizemos, Foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar” (Ibid, p. 168).



Assim, o narrador questionador cumpre a sua função principal nessas passagens, indagando implicitamente sobre História e realidade e colocando à prova esses conceitos, visto que História e realidade são fundamentadas em tempo e espaço como unidades absolutas. Por consequência, ele valida todo o questionamento envolvendo verdade e religião.

Ainda, no que concerne a tempo e espaço consideramos que ambos estão centrados em Jesus Cristo, pois a diegese transita desde a gênese até a morte dessa personagem e adentra o íntimo de suas aflições. Vemos em Jesus as pluralidades humanas, vida e morte, sofrimentos, rebeldia, angústias, desamparo, incertezas, raiva, dores, dúvidas, conflitos existenciais, prazeres da carne, relacionamento amoroso, empatia e tantas qualidades e necessidades típicas da personalidade do homem.

Evidenciamos, então, a construção de uma personagem humanizada, com comportamentos, atitudes e sensações humanas, exaurida do divino e da sacralização bíblica. Isso permite-nos afirmar que a desconstrução do mito cristológico e a construção da personagem ficcional são efetivadas por meio do discurso, mais especificamente pelo discurso do narrador, que descreve Jesus Cristo, suas ações e pensamentos sob a perspectiva do sujeito fragmentado e em crise de identidade, sem compará-lo a divindades ou assoberbá-lo com poderes sobre-humanos.

Essa personagem é de “papel e tinta, mais nada” (SARAMAGO, 2013, p. 13), segundo colocações do próprio narrador, construída pelo discurso do outro e por sua relação com o outro. As palavras são escolhidas poética e esteticamente para contorná-la e preenchê-la de humanidade e é esse Jesus criado pela linguagem que é personagem, protagonista e herói deste “evangelho”, o que distinguiremos no próximo tópico. Nestes dois excertos, podemos averiguar essa humanização de Jesus: “O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo de sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo” (Ibid, p. 83); “E não tanto por de Jesus se tratar, mas porque todo o ser humano tem por diante, em cada momento da sua vida, coisas boas e coisas más, atrás de umas, outras, atrás de tempo, tempo” (Ibid, p. 239).

O narrador enfatiza o caráter humano de Jesus, situando-o sempre em um patamar de igualdade com os seres humanos: “nasceu como todos os filhos dos homens” e “não tanto por de Jesus se tratar, mas porque todo o ser humano” (Ibid, p. 83 e p. 239). Além disso, esse narrador relembra a posição do homem como animal, comparando Jesus recém-nascido e seu comportamento instintivo a filhotes de animais, o que estabelece essa personagem em uma condição equivalente a dos bichos, como examinamos nesta passagem:

Jesus, mas ele ainda não pode saber que é este o seu nome, por enquanto não passa de um pequeno ser natural, como o pinto duma galinha, o cachorro duma cadela, o cordeiro duma ovelha, Jesus, dizíamos, suspirou com delicada satisfação, sentindo na face o suave peso do seio, a humidade da pele ao contacto doutra pele. [...] Crescendo, irá esquecer estas sensações primitivas, a ponto de não poder imaginar que as tivesse experimentado, é assim com todos nós, onde quer que tenhamos nascido, de mulher sempre, e seja qual for o destino que nos espera. (SARAMAGO, 2013, p. 89)

Essa descrição evoca a natureza primitiva do homem e os métodos semelhantes de procriação entre os seres de diferentes espécies, distanciando-o do divino. Nesse momento, o narrador também declara que os humanos sempre nascem de uma mulher e com Jesus não poderia ser diferente, já que nasceu do ventre de Maria, fecundado metade por José e metade por Deus, em coerência com a descoberta tratada nas páginas a respeito do segundo encontro de Jesus com Deus, no qual este finalmente revela os propósitos que possui para a vida e morte daquele.

Isso posto, notamos em Jesus uma personagem esférica, fragmentada e mergulhada na busca por identidade, sendo traçada e preenchida pelo discurso do outro, ou seja, pelo discurso do próprio narrador, que em seu fluxo de palavras no discurso indireto livre contribui para dissipar a nitidez da personagem, e pelo discurso das demais personagens do romance, que moldam Jesus de acordo com a relação entre elas, por isso, as ações dessas personagens influenciam as ações, falas e pensamentos de Jesus, colaborando para essa fragmentação e crise do sujeito ficcional.

Nesse sentido, todas as personagens do romance (Maria, José, Maria de Magdala, Pastor ou Diabo, Deus, entre outras) demonstram uma densa complexidade psicológica, tornando-as personagens esféricas e, do mesmo modo que a personagem principal, Jesus, não se exibem em sua completude, possuindo conflitos e contradições típicas da conduta humana, são, portanto, uma representação do humano na literatura. E, como extensão dessa representação, encontramos no fluxo de palavras, por onde essas personagens transitam, a representação da consciência humana no discurso literário.

José Saramago, novamente pela concepção de seu narrador, esculpe as personagens desse romance consoante a uma estátua e analisa as suas superfícies adentrando no universo de verdades históricas, desconstruindo-o e despertando no leitor a “descrença” e a desconfiança em tudo o que é formado por discurso: verdade, História, religião, realidade e até mesmo literatura. Logo, entendemos que em uma realidade discursiva o discurso é tudo o que desejamos que seja discurso e que alguma consciência em determinado momento o projeta como realidade e verdade incontestáveis. Destarte, nessa obra, personagens, narrador e

discurso indireto livre, associados a um tempo e espaço cíclicos fluem em total sintonia ao questionamento das “constantes” inquestionáveis, promovendo uma reflexão sobre o que é realidade quando tudo é discurso, inclusive a própria realidade. No trecho seguinte visualizamos todos esses questionamentos acerca das formas do discurso:

Dizem os entendidos nas regras de bem contar contos que os encontros decisivos, tal como sucede na vida, deverão vir entremeados e entrecruzar-se com mil outros de pouca ou nula importância, a fim de que o herói da história não se veja transformado em um ser de exceção a quem tudo poderá acontecer na vida, salvo vulgaridades. E também dizem que é esse o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verossimilhança, pois se o episódio imaginado e descrito não é nem poderá tornar-se nunca em facto, em dado da realidade, e nela tomar lugar, ao menos que seja capaz de o parecer, não como no relato presente, em que de modo tão manifesto se abusou da confiança do leitor [...]. (SARAMAGO, 2013, p. 222)

Com a efetivação dessa “descrença” no discurso, chegamos a outro ponto de nossa pesquisa, em que compete-nos a relação de linguagem e mito exposta no capítulo anterior, uma vez que a personagem Jesus está intimamente conectada ao mito bíblico com o qual intertextualiza a trama de *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Partimos, então, para o nosso próximo tópico.

## 2.2 O Mito Relido

Como vimos no capítulo anterior, o romance contemporâneo devido a sua estruturação possibilita a propagação do discurso mítico, inserindo-o e tornando-o parte integrante do discurso literário. Essa associação dos dois discursos ocorre por intermédio da linguagem, responsável por criar o mito e a literatura, revelando-nos, dessa maneira, que tanto mito quanto linguagem são criações do discurso humano para suprir necessidades pessoais e sociais de explicar e denominar todas as coisas do mundo.

Considerando essa relação e embasados nas proposições de Roland Barthes, Ernst Cassirer e Mircea Eliade, percebemos que o mito, como produto de uma mente criadora, é passível de reinterpretações e de releituras processadas por outras mentes criativas. Assim, analisamos a releitura do mito cristológico a que se propõe José Saramago nessa obra.

Para isso, principiamos pela dupla e contraditória designação de mito que nos foi apresentada por Eliade: “histórias verdadeiras” e “histórias falsas”. Saramago, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, redige uma “história falsa”, a ficção romanesca, baseada em uma “história verdadeira”, a narrativa bíblica, contudo, o escritor contesta ao longo da

narrativa de seu “evangelho”, outra palavra ironicamente utilizada, a veracidade dessas histórias disseminadas por séculos, questionando, como já dissemos, verdade, realidade, História e religião, especificamente essa narrativa bíblica envolvendo a figura divina de Jesus Cristo.

A paródia saramaguiana tece o seu mito ficcional a partir da intertextualidade com o mito religioso, dessacralizando-o pela decomposição e fragmentação da personagem, desfazendo a personalidade individual e engendrando a composição arquetípica humana em Jesus Cristo. Por conseguinte, os tons de humor e ironia fazem desaparecer o mártir da salvação cristã, transfigurando-o em um mártir da busca pela expansão e consolidação do poder religioso do cristianismo e alvo da ganância de um Deus que condena, além de seu próprio filho, muitos outros à morte para atingir esse propósito.

Para Vera Bastazin (2006, p. 20):

essa história se modifica, não no seu todo, mas nos pequenos episódios que compõem a macronarrativa, e essa ruptura ocorre não apenas em nível semântico – que subverte significados seculares, sedimentadores de toda uma cultura cristã – mas também na estrutura da obra, na linearidade narrativa, que se rompe, com frequência, para dar espaço a afirmações irônicas, alegóricas e, por vezes, de humor sutil.

Passamos a compreender, portanto, a objeção que alguns cristãos perpetraram à obra, confundindo a arte literária, carregada de subjetividades, com uma doutrina religiosa, composta por ensinamentos. Entretanto, a criação ficcional se apropria de qualquer conteúdo narrativo que traga verossimilhança ao texto e o recria esteticamente, do mesmo modo que José Saramago em seu lirismo transbordante concebe artisticamente Jesus Cristo, produzindo uma personagem ficcional e intrínseca ao romance.

O narrador questionador, responsável por construir essa personagem ficcional, representa a postura de todo e qualquer sujeito, que não aceita passivamente tudo o que lhe é imposto como uma verdade absoluta e incontestável. Logo, delineia-se um jogo entre memória, cultura religiosa e uma narrativa poeticamente arquitetada, provando que tudo pode ser questionado e servir de inspiração para a produção literária, inclusive as dicotomias entre real e imaginário, História e ficção.

Esses aspectos estruturam o novo mito em torno de Jesus Cristo e a ficção, nessa representação do real, concede um novo olhar para a história bíblica, fazendo com que a História assuma um caráter poético dentro da ficção. O homem em sua insatisfação e busca constantes é munido pela arte de criar em uma tentativa de transformar o mundo e

confeccionar histórias para explicar os fenômenos. Isso nos leva a questionar se seria possível ler o texto bíblico em uma perspectiva também ficcional, já que é tênue a linha que separa realidade e ficção.

Destarte, a leitura desse romance instaura no sujeito um conflito com o duplo constituído por mundo exterior e por mundo interior. Segundo Bastazin (2006), o mundo exterior é a noção de percepção do sujeito, em contrapartida, o mundo interior denota a noção de fantasia nesse mesmo sujeito, ressaltando a dinâmica dicotômica realidade e representação da realidade por meio do imaginário.

O movimento de aproximação de opostos remete-nos à hibridez dessa obra: enquanto metaficção historiográfica, sabemos que nessa trama manifesta-se uma hibridez dos gêneros metaficcional, paródico e histórico, porém, ao longo da diegese, presenciamos também uma hibridez entre elementos de diferentes escolas literárias, como o Classicismo, o Barroco, o Modernismo e o Contemporâneo. Tal propriedade contribui para a formação do novo mito, articulando a relação entre as personagens e essa mescla de estilos literários. Conforme Bastazin (2006, p. 21), essa sobreposição de códigos linguísticos e metalinguísticos, a ludicidade em contar o já contado, resulta na retomada do “perfil clássico de heróis protegidos por deuses e instigados por demônios”. Além disso:

Os seres sobrenaturais parecem habitar o texto. Todo mistério de uma atmosfera de luas, sóis, ventos e clarões enigmáticos povoa as seqüências narrativas, tornando viva a estruturação mítica e poética, permanentemente reforçada pelo traçado barroco de círculos que se estabelecem ao redor do brilho do sol ou de uma tigela negra, respectivamente presentes nas primeiras e últimas linhas do romance. (BASTAZIN, 2006, p. 21)

A existência do herói, Jesus, a associação com Deus e Diabo e a atmosfera sobrenatural de eventos misteriosos trazem a dimensão do Classicismo à obra, concomitantemente, as antíteses e os paradoxos, os contrastes e as oposições, enfim, as dicotomias introduzem o Barroco. Por outro lado, a fragmentação do sujeito, a crise de identidade, o rompimento com a concepção habitual de narrador, tempo e espaço e a utilização da paródia, da História e da metaficção, agregadas às características modernistas estendidas ao romance contemporâneo, perpassam essa narrativa.

Dessa maneira, extinguidas as dimensões espaciais, temporais e individuais, o mito instaura-se na literatura, preferencialmente nas personagens fragmentadas, na fusão temporal, na perda do espaço geograficamente definido e no narrador onisciente e, por meio da hibridez literária, esse romance saramaguiano resgata aspectos de momentos distintos da Literatura,

compondo uma obra única, que resulta na ressignificação de Jesus Cristo como personagem ficcional.

Outrossim, a cena inicial do romance é descrita pelo narrador como se o seu olho captasse lentamente o sofrimento da crucificação e percorresse o espaço buscando as personagens principais, apresentando-as ao leitor uma a uma, estáticas, em suas posições enquanto a câmera, isto é, a perspectiva do narrador heterodiegético, passa por elas expondo a dor, como em uma pintura ou tela de cinema, observadas em suas pluralidades e dispostas pelo cenário. Nesse momento, visualizamos compondo as primeiras linhas da obra elementos da natureza física interpostos a elementos da natureza humana: “O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representado, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas” (SARAMAGO, 2013, p. 13).

Essa apresentação da personagem, envolvendo-a em uma atmosfera de claridade enigmática, já demonstra a nova construção mítica em torno dela, pois, simultaneamente ao relacioná-la a componentes da natureza física, revela ademais a sua natureza humana em seguida: “e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir” (Ibid, p. 13). Observamos, portanto, a humanização de Jesus Cristo desde o início da narrativa, distanciando-o do mito divino, sacralizado pela *Bíblia*.

Todo o sofrimento e dor inerentes à personagem atravessam a diegese silenciosamente, metamorfoseados por esse grito que não podemos ouvir. Ainda, as luzes desse primeiro instante, refletidas no sol que ilumina a cena, transformam-se em trevas, escuridão, nas últimas linhas do romance com a aparição de uma “tigela negra para onde o seu sangue gotejava” (Ibid, p. 445).

Assim, os discursos literários e míticos se entrecruzam e caminham por entre construções dicotômicas que fluem para a criação da personagem e os dilemas vividos por ela. A dualidade entre luzes e trevas e a quebra do conceito binário entre vida e morte, com as quais a personagem convive e muitas vezes dialoga, são permanentes, unindo as partes da obra em uma narrativa cíclica e de eterno retorno, típicas do mito.

A personagem, Jesus, move-se pela trama por entre essas dicotomias, conduzindo o leitor para e pelas duplicidades da história destacadas por Bastazin (2006, p. 21): “as partidas e os retornos, o céu e o mar, a arrogância e a humildade, a dor e o amor, a ignorância e a sabedoria, o ato de circuncisão e o século XVIII, a crucificação do pai e o diálogo com Jung, Freud e Lacan”.

Como notamos, esse movimento em torno dos acontecimentos e sentimentos de Jesus são circulares e o conduz sempre para o mesmo destino: Jerusalém, espaço físico, e o sofrimento, espaço interior, psicológico, repetindo as mesmas ações e guiando o eterno retorno ao ponto de origem e à rememoração do tempo mítico. A crucificação também é um símbolo que se repete na morte de José e na morte de Jesus quando ambos tinham 33 anos, conectando início, meio e fim nessa circunferência infindável.

Linguagem e mito são fundamentadas por essa ideia de eterno retorno e corroboram em *O evangelho segundo Jesus Cristo* para a estrutura mítica da história, prolongando por meio da literatura a narrativa mitológica na conservação dessa estrutura, da personagem e do tema mítico acerca da vida e morte de Jesus Cristo. Em contrapartida, a reatualização do mito coopera não somente com a construção da personagem pelo narrador nessa retomada do tempo mítico, mas atinge ainda o leitor nessa busca pela fugacidade temporal e reflete o próprio anseio do homem moderno por esse eterno retorno, descrito por Mircea Eliade.

Diante disso e considerando as asserções do tópico anterior a respeito de tempo e espaço, constatamos que ambos são instâncias criadas pelo narrador heterodiegético para reproduzir a estrutura mítica e colaborar para a composição da personagem em sua relação com os discursos mítico e literário e com as demais personagens do enredo.

Por conseguinte, a história povoada por entes sobrenaturais, Deus, Diabo e o próprio Jesus quando passa a praticar alguns milagres, mesmo que em sua maioria haja uma explicação racional conferida por parte desse narrador em terceira pessoa e questionador, compreende de fato uma narrativa mítica. Embasados nas proposições de Mircea Eliade de que o mito envolve em sua organização seres sobrenaturais e narram acontecimentos primordiais. Tanto as personagens carregadas por essa aura sobrenatural quanto os fenômenos ou eventos misteriosos presentes no romance são responsáveis por igualmente caracterizar o novo mito e implantar o discurso mítico na obra.

A presença desses seres sobrenaturais fornece suporte para múltiplas interpretações do mito. No entanto, de acordo com o já exposto previamente, averiguamos nessa narrativa um conflito entre as duas significações de mito, uma que corresponde às histórias conceituadas como verdadeiras e a outra que designa as histórias avaliadas como falsas, e a consequente subversão de uma pela outra, em que a tradição sagrada e o modelo exemplar são propositalmente deglutidos pela fábula, ou seja, pela ficção.

Nesse sentido, o rompimento com o modelo exemplar, visualizado na figura de Jesus Cristo, implica a formação dessa personagem por uma nova perspectiva, a humanizada, pois essa dissolução com o mundo espiritual simboliza também a ruptura com a religião em seu

papel condutor para o mundo divino, posto que esse mundo divino também foi subvertido. Atentamo-nos para a inversão de conduta entre Deus e o Diabo, ou Pastor, como é frequentemente denominado no romance:

E devem ter morrido dizendo Deus o quis, Seria uma bonita maneira de acabar, Novamente não valeu a pena o sacrifício, A alma, meu filho, para salvar-se, precisa do sacrifício do corpo, Por essas ou outras palavras, já to tinha ouvido antes, e tu, Pastor, que nos dizes destes futuros e assombrosos casos, Digo que ninguém que esteja em seu perfeito juízo poderá vir a afirmar que o Diabo foi, é, ou será culpado de tal morticínio e tais cemitérios, salvo se a algum malvado ocorrer a lembrança caluniosa de me atribuir a responsabilidade de fazer nascer o deus que vai ser inimigo deste [...]. (SARAMAGO, 2013, p. 389)

A passagem desnuda características dessas personagens, diferenciando-as do comportamento incorporado por elas na narrativa bíblica. Percebemos, então, um Deus vingativo, autoritário, impiedoso e ambicioso, que sacrifica o próprio filho para estender o alcance de seu poder, em oposição a um Diabo simpático, generoso e capaz de renunciar a própria “maldade” para evitar a morte de Jesus e as disputas sanguinárias que virão posteriormente a esse episódio em nome da religião.

Ao fazer essa inversão de papéis, o narrador saramaguiano questiona a religião, desconstruindo verdades religiosas e salientando as pluralidades do sujeito ao atribuir qualidades humanas a esses seres divinos e ao modificar a essência cristã empregada a eles. Dessa maneira, a construção de Deus e Diabo afeta diretamente a construção de Jesus, visto que essa personagem é constituída por meio do discurso do narrador e pelo discurso do outro, as personagens com quem ele se relaciona durante a trajetória de sua vida.

Essas duas personagens, bem como outras de que trataremos a seguir, são grandes influenciadoras das atitudes e escolhas que Jesus faz ao longo da diegese, moldando o seu comportamento e composição ficcional.

O período em que Jesus permanece com o Pastor (Diabo), Jesus aprende a pastorear e a cuidar de um rebanho de ovelhas, passando anos ao lado desse “homem”, que além de ensinar a Jesus o pastoreio, comenta constantemente sobre coisas da vida, questionando, principalmente, os propósitos do judaísmo, a figura de Deus e a sexualidade. Essa personagem, Pastor, nos é apresentada no início da trama como um mendigo em uma situação fantástica, na qual uma porção de terra despejada em uma tigela vira uma terra luminosa, sucedendo o anúncio de gravidez a Maria, o que, por sua vez, comprova a estruturação mítica da narrativa. Vejamos o momento do primeiro encontro entre Jesus e Pastor:



agora podia ver melhor a cara do gigante, que afinal não o era assim tanto, apenas um palmo mais alto que os homens mais altos de Nazaré, as ilusões de óptica, sem as quais não há prodígios nem milagres, não são uma descoberta da nossa época, basta ver que o próprio Golias só não foi para jogador de basquetebol por ter nascido antes do tempo. (SARAMAGO, 2013, p. 225)

Nesse excerto evidenciamos a preocupação do narrador em caracterizar Pastor apenas como um homem alto, destituindo dele o aspecto de ser sobrenatural. Essa descrição a partir de traços humanos, desmitifica a personagem em questão e isso se estende a Deus e, conseqüentemente, ao alvo de nosso estudo, Jesus Cristo.

A relação por vezes tempestuosa com Pastor, despertadas pelas indagações que ele propõe a Jesus e ressaltadas pela discordância de opiniões entre os dois, cede lugar à relação de obediência e à promessa de glória e poder feitas por Deus a Jesus. Consoante ao que afirmamos, essa personagem Deus é apresentada à semelhança de um judeu rico e possui aspectos humanos. Sendo Deus e o Diabo figuras tão opostas e tão próximas ao mesmo tempo e influenciadoras na vida de Jesus, notamos que ambos foram construídos pela imagem e por atributos físicos idênticos, diferindo um do outro exclusivamente pela barba que Deus possui, enquanto o Diabo não dispõe dessa particularidade. Consideremos a ironia saramaguiana para destacar a semelhança entre as personagens, retratando-as como se uma tivesse sido originada em decorrência da outra:

Os escravos vivem para servir-nos, talvez devêssemos abrímos para sabermos se levam escravos dentro, e depois abrir um rei para ver se tem outro rei dentro da barriga, e olha que se encontrássemos o Diabo e ele deixasse que o abrísssemos, talvez tivéssemos a surpresa de ver saltar Deus lá de dentro. (SARAMAGO, 2013, p. 200)

Assim, pela construção do discurso ocorre a desmitificação desses seres bíblicos vinculados agora por uma semelhança entre si e aparência humana. Contudo, o mesmo discurso que desmitifica o caráter sagrado dessas personagens também propicia uma estrutura mítica na qual elas estão inseridas. Como vimos, a primeira aparição de Pastor, ou Diabo, na trama estava envolta a uma atmosfera enigmática de anunciação e uma terra misteriosamente cintilante. De modo similar, o primeiro encontro de Jesus com Deus no deserto está associado a uma atmosfera de mistérios, por exemplo, na coluna de fumo na qual Deus desponta e o desaparecimento da ovelha sacrificada por Jesus, como prova de sua lealdade e obediência.

Ainda, evidenciamos o segundo e decisivo encontro entre as três personagens, marcando a cena em que Deus revela a Jesus os seus propósitos e o que espera que ele faça em sua vida para disseminar a fé cristã e, finalmente, morrer como mártir da proclamação

dessa fé. Na circunstância, um nevoeiro se alastra sobre o mar e Jesus sabe que chegou a hora do encontro acontecer. Nessa manifestação nebulosa observamos Deus sentado em um trono suspenso no ar e a força sobre-humana de Diabo, que veio nadando da costa até o ponto de confluência.

Por meio desses elementos fantásticos, tingindo a escrita com um tom sobrenatural, nos deparamos com a nova construção mítica em torno de Jesus, que assume a postura do herói clássico, posicionado entre Deus e Diabo e recriado pelo discurso de ambos. Com isso, a postura questionadora do adolescente acerca da culpa do pai, José, pelas mortes das crianças em Belém, é dissolvida pela transformação de Jesus em um homem resignado diante de seu destino e de tantas outras mortes em nome da fé que ele professará, por “culpa” de seu outro pai, Deus. Logo, as interpelações a respeito de sua própria morte e da morte de vários outros, conhecidos ou não, de séculos vindouros ou de sua contemporaneidade, desfazem-se em função do poder e da glória prometidos e da obediência religiosa.

Notamos, aqui, a representação da busca pela religião como uma maneira de sanar a sensação de desamparo e incompletude vivenciada por Jesus. A personagem, que procura reproduzir a relação pai-filho que possuía com José, no apego a esses seres, mais especificamente na relação com Deus, seu outro pai, em sua resignação e concordância com os desígnios de Deus para a sua vida, revela esse anseio pela figura paterna, em uma experiência reprodutora de um modelo infantil, abordado nos conceitos de Sigmund Freud e motivados pela consciência mítico-religiosa de que trata Ernst Cassirer.

A ilusão criada por Jesus da necessidade religiosa pela aproximação dessa figura traz a ele uma condição de proteção e um sentimento de equilíbrio. Por isso, é tão essencial a um homem destroçado pelo desamparo personificado na crucificação de José, na descoberta das mortes em Belém, no abandono do lar, nos conflitos com a mãe, a busca pela interrupção desse sofrimento, seja pelo amor reconfortante de Maria de Magdala ou pela experimentação do relacionamento com Deus.

Isso posto, acreditamos que se a relação com Deus traduz a relação pai-filho, a relação com Maria de Magdala, por sua vez, traduz a relação mãe-filho, pois Jesus procura nos braços dessa mulher o amparo e a proteção que uma mãe tem com o filho, além do amor conjugal e da exploração carnal do desejo sexual.

O relacionamento amoroso com Maria de Magdala, uma prostituta, que passa a ser “esposa” de Jesus, corrobora com a humanização da personagem na qual centramos nosso estudo e com o distanciamento do mito bíblico, acarretando em grande parte a ressignificação dessa personagem na obra, visto que o desejo sexual posiciona Jesus como homem, sujeito

aos prazeres carnavais. Então, vemos no primeiro encontro entre os dois uma sensualidade e um erotismo na descrição poética do ato sexual:

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, indo e vindo, que um estremecimento o sacudia por dentro, como um peixe agitando-se, e que de súbito se escapava gritando, impossível, não pode ser, os peixes não gritam, ele, sim, era ele quem gritava, ao mesmo tempo que Maria, gemendo, deixava descair o seu corpo sobre o dele, indo beber-lhe da boca o grito, num sôfrego e ansioso beijo que desencadeou no corpo de Jesus um segundo e interminável frémito. (SARAMAGO, 2013, p. 283)

Antes dessa cena, porém, Jesus já demonstra esse impulso sexual ao avistar uma mulher se banhando nua no rio Jordão, detalhada nesta passagem:

O corpo de Jesus deu um sinal, inchou no que tinha entre as pernas, como acontece a todos os homens e a todos os animais, o sangue correu veloz a um mesmo sítio, a ponto de se lhe secarem subitamente as feridas, Senhor, que forte é este corpo, mas Jesus não foi dali à procura da mulher, e as suas mãos repeliram as mãos da tentação violenta da carne [...]. (Ibid, p. 270)

A comparação com o instinto animal e a disposição de Jesus em igualdade “a todos os homens e a todos os animais”, também contribuem para a composição da personagem ficcional, desmitificando a divindade com a qual intertextualiza.

No decorrer da diegese, o narrador delinea Jesus como um homem frágil, atormentado pela culpa do pai, pela dor dos desentendimentos com a mãe, desamparado e em alguns instantes egoísta por colocar o seu sofrimento acima de tudo. Portanto, em Maria de Magdala ele encontra a liberdade sexual, o amor, a cura, a proteção, a tranquilidade de espírito e a força impulsionadora para cumprir o seu destino.

A partir das afirmações antecedentes, ressaltamos que a personagem Jesus é edificada pelos encontros e relações com as demais personagens. Desde o princípio da narrativa na ocasião de sua fecundação, em que elementos estranhos colore o céu, verificamos a construção dessa personagem pelo narrador e, sucessivamente, pela vivência com José, Maria e os irmãos em uma primeira parte da narrativa, e pelo convívio com Pastor, Maria de Magdala e seus discípulos, além do relacionamento com Deus, em uma segunda parte da história.

Dessa maneira, ao dividir o romance em duas partes, compomos dois eixos principais de personagens, simbolizados por duas tríades: José, Maria e Jesus, na primeira parte, e Maria, Jesus e Maria de Magdala, na segunda parte da obra. A separação entre essas duas

partes é marcada pela morte de José e a herança deixada ao filho: as sandálias, o sonho, a culpa e a morte por crucificação, indicando a segunda parte da trama.

Nessa estruturação constatamos que Maria está presente nos dois eixos, o que faz dela uma personagem essencial para o enredo e para a construção de Jesus. Essa personagem é a motivadora dos conflitos internos exibidos por nosso protagonista, posto que Maria conta a Jesus a respeito das mortes das crianças de Belém, fomentando nele o sentimento de culpa e a saída de casa. Ela também não acredita em Jesus quando este lhe conta que esteve com Deus e que foi escolhido para conquistar poder e glória, instigando novamente o desamparo na personagem que, mais uma vez, em uma breve estadia, abandona o lar e cura as suas feridas na crença e no afeto de Maria de Magdala. Acompanhemos o fragmento:

Maria não fez perguntas, só disse, Terá sido ilusão tua, Mãe ilusões existem mas as ilusões não falam, e Deus falou-me, respondeu Jesus. [...] Terás poder e glória depois de morreres, perguntou Maria, que julgara ter ouvido mal [...] Maria pela expressão de teu rosto, parecia que estivera seguindo com muito cuidado, um fio de pensamento, como se temesse partir-se diante de seus olhos. (SARAMAGO, 2013, p. 300 – 301)

O excerto nos mostra a dúvida de Maria acerca da experiência do filho e, depois disso, a relação mãe-filho fica permanentemente estremecida. Quanto a José, não percebemos um enfrentamento com o filho durante a vida, ou seja, somente após a sua morte e por intermédio de Maria é que o conflito psicológico se instaura, fragmentando Jesus e expondo em maior intensidade a sua natureza humana.

Destarte, entre ironia e humor, Jesus desconstrói o sagrado, ponte com o intertexto bíblico, e experimenta o profano, criação estética. A personagem transita no romance sendo construída e se deixando construir pela narrativa mitológica, pois é feita de linguagem, e literária, pois linguagem e mito possuem a mesma raiz, de acordo com Ernst Cassirer, no pensar metafórico. Saramago concebe ao romance uma poeticidade impregnada por metáforas, sendo, portanto, mito e linguagem constantes nessa diegese. Jesus é mito, porque a palavra assim o torna, Jesus é linguagem, porque é a linguagem que cria o discurso. Consideremos a asserção de Vera Bastazin (2006, p. 100-101, grifo da autora) sobre a estrutura mítica da obra:

A mitologia se faz luz na narrativa, o texto parece emergir como epifania, tornando-se um pontilhado de cenas que ofuscam, exatamente, pelo brilho da composição entretecida nos fios da imaginação. Falar em epifania, nos textos saramaguianos, não é apenas uma referência à aparição de Deus, de seres ou forças sobrenaturais que tomam forma e são iluminadas diante dos olhos dos homens – conforme

encontramos no *Dicionário de Teologia Bíblica* –, mas é referência, também, e sobretudo, ao brilho que se manifesta no tecido das palavras.

Esse “brilho no tecido das palavras” e a organização da narrativa pelo percurso da personagem Jesus configuram as etapas de caracterização do herói mítico, resgatando, por meio desse herói, o evento primordial da origem do universo, concomitantemente ao narrar o ato da criação da vida, logo, a origem da vida. Segundo a autora (Ibid, p. 101), “É como se a cosmogonia tivesse servido de modelo para a criação da obra literária e, por extensão, do seu herói”.

Com isso, visualizamos um narrador que busca recuperar o princípio das coisas, retornar ao tempo mítico, em que presente, passado e futuro se confundem, rememorando e reatualizando acontecimentos primordiais, eventos míticos. Portanto, o homem moderno, construído pela História, não é mais parte e nem resultado desses eventos míticos, por isso, a constante rememoração e reatualização desses acontecimentos faz-se tão essencial. Podemos dizer, então, que o mito sobrevive na História tanto quanto sobrevive e revive na ficção romanesca.

*O evangelho segundo Jesus Cristo* possibilita ao mito essa rememoração e reatualização pelos discursos formadores da personagem e pelos caminhos escolhidos para apresentá-la ao leitor. Para Bastazin (Ibid, p. 102-131), excluídas as páginas iniciais do romance, observamos uma sequência de episódios que fazem nascer o herói mítico: “O Ritual da Fecundação”, “A Anunciação”, “O Nascimento do Herói”, “O Ritual da Iniciação”, “A Partida, a Realização e o Retorno” e “A Morte do Herói”. Todas essas passagens simbolizam o percurso de vida e morte realizado por Jesus, determinando-o como herói dessa narrativa, já que é nele que se focaliza a câmera do narrador e os olhos do leitor, do mesmo modo que a certa altura da obra os clamores e reconhecimento de seus poderes, por vezes inexplicáveis e outras vezes racionalmente explicados por esse narrador. Jesus sagra-se para as demais personagens como detentor de um poder divino, contrastando sagrado e profano nesse processo de desmitificação religiosa e mitificação poética.

Além disso, averiguamos nas personagens uma consciência mítico-religiosa, da qual discorre Ernst Cassirer, produzindo uma espécie de endeusamento e divinificação de Jesus na tentativa de explicar esses poderes aparentemente sobrenaturais. Em oposição a isso, a personagem demonstra em seus aspectos físicos e psicológicos, atitudes e pensamentos, um nivelamento com as condições humanas. Nesse processo evidenciamos a construção irônica saramaguiana para revelar esses poderes, acentuando o questionamento à religião.

Ainda, destacamos a imagem da cruz, posicionada verticalmente ligando o céu e a terra e, por consequência, o sagrado e o profano e a vida e a morte. A simbologia atrelada à crucificação de Jesus nos sugere a aproximação entre homens e deuses pela mediação dessa personagem, manifestando, enfim, a duplicidade de sua origem: humana e divina – e consagrando a sua denominação de herói e o seu nascimento para servir a Deus, como peça da expansão cristã. O “filho do homem”, de acordo com a designação do narrador no decorrer da diegese, cumpre o seu trágico destino como filho de Deus reatualizando a cena bíblica no discurso literário.

Ademais, a crucificação de Jesus, de José e de tantos outros citados, inclusive, nas páginas destinadas aos nomes dos mártires do cristianismo, representa o próprio mito do eterno retorno, na obra vida e morte caminham juntas, à medida que as mortes se repetem sucessivamente em um movimento cíclico e interminável, demarcando o movimento narrativo.

Outro aspecto relevante para a decomposição do intertexto religioso é a desmitificação dos nomes. Vejamos:

Realmente, não devemos estranhar identificações tão primitivas, aliás muito comuns, é fácil encontrar, por exemplo, um José de Arimateia, um Simão de Cirene ou Cireneu, uma Maria Madalena ou de Magdala, e, se o filho de José viver e prosperar, não tenhamos dúvidas de que lhe chamarão, simplesmente, Jesus de Nazaré, ou Jesus Nazareno, ou até, mais simplesmente ainda, pois nunca se sabe aonde pode chegar a identificação duma pessoa com o lugar onde nasceu ou, neste caso, onde se fez homem ou mulher, Nazareno. (SARAMAGO, 2013, p. 140 – 141)

No trecho o narrador atribui o nome ao local de origem da pessoa, no caso, Jesus de Nazaré ou Jesus Nazareno são expoentes conectores entre personagem e espaço, retirando a dimensão de grandeza conferida ao nome pelo mito religioso. Assim, o narrador saramaguiano procura esvaziar o mito de seu significado original, apropriando-se de um signo pronto no duplo sistema mítico para reiniciar um novo sistema e proporcionar um outro sentido ou significação à criação mítico-poética.

Diante disso, recorremos a Roland Barthes para explicar a criação do novo mito pela correspondência e interdependência entre os discursos mítico e literário. Partindo do pressuposto de que Literatura é organizada por um sistema mítico, portanto, o romance possui intrínseco à linguagem o mito. Notamos que Saramago tece a personagem de seu “evangelho”, Jesus Cristo, intertextualizando com a história da narrativa bíblica. Dessa forma, o escritor usufrui de uma personagem histórica pronta e de um mito religioso igualmente

acabado e reconhecido por cristãos e não cristãos para transformá-los, por meio da linguagem, em uma personagem ficcional.

Para tanto, Saramago toma para si essa figura e esvazia o signo resultante do sistema mítico religioso do qual Jesus provém, dessacralizando o mito bíblico. Em seguida, o autor utiliza um sistema linguístico, as palavras entretecidas poeticamente em seu texto, agregando o signo gerado por esse sistema a uma estrutura mítica, no sentido ficcional do termo. Logo, a personagem humanizada pela linguagem é o novo mito, completando esse sistema mítico.

Por fim, a ressignificação de Jesus Cristo na obra literária perpassa por todas as transmutações poéticas no trabalho com a palavra e com o texto para converter-se à personagem ficcional construída e produto do discurso de um narrador heterodiegético e de uma interpenetração de discursos, no discurso indireto livre, e das relações entrelaçadas com as demais personagens.

Jesus é, portanto, personagem, protagonista e também herói mítico desse “evangelho”. Personagem porque é representação narrativa, protagonista porque a trama circunda em volta de suas ações e história de vida e herói mítico porque é um modelo universal, possui moral superior e nasceu para servir.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa constatamos a importante e necessária associação entre mito e literatura para compreendermos o romance português contemporâneo *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, e, especialmente, para entendermos como ocorre nessa narrativa a desconstrução do mito religioso e a respectiva construção da personagem ficcional Jesus. Por conseguinte, embasados por nosso aporte teórico, procuramos compor uma análise que sintetizasse e esclarecesse a problematização de nosso estudo.

Assim, percebemos que essa obra saramaguiana traduz em sua estética e poeticidade a correlação e a interdependência entre os discursos mítico e literário, ambos surgem e são construídos por meio da linguagem, que cria e recria histórias e História, questiona verdades incontestáveis, discute acerca do que seria realidade e, por vezes, satiriza a religião, indagando a veracidade dos acontecimentos religiosos e a própria instância da crença cristã.

O discurso do narrador heterodiegético que tece comentários, provocações e interpelações, amalgamado às falas das personagens em um discurso indireto livre, personifica esses questionamentos, assumindo uma postura investigativa. Desse modo, a voz que nos narra a história, o discurso indireto livre e as relações com as demais personagens são responsáveis por desconstruir o mito sagrado da narrativa bíblica e construir uma personagem com traços e comportamentos humanos, tomada por dor, sofrimento, dúvidas, incertezas e desamparo.

Logo, a personagem Jesus é formada pelo discurso do outro, percorrendo uma diegese cíclica, de eterno retorno, que a faz viver e reviver situações conflituosas e tingidas pela morte. Os acontecimentos em torno da origem de Jesus ganham configurações míticas ao passo em que a estruturação do enredo e a presença de seres sobrenaturais, tanto quanto a apropriação de um mito para se criar outro mito, modificando a semântica da palavra, contrastando sagrado e profano, estão presentes na obra.



Outrossim, a quebra do conceito binário entre vida e morte e a aproximação desses conceitos promovem uma perspectiva distinta do habitual distanciamento entre eles. A significação da morte e a assiduidade com que Jesus passa por ela durante a trajetória de sua vida na trama, e no desfecho recuperando a morte por crucificação submetida também ao pai, quando tinha a mesma idade de Jesus, denotam dessa ideia de eterno retorno e instauram a narrativa cíclica.

Destarte, essa narrativa cíclica contribui para a possibilidade de releitura do mito e para a constituição da personagem e suas fragmentações. Similarmente, a humanização dessa personagem pelo discurso do outro e os eventos enigmáticos e fantásticos que observamos na história finalizam a caracterização mítica dessa personagem. Jesus, destituído do mito “verdadeiro”, transforma-se no mito “falso”, locomovendo-se por rituais e iniciações até atingir a consagração de herói mítico: a morte, pois é nesse momento que ele demonstra o propósito de seu nascimento: servir aos outros, ou melhor, servir à expansão de poder de Deus e domínio do cristianismo sob as demais crenças religiosas.

Nesse sentido, Saramago implanta no leitor a desconfiança acerca do discurso, porque se é discurso é passível de modificações e carrega subjetividades, questionando os discursos histórico e religioso. Por meio de uma construção paródica, narrador e personagem promovem uma “descrença” nas verdades históricas, concomitantemente, nos fazendo desconfiar até mesmo do discurso literário, visto que o homem utiliza a linguagem conforme suas conveniências.

Enfim, concluímos que literatura e mito estão conectadas pela linguagem, que, por sua vez, é proveniente da mesma raiz do mito: o pensar metafórico, reafirmando no discurso literário, repleto de metáforas, o discurso mítico. Diante disso, comprovamos que mito, linguagem e literatura são construções de uma realidade também discursiva.

## REFERÊNCIAS

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. **Via Atlântica**, n. 17, p. 129-140, Jun. 2010.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na Literatura Contemporânea** – um estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BIZIAK, Jacob dos Santos. **Entre o claro e o escuro: uma poética da angústia em Saramago**. 2015. 135 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

BRIDI, Marlise Vaz. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. **Todas as Letras G**, v. 7, n. 7, ed. especial, p. 75-81, 2005.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DANTAS, Gregório F. A “segunda história”: considerações sobre romance português contemporâneo. **Revista Investigações**, v. 25, n. 1, p. 137-162, Jan. 2012.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EVANGELHO. In: MICHAELIS. **Dicionário escolar língua portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002. p. 328.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega. s.d.

RAONI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba: Editora UFPR, n. 64, p. 15-32, set./dez. 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, Alexander Meireles da. **Literatura inglesa para brasileiros**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

## **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

BIZIAK, Jacob dos Santos. **Do mítico que dá a certeza ao questionamento que dá a dúvida**: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal - em que(m) você crê?. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005. p. 33-56.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.