

## Os aspectos parodísticos e metaficcionais na obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago

## Los aspectos paródicos y metaficcionales en la obra *El evangelio según Jesus Cristo*, de José Saramago

Débora Vitória Pereira dos Santos\*

**Resumo:** No presente trabalho será analisada a obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, levando em consideração os aspectos da paródia e da metaficção historiográfica a partir da sua relação com o Romance Português Contemporâneo, na esteira de autores como Bakhtin (1988), Hutcheon (1991) e Dantas (2012). Assim, o objetivo do artigo aqui construído é demonstrar como na obra de Saramago relaciona história e ficção no romance citado acima. Portanto, é necessário compreender os conceitos que serão analisados ao longo da pesquisa, além de relacionar a Literatura e História sob o ponto de vista de Linda Hutcheon (1991), que aborda uma forma de retorno ao passado de maneira não nostálgica, partindo, assim, de um pressuposto de uma releitura social de forma crítica.

**Palavras-chave:** paródia, José Saramago, intertextualidade, metaficção historiográfica

**Resumen:** En el presente trabajo se analizará la obra *El Evangelio según Jesucristo*, de José Saramago, teniendo en cuenta los aspectos de la parodia y la metaficción historiográfica desde su relación con la novela portuguesa contemporánea, en la estela de autores como Bajtín (1988), Hutcheon (1991) y Dantas (2012). Así, el objetivo del artículo aquí construido es demostrar cómo Saramago relaciona la historia y la ficción en la novela antes citada. Por lo tanto, es necesario comprender los conceptos que se analizarán a lo largo de la investigación, además de relacionar Literatura e Historia desde el punto de vista de Linda Hutcheon (1991), quien aborda una forma de retorno al pasado de manera no nostálgica, partiendo así de un presupuesto de una relectura social de manera crítica.

**Palabras clave:** parodia, José Saramago, intertextualidad, metaficción historiográfica

---

\* Graduanda do curso de Letras - Português e Espanhol da Universidade de Pernambuco, Campus Mata Norte, Nazaré da Mata, PE, Brasil. E-mail: [deborasantosuniversidade@gmail.com](mailto:deborasantosuniversidade@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4638-6079>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2024.259425>. Este trabalho resultou da disciplina de Literatura Portuguesa II, sob a supervisão da Professora Doutora Rafaela Teotônio.

## 1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo analisar os aspectos parodísticos na obra *O evangelho segundo Jesus Cristo (2005)* e sua relação com o romance português contemporâneo, visando a explorar novas perspectivas de uma narrativa milenar, sendo esta a Bíblia Sagrada Cristã. Através da revisão bibliográfica, o trabalho propõe a exposição de diversos trechos do romance português contemporâneo de José Saramago, analisados sob a luz de os conceitos de paródia (Bakhtin, 1983) e da metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991).

Em relação à estruturação do artigo, sua divisão segue primeiramente a contextualização e conceituação da fundamentação teórica, logo em seguida tem-se a investigação crítica da obra apresentada. Por conseguinte, serão apresentadas as considerações finais onde estão presentes os resultados da pesquisa.

## 2. O contexto histórico e a literatura portuguesa contemporânea

As revoluções no meio artístico, literário, social ou político têm como característica a capacidade de promover transformações e, muitas vezes, progressos, ao questionar e alterar a ordem estabelecida. Essa "ordem" refere-se às estruturas dominantes de pensamento, visão de mundo ou organização social que moldam o funcionamento da sociedade e da cultura. Nesse sentido, a literatura, ao causar um impacto nesse contexto, busca não apenas questionar, mas também reestruturar essas normas, convidando o leitor a refletir sobre a necessidade de mudanças nas convenções e perspectivas previamente aceitas.

Assim, a Revolução dos Cravos de 1974 não foi distinta, pois causou desdobramentos e caminhos que perduram atualmente, ela ocorreu em um contexto conturbado e multifacetado. Esse evento foi marcado por três aspectos principais: a descolonização, o desenvolvimento e a democracia. Segundo Martinho (2017), tratou-se de um golpe de Estado que derrubou uma das ditaduras mais longas da história do Ocidente. Isto é, a Revolução teve um forte impacto nas relações diplomáticas e na administração europeia, especialmente em Portugal. Basicamente, era uma tentativa de acabar com o império e resgatar a legitimidade das forças armadas. Assim, esse evento parece ter exercido um impacto significativo nas relações diplomáticas e na administração europeia, especialmente em Portugal. Além disso, é possível que tenha transformado a vida dos portugueses, provocando mudanças nas instituições sociais e influenciando a produção artística e literária da época.

O romance português contemporâneo iniciou em meados do século XX após a Revolução dos Cravos que, rompendo com a anulação das "amarras" postas pelo antigo

regime, pôde se perceber em uma nova organização editorial, apoiado das entidades públicas as produções artísticas e, além disso, sendo uma manifestação livre dos autores. Entretanto, essa nova iniciativa literária não segue os padrões tradicionais, como pontua Álvaro Cardoso Gomes (1933): a prosa portuguesa contemporânea terá como algumas de suas características a crítica aos fatos históricos, o tom irônico e a projeção do imaginário (Gomes, 1933 *apud* Dantas, 2012), trazendo uma nova perspectiva romanesca, o que seria um reflexo das transformações ocasionadas pela Revolução:

O olhar que hoje podemos lançar sobre a ficção portuguesa posterior a 1974 há-de ter em conta necessariamente a projecção sobre essa ficção de tudo o que uma brusca mutação política implica e, no seu contexto, as conseqüências arrastadas pela supressão dos mecanismos repressivos que impediam sobre a criação literária (Reis, 1994. p. 169).

Entretanto, é importante destacar que a Literatura Portuguesa contemporânea não é resultado apenas das mudanças da época. Essas transformações, no entanto, parecem ter se intensificado após o fim da repressão imposta pelo regime anterior a 1974. Além disso, havia uma censura imaginária, que os próprios autores carregavam de forma intrínseca. Esse autocontrole limitava sua criatividade, motivado pelo receio do que poderia ocorrer quando suas obras fossem submetidas ao obrigatório julgamento prévio.

Dito isso, pode-se compreender o motivo pelo qual o Romance português contemporâneo foi um momento de produção romanesca relevante para a Literatura Portuguesa. Conforme Bakhtin (1988, p. 400), o gênero romanescos encontra-se sempre em formação através de um processo evolutivo, pois acompanha o momento histórico atual, nasce e se compõe pela história, luta por seu reconhecimento ante aos outros gêneros.

Assim, em comparação com outros gêneros, o romance tem seus desdobramentos e caminhos vastos, utilizando da intertextualidade, da paródia e da metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991), para criar novas possibilidades de escrita:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom (Bakhtin, 1988, p. 399).

Isto é, o gênero romanescos é percebido em sua pluralidade linguística, com aspectos heterogêneos, mutáveis e instáveis. E tais características podem ser observadas dentro das obras romanescas contemporâneas, assim como no presente texto que será abordado adiante, *O evangelho Segundo Jesus Cristo*, de autoria de José Saramago.

### **3. José Saramago e os aspectos parodísticos**

#### **3.1. A dessacralização de Cristo e de sua família**

O termo “intertextualidade” apareceu no ano de 1969 através de Julia Kristeva para explicar o que Mikhail Bakhtin (1999), na década de 20, entendia por dialogismo. O dialogismo, seguindo a proposição de Kristeva, foi compreendido como uma noção de que um texto não subsiste sem o outro, seja este como uma forma de aproximação ou afastamento. De maneira mais sucinta, seria uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro.

Como tal, a intertextualidade também seriam essas consciências ou esses entre-discursos em diálogo dentro do texto, como uma multiplicidade que se relaciona sem o intuito de anulação, mas sim, de compartilhamento para algo além. Por fim, pode-se dizer que o dialogismo e a intertextualidade são termos diferentes que visam um mesmo conceito.

Desse modo, entende-se que a obra analisada a seguir não se limita a ser uma simples “releitura” das escrituras sagradas (a Bíblia), mas estabelece um diálogo com esses textos. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* pode ser interpretado como uma reconfiguração, ou melhor, uma reconstrução da figura de Jesus por meio da paródia no gênero romance. De acordo com Bakhtin (1983), a paródia é um tipo de discurso no qual ocorre um confronto de vozes: a primeira representa “o texto original” e a segunda introduz uma fala que se opõe à primeira. No entanto, essas vozes não se anulam; elas são empregadas para fins diretamente opostos, funcionando, essencialmente, como uma inversão de sentidos:

O uso da palavra parodística é análogo ao uso irônico ou a qualquer uso ambivalente das palavras de um outro emissor, uma vez que também nesses casos as palavras da outra pessoa são empregadas de modo a transmitir projetos antagônicos (Bakhtin, 1983, p. 473).

Segundo Mikhail Bakhtin (1983), essa forma de discurso se caracteriza pela reinterpretação e imitação crítica de um texto ou estilo original. Para Bakhtin, trata-se de um fenômeno social e cultural que reflete a multiplicidade de vozes e a dialogicidade da linguagem. Ele afirma que não se limita a uma imitação humorística, mas funciona como uma estratégia de contestação e subversão, permitindo ao autor expressar sua própria visão de mundo. Nesse contexto, esse tipo de discurso dialoga com o texto original, expondo suas contradições e limitações, enquanto constrói novos significados.

Além disso, Bakhtin (1983) destaca que a paródia está inserida em um contexto histórico e social, e sua eficácia depende da relação entre o texto parodiado e o contexto em que a paródia é produzida. Essa relação de intertextualidade é fundamental para entender como a paródia opera na construção de significados e na crítica cultural. Dessa forma, é claro observar dentro do romance de Saramago a presença incessante dos elementos parodísticos no que se refere ao desenvolvimento da narrativa e sua

manutenção de alguns elementos canônicos de maneira ressignificada, seja através de uma total reconfiguração ou dessacralização da história e das personagens envolvidas.

Seguindo as proposições de Bakhtin (1996), compreende-se que esse sentido paródico pode ocorrer simplesmente com o objetivo de desestruturar uma convenção, sem necessariamente precisar apresentar uma nova perspectiva sobre. Portanto, ao analisar especificamente a obra *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005), nota-se nela o desenvolvimento dessa ótica transgressora da paródia, sem muita cautela em relação às bases originais de sua produção ou, melhor formulando, ao “significado” do texto-base.

Outro fator de destaque concentra-se no que tange, ao longo das décadas, à distinção entre a Literatura e a História, algo que tem sido objeto de debates, suscitando diferentes compreensões entre os estudiosos. De acordo com a *Poética*, de Aristóteles, por exemplo, o que diferencia a atividade do historiador e a do ficcionista é o fato de que o primeiro narra o que aconteceu, enquanto o segundo representa o que poderia acontecer. Entretanto, Linda Hutcheon (1991, p. 21) aborda uma diferente perspectiva ao introduzir o conceito de metaficção historiográfica no campo literário:

[...] com esse termo [metaficção historiográfica], refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.

Hutcheon (1991) define a metaficção historiográfica como uma narrativa que questiona e reinterpreta a história. Ela destaca que, ao explorar a relação entre ficção e história, essa forma de ficção não apenas representa eventos passados, mas também reflete sobre o próprio processo de narrá-los. Para Hutcheon, a metaficção historiográfica desafia a ideia de uma história objetiva e imparcial, ao ressaltar a subjetividade da narrativa histórica e a diversidade de vozes e perspectivas envolvidas na construção dos relatos. Por conseguinte, Hutcheon (1991) discute como a metaficção historiográfica utiliza técnicas narrativas que desafiam as convenções tradicionais da narrativa histórica, como a fragmentação, a ironia e a auto-referencialidade. Isso permite que os autores explorem a complexidade da experiência histórica e a construção da memória coletiva, questionando as verdades absolutas e as narrativas dominantes.

Ou seja, para Hutcheon (1991) a narrativa histórica na ficção olha através de um ângulo crítico os problemas da sociedade, ressaltando a necessidade de reavaliação dos fatos do passado, assim, desafiando e contradizendo as convenções impostas sob a forma de escrever o romance. Logo, de acordo com Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica busca retratar o passado (e não apenas representá-lo), através do meio da ficcionalização paródica, irônica e, por vezes, satírica, das personalidades e dos acontecimentos históricos.

Ainda sobre as características de escrita de Saramago, ao lê-lo pela primeira vez, o leitor pode sentir-se confuso ou incomodado com o seu estilo de produção, isto porque Saramago utiliza de longos períodos e parágrafos, uma escassa pontuação, com poucas ou nenhuma marca de discurso direto. Porém, um de seus traços mais marcantes seria a narração, justamente por ser desenvolvida através do fluxo de pensamento, como se o próprio narrador estivesse ao lado do leitor lhe confidenciando uma situação, ou seja, é frequente o narrador interagir diretamente com o narratário.

A obra *O evangelho segundo Jesus Cristo* está dividida em 24 capítulos não demarcados, apresentados em extensos períodos, tanto que o primeiro capítulo é escrito inteiramente através de um único parágrafo. A demais, todo o texto está sempre unindo o discurso direto e indireto, sendo a única diferenciação a presença de uma letra maiúscula inicial — nas falas das personagens. A primeira parte — após o capítulo 1 — tem seu foco na personagem José, esposo de Maria; na segunda, seu foco é em Jesus Cristo, de sua infância até o início do seu ministério e os capítulos finais tratam de seu julgamento e crucificação.

A narrativa tem início com uma descrição detalhada de uma cena que corresponde a uma interpretação cuidadosa da obra "A Crucificação de Cristo", de Albrecht Dürer, criada em 1495. A pintura, marcada pela precisão nos detalhes e pela expressividade de suas figuras, atua como um suporte visual que amplia a profundidade da história narrada na obra literária. Esse diálogo entre o texto literário e a obra artística transforma a representação da crucificação em um eixo central para refletir sobre temas como a condição humana, o sofrimento e uma crítica às narrativas religiosas tradicionais.

Entretanto, logo nessa introdução, pode-se perceber o motivo da obra, pelo seu teor, ter recebido inúmeras críticas, sendo a crítica central a livre interpretação dos escritos sagrados, pois o personagem José agrega um tom irônico, humanista, pecador, indo em desencontro com Evangelhos Canônicos com sua "Cristologia deformada", ou seja, características parodísticas conforme o conceito bakhtiniano. A descrição da crucificação, inspirada na pintura de Dürer, não é então apenas uma referência visual, mas uma oportunidade para se explorar a humanidade de Cristo, suas dúvidas e conflitos internos.

Em seguida, percebe-se também uma figura de Jesus Cristo diferente do que se conhece: tem-se um Jesus de carne e osso, um homem como todos os outros, que falha, que tem medo, se entrega aos prazeres da carne e é muito mais a imagem e semelhança de um homem comum. Seria a reconfiguração do Jesus Cristo inalcançável, intocável, que agora se transforma em um pecador e se descobre humano através de sua origem, atormentado por incertezas e que está passível ao erro. Ao observar os aspectos citados, nota-se uma despreocupação da narrativa em reproduzir inteiramente as bases

originárias, uma vez que faz uso de uma característica da paródia: a transgressão parodística.

Por conseguinte, na primeira parte após o capítulo da crucificação, o foco retornará a José, esposo de Maria, com o ato em que José e Maria, através do gozo das intimidades conjugais, geram Jesus. Nesse momento, nota-se a humanização do concebimento, pois nos escritos sagrados Maria ficou grávida por obra do Espírito Santo, como está escrito em Mateus, capítulo 1:

Foi assim o nascimento de Jesus Cristo: Maria, sua mãe, estava prometida em casamento a José, mas, antes que se unissem, achou-se grávida pelo Espírito Santo. (Bíblia Sagrada Cristã, Mateus, cap. 1).

Enquanto na obra de Saramago, Jesus é concebido de maneira natural e humana, como todos os outros. Pode-se tomar esta e outras construções de cenas como exemplificação da face transgressora abordada anteriormente, ou seja, à capacidade da paródia de subverter e desafiar normas, valores e verdades estabelecidas em uma obra original ou em um contexto cultural, pois através de recursos como a ironia, o humor e a exageração, a paródia questiona a seriedade e a sacralidade do texto original, criando um espaço de diálogo entre diferentes vozes e perspectivas.

Seguindo a narrativa, Maria — apresentada de forma também humanizada através da paródia, saindo da perspectiva santa que se tem na Bíblia — vê o suposto mendigo à sua porta para dar-lhe a notícia de sua gravidez que, mais a frente, será revelada que essa escolha e anunciação foi um simples acaso.

Pobrezinha de mim, que cheguei a imaginar, ouvindo-te, que o Senhor me havia escolhido para ser sua esposa naquela madrugada, e afinal foi tudo obra de um acaso (Saramago, 2005, p. 212).

José têm dúvidas quanto à fidelidade de Maria (o que não é contado dessa forma na Bíblia, mas que fica subentendido algo parecido acontecendo) e leva seu caso aos anciãos de Nazaré — mostrando que a “palavra da mulher” não é válida — que dão evidências de absolvição por se tratarem a situação de maneira anedótica e lidam de maneira quase que indiferente a situação:

Não tinha precisado Maria de pedir licença ao marido de viva voz, ele quem lho permitiu ou ordenou com um aceno de cabeça, que já se sabem serem supérfluas as palavras nestes tempos em que um simples gesto basta para matar ou deixar viver, como nos jogos do circo se move o polegar dos cézares, apontando para baixo ou para cima (Saramago, 2005, p. 16).

Por várias vezes, as atitudes de José para com Maria ou quaisquer outros são justificadas através de regras religiosas que a personagem era simpatizante, trazendo esse tom irônico à religião.

Além da narrativa, José e Maria (agora grávida) necessitam ir a Belém por causa do recenseamento e, devido às circunstâncias de a cidade estar recebendo muitos viajantes, os personagens imploram por abrigo, conseguindo somente uma cova para deitar-se. Ali, Maria dá à luz a Jesus, mas contando com a ajuda de uma escrava, Zelomi. Ademais, Jesus nasce como todas as outras crianças – sem sinal, sem reis magos –, trazendo a dessacralização do Cristo:

O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do 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. (Saramago, 2005, p. 53).

Encontra-se, então, uma reconfiguração das narrativas tradicionais em torno do nascimento de Jesus, que se aproxima do conceito de metaficção historiográfica conforme delineado por Hutcheon (1991). Nesse caso, a obra aqui analisada revisita um dos eventos mais sagrados da tradição cristã, o nascimento de Cristo, ao afirmar que ele "nasceu como todos os filhos dos homens", o autor sugere que o nascimento de Cristo não difere dos outros nascimentos, utilizando uma linguagem que desmistifica a divindade e a idealização tradicional atribuída a este evento e traz à tona a humanidade de Jesus.

Essa abordagem propõe uma nova narrativa para a tradicional ao questionar a verdade histórica por meio da ficção, destacando o caráter construído e interpretativo das narrativas que nos foram legadas. A obra, assim, reflete a busca por um novo olhar sobre a história, em que o sagrado é tratado de forma secular e humanizada, questionando o papel das narrativas oficiais e sua autoridade.

Compreende, então, que o conceito de paródia proposto por Bakhtin é evidenciado nesse trecho: ao narrar o nascimento de Jesus com elementos concretos e terrenos — como o sangue e a dor de sua mãe —, a narrativa ironiza e subverte o discurso religioso tradicional, que exalta a pureza e a transcendência deste nascimento. A paródia aqui não está na ridicularização, mas no uso de um tom desmistificador que desafia o discurso hegemônico, provocando o leitor a refletir sobre o distanciamento entre o “mito” e a realidade humana.

Dessa forma, tanto a metaficção historiográfica quanto a paródia estão presentes ao sugerirem que as narrativas que construímos sobre eventos históricos ou religiosos são tão ficcionais quanto as próprias obras literárias. A narrativa, ao entrelaçar história e ficção, e ao parodiar a narrativa cristã, questiona os fundamentos dos discursos estabelecidos, abrindo espaço para interpretações alternativas da história e dos “mitos culturais”.

Em seguida, José e Maria passam o período de “purificação” da mulher ali, enquanto o pai da família trabalhava em algumas construções para prover o alimento e o

necessário para sobreviver. Porém, em uma tarde, José ouviu providencialmente a trama que alguns soldados faziam para matar crianças belemitas, a mando de Heródes. Voltando para casa, não anuncia a ninguém o que acabara de ouvir e simplesmente tenta sair da cidade com Maria a tempo, antes de o assassinato começasse. E, embora seja compreensível humanamente esse instinto de sobrevivência dos seus, a voz da narrativa não aceita tal atitude e esta é tomada como um ponto crucial para o enredo da história. Sem sucesso em sua fuga, os três (mãe, pai e filho) escondem-se na escuridão da cova à espera do pior; por fim, sobrevivem.

Na cena citada acima nota-se também o conceito de metaficção historiográfica quando, e em contraposição à versão bíblica, na qual a fuga para o Egito é conduzida por uma intervenção divina (o anjo do Senhor avisando a José), aqui temos uma versão mais humanizada, em que José age por instinto de sobrevivência e falha em salvar as outras crianças de Belém. Isso reconfigura a visão sagrada e imutável da história religiosa, destacando a subjetividade e as escolhas humanas por trás dos eventos. Ao inserir uma perspectiva mais crítica e terrena, o texto evidencia como as narrativas históricas, mesmo as mais sagradas, podem ser reconstruídas e reinterpretadas pela ficção.

Dando continuidade à narrativa, ao retornar para Belém, José é atormentado pelo “pecado” que cometeu — um peso que, de certa forma, recairá sobre Jesus, transformando-se em culpa e tormento para o filho. Sem consciência disso, José tem vários filhos, como uma maneira de suprir as vidas dos meninos de Belém que foram tiradas. A paródia também está fortemente presente, seguindo a concepção de Bakhtin (1988), que a define como um discurso que dialoga criticamente com outro, subvertendo-o sem necessariamente ridicularizá-lo. No caso desta passagem, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005) utiliza-se a estrutura narrativa bíblica, mas inverte seus elementos tradicionais. A fuga de José e sua angústia por não ter salvo as crianças de Belém é uma transgressão da narrativa canônica, em que José é geralmente representado como um protetor inspirado por Deus.

Outrossim, a culpa que recai sobre Jesus pelos pecados de seu pai também reconfigura a crença cristã tradicional de que Jesus é a figura pura e divina destinada a salvar a humanidade. Assim, a narrativa parodística de Saramago, ao romper com a santidade e heroísmo de José, provoca o leitor a refletir sobre a complexidade das personagens bíblicas, humanizando-as e tornando-as falíveis.

Ademais, a menção aos irmãos de Jesus também evidencia a paródia, já que a obra subverte o silêncio da Bíblia sobre esse tema. A narrativa propõe que José, atormentado por sua culpa, teve outros filhos para compensar a morte das crianças de Belém, estabelecendo um elo direto entre a culpa de José e a multiplicação de sua prole. Isso questiona interpretações teológicas tradicionais que debatem a existência ou não de

irmãos de Jesus. *O evangelho segundo Jesus Cristo*, ao brincar com essa ambiguidade e ao inserir uma explicação emocional e narrativa para os supostos irmãos de Jesus, transforma os discursos teológicos e as tradições bíblicas, estabelecendo um diálogo irônico e provocador com a própria base histórica da religião.

### 3.2. O Deus de ira

Nesta segunda parte, o livro volta-se à vida de Jesus, desde sua adolescência até sua madurez, e em seguida, morte. Após a morte de José, crucificado, em Belém, pelos romanos, Jesus torna-se o “homem da família”, com 13 anos, e ainda sem saber sobre sua identidade divina. A morte de José pode ser percebida como um exemplo de metaficcionalidade, uma vez que esse evento não é abordado na Bíblia. Ao introduzir essa cena, não necessariamente se questiona a ausência de José na narrativa bíblica, mas sim propõe uma reflexão sobre a construção e os limites da história sagrada. Ao criar um evento que não consta nos textos originais, o autor sugere que as histórias religiosas podem ser parcializadas, repletas de lacunas ou sujeitas a diferentes interpretações. Essa abordagem instiga o leitor a questionar a natureza da verdade histórica e a explorar a possibilidade de que as narrativas sagradas, assim como qualquer outro relato histórico, são produtos de uma construção humana e, portanto, sujeitas a distorções e reinterpretações.

Ainda na narrativa, confuso e agora assombrado pelo pecado do pai que lhe atormenta em sonho, Jesus busca respostas partindo para Belém e, ao chegar, encontra-se com a verdade através da boca de Zelomi, escrava que auxiliou Maria a parir. Neste momento, Cristo compreende quem seria o homem no olhar de Deus:

[...] um simples brinquedo nas mãos de Deus, eternamente sujeito a só fazer o que a Deus aprovar, quer quando julga obedecer-lhe em tudo, quer quando em tudo supõe contrariá-lo (Saramago, 2005, p. 148).

Ou seja, o conceito de paródia bakhtiniano é evidente na maneira como a obra literária em questão consegue transformar as narrativas bíblicas em um diálogo crítico e subversivo. Ao apresentar Jesus como um jovem confuso, sem consciência de sua identidade divina e atormentado pelos pecados de seu pai, o autor rompe com a visão tradicional de Jesus como uma figura que desde o início tinha plena consciência de seu papel divino. Essa humanização de Jesus, retratado como um “brinquedo nas mãos de Deus”, inverte a narrativa sagrada em que ele é visto como o salvador consciente e predestinado. A paródia aqui não é cômica, mas crítica, ao subverter as estruturas tradicionais da narrativa cristã e revelar a tensão entre o livre-arbítrio e a predestinação divina.

A paródia também está presente na figura de Zelomi, a escrava que auxiliou Maria no parto e agora revela a verdade a Jesus, ou seja, a verdade vem por meio de uma figura

marginalizada, reforçando o caráter transgressor da paródia ao deslocar o centro do poder e da revelação para fora das figuras canônicas e para as margens da história.

Ao analisar a obra, pode-se levantar a hipótese de que o Deus retratado não corresponde ao "Deus de amor" frequentemente associado pela Igreja, mas sim a uma figura mais próxima do Deus de ira, vingança e posse. Essa interpretação sugere uma possível subversão das características tradicionais atribuídas a Deus, levando o leitor a questionar as diferentes visões sobre o divino.

Disse Jesus, Estou à espera, De quê, perguntou Deus, como se estivesse distraído, De que me digas quanto de morte e de sofrimento vai custar a tua vitória sobre os outros deuses, com quanto de sofrimento e de morte se pagarão as lutas que, em teu nome e no meu, os homens que em nós vão crer travarão uns contra os outros (Saramago, 2005, p. 259).

Vale salientar que, mais à frente na narrativa, o próprio Jesus chega a essa conclusão: que o Deus que ele encontra na coluna de fumo não é aquele que ele esperava que fosse, esse é um Deus que pede por morte e por uma adoração tóxica e não o Deus justo, bom e amoroso que tanto falavam.

Seguindo a narrativa, Jesus encontra um Pastor — ainda em Belém — e decide auxiliá-lo, permanecendo assim por 4 anos, entretanto, esse Pastor não era um homem de Deus (não orava, não era piedoso e tinha ações consideradas pecadoras), então, Jesus decide se distanciar — sem sucesso, pois termina voltando ao encontro do Pastor de ovelhas. Porém, mais adiante, esse Pastor revela-se como sendo o Diabo e Jesus (mesmo tendo ciência de tal) fala a Maria que também é possível aprender com o Diabo.

Nesse momento, Jesus, cheio de incertezas — o que é comum para um jovem em busca de respostas para suas questões — parte em direção ao deserto, desejando encontrar um sentido tanto para os costumes religiosos quanto para os questionamentos pessoais. Ao caminhar por tanto tempo e vagar perdido, seus pés ficam calejados e sua pele ferida. Depois de muito tempo, decide retornar a Nazaré, mas, durante o caminho, chega a Magdala. Já em sua adultez, ao chegar em Magdala, Jesus conhece Maria (de Magdala), uma mulher que, sendo uma meretriz, cuida de suas feridas. Ele encontra-se completa e inteiramente apaixonado por aquela que antes apenas era procurada para saciar os prazeres carnis de outros homens, mas agora ela é transfigurada a uma mulher que cura suas feridas e o satisfaz sexualmente, um amor que cura a alma, o corpo e a mente. Pois, depois de conhecer Maria de Magdala, os pesadelos de Jesus desapareceram e seu tormento se tornou suportável. Então, abandonando a prostituição Maria passa a seguir a Jesus - como sua mulher. Isto é, reescreve-se a história ao apresentar Jesus como apaixonado por Maria, uma figura historicamente associada à prostituição, mas cuja relação amorosa e sexual com Jesus não existe nos Evangelhos canônicos.

Essa subversão evidencia a construção ficcional das histórias religiosas, problematizando a fronteira entre o que é considerado sagrado e o que é reconstruído ou omitido ao longo do tempo. Ao apresentar Maria Madalena como uma mulher que cura Jesus, tanto física quanto emocionalmente, e não apenas como uma pecadora arrependida, subverte-se a narrativa cristã tradicional. Tradicionalmente, Maria Madalena é retratada como uma figura marginal e submissa ao poder divino de Cristo. No entanto, ao abandoná-la para seguir Jesus, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005) sugere uma relação de poder mais complexa, onde Maria não é apenas submissa, mas também ativa na transformação de Jesus, propondo uma dinâmica em que ambos, de alguma forma, se curam mutuamente. Isso pode ser visto como uma reinterpretação do papel da mulher na tradição cristã, que vai além da simples aceitação da autoridade divina, propondo uma troca de forças e uma redefinição das relações de poder. Pode-se dizer que a relação sexual e amorosa entre Jesus e Maria também parodia a imagem tradicional do Cristo como uma figura totalmente espiritual e transcendente, desconstruindo a ideia de um messias distante dos prazeres e sofrimentos terrenos.

Por fim, o livro *O evangelho segundo Jesus Cristo* chega a um ponto crítico: o encontro do Diabo, de Jesus e Deus. Em uma barca no mar da Galileia, em meio a um nevoeiro, Jesus, confuso, escuta um diálogo entre Deus e o Diabo, percebendo, então, grandes semelhanças entre eles (Deus e Diabo). Ali, Deus mostra qual será o fim de Jesus, a crucificação, afirmando que seria uma estratégia para espalhar e fortalecer a fé:

Se cumprires bem o seu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega, e qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer para espalhar uma crença e afervorar uma fé. (Saramago, 2005, p. 251).

O diálogo revela um Deus manipulador, estratégico e cruel tal como o Diabo, que define a crucificação de Jesus não como um sacrifício voluntário pelo bem da humanidade distorcendo a noção tradicional de sacrifício redentor. Concomitantemente, a narrativa, ao sugerir que Deus e o Diabo são mais semelhantes, propõe a linha tênue do maniqueísmo, a narrativa bíblica tradicional, na qual ambos ocupam lados opostos no conflito cósmico. Por fim, a narrativa se encerra com a crucificação de Jesus falando: *“Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez”* (Saramago, 2005, p. 306, grifos do autor). Esse enunciado é uma clara intertextualidade com as palavras de Jesus na cruz, segundo o Evangelho de Lucas (23: 34-46): “Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem”, no entanto, no romance, modifica-se o contexto e o sujeito da fala, criando uma inversão paródica. Em vez de pedir perdão para os homens, Jesus agora apela para o perdão a Deus, revelando o quanto Deus, na narrativa de Saramago, é o verdadeiro

responsável por seu sacrifício e sofrimento. Essa inversão crítica subverte a teologia tradicional, ao mesmo tempo que oferece uma reflexão profunda sobre o papel de Deus na narrativa da crucificação.

#### **4. Considerações finais**

Portanto, pode-se observar que a narrativa de Saramago reconfigura detalhadamente cenas e mitos, destacando-se pela presença de uma série de características que a inserem no contexto do romance português contemporâneo pós-moderno. Essas características incluem a forte presença da paródia, o tom irônico, a construção das personagens de maneira não ortodoxa e a adoção de um ponto de vista narrativo, mesmo que implícito. Nos romances de Saramago, especialmente *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a relação entre ficção e história não é tratada da maneira convencional. Em vez disso, o autor recorre aos acontecimentos registrados na Bíblia não apenas para reproduzi-los, mas para problematizá-los e questioná-los, utilizando-os como uma ferramenta para suscitar reflexões sobre as condições sociais e religiosas de seu próprio tempo histórico. Através dessa paródia, há um convite ao leitor a reconsiderar as narrativas sagradas e a refletir criticamente sobre os impactos que essas histórias continuam a ter na sociedade contemporânea.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

DANTAS, Gregório F. *A “segunda história”*: considerações sobre romance português contemporâneo. *Revista Investigações*, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 137-162, jan. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1533>. Acesso em: 09 de dezembro de 2024.

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *A Revolução dos Cravos e a historiografia portuguesa*. Scielo Brazil, Rio de Janeiro, v. 61, n. 30, maio, 2017.

REIS, Carlos. Romance e história depois da revolução – José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. *In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA*, 16, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 169. Disponível em: . Acesso em: 09 de dezembro de 2024.

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

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo. História, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Recebido em 08 de agosto de 2023

Aceito em 27 de agosto de 2024



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).