



## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

O seu pai era duas pessoas -  
Um velho chamado José, que era carpinteiro,  
E que não era pai dele;  
E o outro pai era uma pomba estúpida,  
A única pomba feia do mundo  
(Alberto Caeiro)

Pretendemos nos debruçar sobre a figura do narrador no romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de 1991, de José Saramago, a partir de uma perspectiva benjaminiana, no sentido de que faremos um trajeto analítico constelar que envolve elementos representativos da narrativa em questão, por meio do recorte e da comparação de trechos pontuais em que se destacam os procedimentos de dessacralização da *metanarrativa* cristã, pois, como coloca Lyotard (2009), em *A condição pós-moderna*, o contexto social e mental da pós-modernidade é marcado por uma desconfiança sobre as grandes narrativas legitimadoras, sendo o discurso religioso cristão o grande-relato que legitima o pensamento ocidental calcado em uma perspectiva europeia. Sendo assim, nossa hipótese é a de que, como romance pós-moderno, em sua autoconsciência narrativa, *O Evangelho* se performatiza como um objeto de diálogo da arte consigo própria, bem como com outros discursos que circulam nas mais diversas camadas da sociedade e que são reformulados via ironia e paródia, com o intuito de promover um desafio às superestruturas sociais da religião e da arte em seus atravessamentos ideológicos. Isso porque o narrador parte do interior deste sistema simbólico judaico-cristão ocidental, que é por ele contestado e parodiado, tendo pleno domínio da construção de seu universo narrativo, no qual cada elemento se encadeia ao próximo num constructo discursivo para a composição poética do romance. Nosso intuito, portanto, é expor uma análise na qual buscamos considerar a associação entre *forma* e *conteúdo* de modo a explicitar os mecanismos de produção de efeitos

---

<sup>1</sup> Este artigo surge como desdobramento do projeto de pesquisa intitulado *Estudo comparativo da representação da personagem feminina em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago, e nas pinturas de Rafael e Caravaggio*, pesquisa, esta, que, por sua vez, está vinculada ao projeto *Do Clássico, do Barroco e do Contemporâneo: as representações da figura feminina nas artes e na literatura*, projetos realizados no Centro de Letras e Ciências Humanas (CLCH), da Universidade Estadual de Londrina (UEL), durante o ano de 2021.

estéticos e de sentido e alguns de seus desdobramentos na Literatura e nas Artes do século XX.

## IRONIA E PARÓDIA COMO PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS N' *O EVANGELHO*

*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* é iniciado com a apresentação de uma imagem religiosa que nos remete, imediatamente, a uma das gravuras do pintor e gravador alemão Albrecht Dürer, sobre a qual o narrador se ocupa longamente, cuja descrição sugere um movimento de câmera que simula um plano cinematográfico da cena violenta e escatológica da crucifixão de Jesus Cristo no alto do Gólgota. Partindo da descrição da gravura de Dürer, cuja função é a de fazer com que o leitor perceba que a trama está organizada *in ultimas res*, podemos observar, também, já de início, o tom irônico que estará presente ao longo de toda a narrativa. Exemplo disso é quando o narrador se coloca como emissor da ironia da qual ao mesmo tempo é objeto ao enfatizar: “nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (Saramago, 2016, p. 11). O que seriam, então, *papel e tinta*? O narrador se refere aquilo que está enunciando? À gravura por ele descrita em detalhes minuciosos? Ou a ambos? Vejamos algumas implicações do trecho citado em termos de produção de sentidos e de efeitos estéticos.

Em *A arte como procedimento*, Chklóvski, já na frase de abertura de seu ensaio, reproduz a assertiva de Aleksandr Potebnia que diz: “a arte é o pensamento por imagens” (Chklóvski, 2013, p. 83). Há, portanto, o destaque na imagem, considerada como algo essencial ao proceder artístico, posto que é o visual o principal sentido pelo qual chegamos a conhecer algo, ou seja, é pelas imagens mentais que formamos uma ideia sobre o que nos é dito.

Tratando especificamente da relação entre poesia lírica e imagem, na medida em que “[a arte por imagens] manipula as palavras da mesma maneira e passamos da arte por imagens à arte carente de imagens, sem nos darmos conta: a percepção que temos dessas duas artes é a mesma” (Chklóvski, 2013, p. 84), assumimos que este pressuposto aponta um caminho interessante para pensarmos sobre o romance aqui em estudo. Isto porque, n' *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o apelo visual provocado pela descrição de uma gravura sobre a crucifixão de Cristo feita pelo narrador é ferramenta fundamental para compreendermos os modos de operação discursivo-imagética com vistas à dessacralização do mito

cristão. Dizendo de outro modo: valendo-se de palavras, o narrador, no seu enunciado, põe em movimento a ação das personagens numa cena, imagem que é, inicialmente, estática. Temos, então, uma dupla percepção da gravura de Dürer: a imagem estática, visual, que produz símbolos por meio dos signos linguísticos que suscita, e os signos linguísticos mobilizados na descrição desta imagem pelo narrador, que a coloca em movimento. Nesse sentido, a instância enunciativa se coloca “dentro” e “fora” do que narra: como espectador da gravura e como força motriz de seu movimento.

É por meio da imagem que nos é apresentada no início do romance, como procedimento de abertura da narrativa, que percebemos, metonimicamente, o todo da história logo de início. Além de colocar a trama *in ultimas res*, a gravura de Dürer descrita pelo narrador obedece ao princípio do distanciamento do qual o narrador faz uso, como dito anteriormente, saltando “dentro e fora” daquilo que é narrado. Nesse sentido, é exigido que nossa percepção leitora seja tridimensional, o que nos obriga a fazer um movimento de leitura que ora se afasta, ora se aproxima da perspectiva do narrador. Isto porque, num primeiro momento, percebemos que aquilo que se narra chega ao narrador a partir da gravura referenciada, que é, de início, o objeto narrado via descrição. Em seguida, como os fatos narrados estão distantes do narrador, ou seja, ele narra a gravura partir da disposição dada por Dürer, esta narração está, impreterivelmente, atravessada pelo seu ponto de vista irônico e autoirônico. Desta maneira, como leitores, estamos duplamente afastados de Dürer e do narrador saramaguiano, pois o que nos chega é através do olhar e da voz deste narrador que recebeu informações, digamos, já de segunda mão para nos transmitir. Em outras palavras, o narrador do romance nos lega sua perspectiva, feita a partir de uma outra já existente, visto que a gravura produzida por Dürer contempla a sua leitura sobre o drama de Cristo. Portanto, há um remontar dos fatos elaborado em relação ao objeto observado, que, por sua vez, já reelaborou a narrativa original à sua própria maneira, organizando acontecimentos (factuais ou não) em imagens.

Tendo isto em vista, podemos recorrer mais uma vez às palavras de Victor Chklóvski sobre as imagens:

A finalidade da arte é nos dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento. O procedimento da arte é o procedimento

da singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado (Chklóvski, 2013, p. 91).

Fica sugerido que o procedimento de abrir o romance com a descrição de uma imagem tão absurdamente comum como a da crucificação sobre uma história igualmente conhecidíssima do mundo cristão é, para além de causar estranhamento, um modo de prolongar a percepção dos efeitos de sentido provocada pelo rearranjo dos textos aos quais o narrador recorre como fonte para apresentar a sua versão dos fatos. Se a imagem “deve ser-nos mais familiar que aquilo que ela explica” (Chklóvski, 2013, p. 84), é por esse motivo que se evoca a imagem como elemento inaugural daquilo que será contado nas centenas de páginas que se seguirão, de maneira a quebrar o automatismo em relação ao que já conhecemos, trazendo, já de início, a violência das imagens sobre a crucificação de Jesus., apropriando-se de e reelaborando-se imagens já desgastadas com vistas a ressignificá-las – além de mostrar os bastidores que estruturam tal procedimento – é algo característico da pós-modernidade. Nas palavras de Hutcheon (1991, p. 166), “A intertextualidade tipicamente contraditória da arte pós-moderna fornece e ataca o contexto”.

Além disso, podemos recorrer a Todorov (2013, p. 108), para quem “toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos”. Dessa maneira, o que nos é dado pelo narrador é uma série de constructos de diferentes planos ficcionais: no que diz respeito ao capítulo inicial, temos o que parece ser a descrição realizada por um observador de uma determinada obra de arte que parte deste momento para a narração *per se*, ou seja, promovendo um movimento em que a arte funciona como força motriz para si própria; por outro lado, como em uma narrativa em *mise en abyme*, temos a inserção de diversos planos narrativos possíveis que se encandeiam um dentro do outro, aos quais podemos presumir que o narrador tem acesso, a saber: a gravura descrita na abertura, a história oficial, os discursos religiosos (canônicos e apócrifos), entre outras possibilidades. “Nesse sentido, a literatura é apenas um mediador, uma linguagem, da qual se serve a poética para falar” (Todorov, 2013, p. 89), ou seja, a narrativa saramaguiana, construída por meio de imagens conhecidíssimas pela humanidade, tem como objetivo criar uma poética que desarma esses conhecimentos prévios de

seus automatismos com uma infinidade de leituras possíveis diante de uma história que já nos é conhecida, mas apresentada com *forma e conteúdo* diversos do habitual.

Em última análise, todos os discursos aos quais o narrador recorre são discursos ficcionais, afinal todos são artifícios possibilitados pela mediação da realidade pela linguagem. O que experimentamos como leitores é sempre a percepção de um *eu* ficcional que transmite para um *tu* hipotético suas conclusões sobre aquilo que julga *real*, com toda carga ideológica que pressupõe a visão de alguém sobre determinado objeto, direcionando este *tu* para os efeitos estéticos e de sentido que, neste caso, passam pela dessacralização (Silva Júnior, 2022, p. 106) do objeto da narração, a saber, o discurso religioso, com o propósito de promover uma desconstrução do *ethos* cristão absolutista enquanto meta-relato legitimador.

Seja o que for, podemos dizer que o que temos diante dos nossos olhos são documentos da cultura e da barbárie humanas, nos termos propostos por Benjamin (2018), que se somam a outras na esteira da História do ocidente cristão: da cultura, por se tratar de uma obra de arte que descreve e se apropria de uma outra forma de expressão artística, que compõe o rol de referências imagéticas e textuais as quais o narrador recorre para a composição da trama, via reformulação irônica e paródica; de barbárie, posto que ambos têm como motivação a violência que gerou o dado momento descrito. Por este viés, podemos perceber que o narrador saramaguiano é um narrador cuja visão histórica busca remontar as ruínas do passado sob uma nova perspectiva, sob uma abordagem mais humana, por ser verossímil. Ou seja, seu narrador objetiva, primariamente, que enxerguemos a crueza do sacrifício humano, da tortura, da violência vã, onde muitos enxergam a transcendência do sacrifício divino pela humanidade, sem, no entanto, isentar sua própria narrativa de imagens violentas, compondo-a, ele mesmo, seu próprio documento de barbárie, já que se vale da arte literária, um documento de cultura.

Este narrador, enquanto manifestação do materialista histórico benjaminiano, recorre à tradição e sua autoridade para desafiá-la diretamente de seu interior profundo. Isto nos remete à *Tese VII - sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin (2018, p. 13), que nos dá a seguinte descrição: “o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, abrindo-se a missão de escovar a história a contrapelo”. A partir dela, podemos entender melhor o narrador em O

*Evangelho Segundo Jesus Cristo*, pois ele se afasta da tradição, mas, recorrendo a ela sem, no entanto, alimentá-la, contesta-a. Isto faz com que se distancie do mito socialmente aceito em busca de conduzir o leitor por um caminho mais verossímil, porém igualmente suspeito, dado que a desconfiança naquilo que se narra é levantada, inclusive, por meio do discurso do próprio narrador. Daí a sua barbárie. Tal como o diabo saramaguiano, ou mesmo o mítico, a instância narradora criará caminhos tortuosos pelos quais o leitor possa se perder ou, até mesmo, colocar-se em martírio, performaticamente, na medida em que avança na leitura da narrativa.

Esse percurso tortuoso, uma espécie de via sacra não apenas de Cristo, mas também do leitor que caminha com ele, tem seu ápice no desfecho do romance, em que o narrador diz as seguintes palavras sobre a dor dos pregos perfurando os pulsos deste Jesus humanizado: “o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea” (Saramago, 2016, p. 442). Podemos dizer que este *fugir do tempo* do qual o narrador fala nos remete à alegoria benjaminiana do *Anjo da História*, que, com o rosto voltado para o passado, é arrastado ao futuro pelo vendaval do fluxo histórico do progresso. Dizendo de outra maneira, nós percebemos a história de Jesus, pelos olhos do narrador saramaguiano, a partir de sua morte. Então, é do presente do leitor (o futuro absoluto das personagens do romance) que lançamos esse olhar à vertigem do tempo em relação a qual somos tragados e sobre o que não há nada a fazer. Em outras palavras, a fuga do tempo presente para um passado inicial demonstra a função da narração *in ultimas res*, pois se trata de uma narrativa que faz incontáveis movimentos de idas e vindas no tempo, criando, a partir desta fragmentação narrativa, sucessivos arcos infinitos em significações dentro da narração.

É comum, portanto, que o narrador do romance levante dúvidas sobre o que já foi narrado. Em certa altura podemos ler:

*Não seria de todo crível* que Jesus, na sua idade, andasse com estas palavras na boca, qualquer que fosse o sentido em que as usasse, mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há-de ser, nós podemos pronunciá-las, murmurá-las ou suspirá-las enquanto o vamos vendo entregue à sua faina de pastor, por essas montanhas de Judá, ou descendo, no tempo próprio, ao vale do Jordão (Saramago, 2016, p. 237, grifo nosso).

Mesmo que o narrador busque uma maior verossimilhança aos fatos narrados, essa proximidade com o real e com uma possível verdade

histórica é quebrada constantemente pela própria voz narradora que ousa chamar o leitor à desconfiança constante daquilo que se conta, das imagens e conflitos dramáticos evocados. Nesse sentido, o narrador saramaguiano elabora um pacto de desconfiança com o leitor. Desconfiar do mito, intenção primeira do narrador, implica desconfiar da narração, já que não existem verdades absolutas, pois “sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram os outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu” (Saramago, 2016, p. 237-238), cabe ao leitor inferir, a partir deste chamamento, a dúvida. Duvidar para crer, eis uma das premissas paradoxais deste evangelho. Este chamado à dúvida é um dos grandes procedimentos dessacralizadores postos em prática pelo *Evangelho* saramaguiano, pois há uma duplicidade implícita nesta convocação: duvida-se do romance, e duvida-se também do relato bíblico e de sua pretensão de verdade absoluta.

A partir deste primeiro capítulo e do trabalho narrativo que amarra as pontas da trama já no início, fechando um círculo perfeito, podemos perceber a potência imagética, simbólica, dramática e narrativa da história que iremos acompanhar conforme a leitura se desenvolve com a narração de episódios bíblicos que beiram o prosaico, de tão conhecidos, tais como a concepção, a anunciação, a natividade, a fuga para o Egito e os episódios da vida de Jesus Cristo e de sua mãe que nos foram legados apenas pela tradição apócrifa, a saber: a infância e a adolescência de Jesus, a morte de José etc. Este primeiro capítulo é marcado por uma dupla função: é, simultaneamente, o prólogo e o epílogo, pois, ao mesmo tempo que abre a narrativa, é, também, o seu encerramento, com um narrador que observa os fatos cristalizados na história humana; responde, ainda, a uma outra dupla função: a de nos colocar diante do tempo histórico (secular, profano) e do tempo hagiográfico (sagrado). A figura do narrador põe em jogo a duplicidade do tempo, tempo sagrado e tempo humano, e a duplicidade da natureza do protagonista, verdadeiro homem e verdadeiro Deus para os cristãos, somente homem para os leigos.

O narrador, como demiurgo consciente das distâncias do tempo e do espaço que o separa da realidade narrada, explicita o seu controle sobre a trama do romance no último parágrafo do capítulo inicial, bem como nas linhas finais do epílogo, como se pode notar nas citações abaixo:







Aqui o romance, muito explicitamente, assume seu caráter pós-moderno ao mesmo tempo em que se propõe como obra aberta e autoconsciente. Ao recorrer ao sistema histórico-literário ao qual o romance está ligado enquanto obra, e do qual é resultado, citando a heteronímia de Pessoa, o narrador coloca *O Evangelho* como obra aberta e intertextual capaz de refletir sobre si mesma como elo de uma corrente, fruto de um processo histórico e artístico, além de proceder com ironia dessacralizadora ao caracterizar as personagens *Deus*, *Diabo* e *Jesus*, como unidos pelo susto comum causado pela manifestação da voz, a qual não é outra coisa senão a voz do próprio narrador que se projeta para o interior da narrativa e fala diretamente às personagens, assumindo seu posicionamento demiúrgico na urdidura narrativa. Referindo-se ainda a esta citação anterior, o substantivo *pessoa* volta a manifestar essa recorrente relação de duplicidade que perpassa o romance de Saramago, ou seja, o substantivo em questão dessacraliza Deus, enquanto uma entidade suprema, pois há uma voz de algo/alguém maior que se projeta sobre Ele e, simultaneamente, sacraliza o próprio cânone literário português ao referir-se ao poeta Fernando Pessoa de tal modo divinizado. Resulta disso um efeito de humor iconoclástico, característico do discurso pós-moderno, que contesta o sistema a partir de dentro, contestando também a si próprio enquanto objeto pertencente ao mesmo sistema. Nesse sentido, as *metanarrativas*, na acepção lyotardiana do termo, são desmontadas e digeridas pelo discurso incrédulo da pós-modernidade e reformuladas como um novo discurso autoconsciente e contestador, ao invés de fundador. No entanto, é como se este narrador pós-moderno, aqui, tivesse consciência de que sua narrativa é um “documento de barbárie” em potencial, já que seus modos e meios de contar, ao longo da passagem do tempo e na historiografia literária, podem vir a ser considerados, paradoxalmente, como um discurso unilateral e violento.

Nesse sentido “o pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato coloca que jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (Hutcheon, 1991, p. 39). Ou seja, o uso de múltiplas citações – a gravura de Dürer, no início, a citação à heteronímia pessoana, dos discursos histórico, teológico e filosófico da tradição ocidental –, são os *restos* textualizados aos quais o narrador recorre para a composição de seu relato ficcional, cujo efeito de sentido pretendido é o da criação de um relato o mais verossímil possível, recorrendo,



olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já vinha debruçando e procedia do mesmo modo com a sua própria túnica, e Maria, entretanto, abrira as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres (Saramago, 2016, p. 25).

Neste trecho, o romance desconstrói os dois milênios da tradição cristã em que se crê dogmaticamente que Maria de Nazaré concebeu Jesus divinamente, permanecendo virgem antes, durante e após dar à luz e ao longo de toda a sua vida, como podemos ver mais claramente no evangelho segundo Lucas (1:34), em que Maria pergunta ao anjo como conceberá se não *conhece* homem algum. Outro exemplo de dessacralização no que diz respeito à Maria: “Maria, outra vez limpa, de verdadeira pureza não se fala, evidentemente, que a tanto não poderão aspirar seres humanos em geral e as mulheres em particular” (Saramago, 2016, p. 99). Ou seja, o narrador despe a personagem de qualquer pretensão de realeza, pureza, santidade, que lhe é conferida pelo discurso oficial da religião em dois milênios de história, (re)criando uma Maria de Nazaré humana, concreta, mesmo que seja apenas como mais um constructo ficcional entre tantos outros que, nesse caso, nos permite ter um vislumbre de uma possível verdade histórica, dada a verossimilhança desta com o contexto fornecido pela narrativa.

Outro grande alvo da ironia paródica da narrativa saramaguiana é, certamente, o deus cristão. Deus, enquanto personagem do romance, é uma figura tão ambígua quanto o deus veterotestamentário: é invejoso, iracundo, o total oposto do deus neotestamentário que, devido ao título do romance, seria o esperado, posto que João, o Evangelista, diz que “Deus é Amor” (*I João* 4:8). Se o deus do novo testamento é Amor, o deus da narrativa saramaguiana é criado à imagem do antigo testamento, como forma de evocar fielmente o contexto da época a qual se refere o presente da enunciação. Nesse sentido, o deus saramaguiano, irmanado ao diabo ou seu parente de algum modo, nos leva diretamente ao pacto celebrado em entre Deus e Satanás no livro de Jó (1:6), em que Deus permite a Satanás tentar a Jó, movido por certo sentimento de soberba, característica esta muito humana, pois “tudo quanto interessa a Deus, interessa também ao Diabo” (Saramago, 2016, p. 367). Nesta perspectiva, se o homem é uma moeda de duas faces de modo que, em seu verso, podemos ver o oposto,

esta dualidade acena, no contexto do romance, a uma alegoria: o narrador saramagueano é uma espécie de Janus, cujas faces se voltam uma ao futuro e outra ao passado, uma ao início da narrativa, outra ao final dela, num estar fora e, ao mesmo tempo, dentro da história narrada, assim como um deus-escritor, fundador de um universo mediante o ofício da escrita.

Outra questão implicada nesses procedimentos de dessacralização realizados pelo romance é, já de início, a noção de autoria que o título indicia. Se o que temos é um *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, seria natural que a autoria ou a voz narrativa, ou ambos, fossem reclamados pelo protagonista, Jesus. Mas, o que acontece é que a Jesus não é dado nem mesmo o direito de contar sua história, o que, de certo modo, sugere sua inferioridade em relação aos evangelistas canônicos Mateus, Marcos, Lucas e João, aos quais é atribuída, pela tradição, a autoria de suas respectivas versões do evangelho. Até mesmo o protagonismo de Jesus pode ser questionado, tendo em vista o trecho já citado anteriormente (Saramago, 2016, p. 237-238) no qual o narrador alega ser Jesus o herói deste *Evangelho*, dizendo ainda que não tem o propósito “desconsiderado de contrariar o que escreveram os outros” (Saramago, 2016, p. 238). Como já percebemos, este narrador diz para poder desdizer a si próprio, jogando com a desconfiança do leitor, reafirmando o pacto de descrença para realizar, de maneira bem-sucedida, seus questionamentos.

A partir do que foi exposto até este momento, podemos perceber que as relações de intertextualidade são atingidas a partir da articulação da ironia e da paródia, que marcam, via discurso literário, uma confrontação entre os universos historiográficos e hagiográficos no interior da narrativa romanesca. Disso resulta, também, a tensão criada pelo choque entre estes dois relatos que reclamam para si o título de *verdadeiro*. Enquanto a ironia e a paródia surgem como mecanismos retóricos que possibilitam a contestação dos grandes relatos fundadores, paradoxalmente, no campo do romance pós-moderno, a escrita – como ato ligado ao contexto social e histórico, ao qual, por extensão, se vincula também o sistema literário – problematiza a ruína de que se vale para se construir, colocando em xeque a sua própria construção. Isto porque, para retomarmos a percepção de Walter Benjamin, a escrita é autoconsciente, e reconhece-se como um documento de cultura e como um documento de barbárie.

Tanto a ficção como a História podem e devem ser encaradas como constructos possibilitados pela linguagem. Sendo assim, esses relatos são



essa característica é a que se segue: “dizemos, Foi ontem, e é o mesmo que dizermos que 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” (Saramago, 2016, p. 166). Primeiramente, essa memória que o narrador menciona é a memória absoluta e imortalizadora do romancista que Benjamin descreve no célebre ensaio de *Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov*, essa memória que une os acontecimentos dispersos (Benjamin, 2020, p. 155) e os recontextualiza como narrativa a partir de sua projeção no discurso do narrador. Em seguida, é importante dizer que essa memória absoluta é a entidade responsável por organizar o caos temporal, essa *superfície oblíqua* à qual o narrador se refere e sobre a qual se posiciona de maneira muito peculiar.

Acerca do narrador saramaguiano em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, podemos dizer que este, dado o seu posicionamento dentro e fora da trama, tem o domínio absoluto daquilo que conta. Isto ocorre porque ele tem uma onisciência analítica privilegiada por causa de seu posicionamento em relação àquilo que conta, pausando e interferindo na narração constantemente, expressando suas opiniões, desnudando os pensamentos e sentimentos mais íntimos de cada personagem, adiantando fatos ou voltando ao passado como lhe convém, a fim de causar um ou outro efeito de sentido, promovendo uma desautomatização da experiência leitora como efeito estético.

Para lançarmos mão de um elemento da constelação saramaguiana, lembramos do trecho: “é necessário sair da ilha para ver a ilha” (Saramago, 2020, p. 41). Tal como a imagem do *Anjo da História*, das teses de Walter Benjamin, que evocamos nesta possibilidade de análise para interpretar o texto, distanciamos-nos dele e o encaramos sob diferentes pontos de vista com a finalidade de observar o funcionamento da máquina narrativa e seus possíveis efeitos.

Para Umberto Eco (2015, p. 68)

Uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também obra aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.

Isto é, enquanto obra literária, o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, é uma forma acabada, mas, simultaneamente, possibilita uma infinidade de leituras, pois tantos quantos forem os seus leitores, tantas serão as diferentes significações possíveis. Nos limites da proposta de leitura aqui presente, buscamos encarar o texto saramaguiano como obra aberta, não apenas aberta em significações possíveis, mas, também, em um sentido dialógico e constelar, ao dialogar com uma ampla rede de referências intertextuais.

Assim sendo, nossa proposta foi encarar o texto a partir de uma dentre as suas várias possibilidades de leitura, observando os procedimentos artísticos presentes no romance e seus efeitos estéticos sob a ótica das alegorias benjaminianas. Pudemos observar, também, que os efeitos de dessacralização resultantes dos caminhos e escolhas realizadas como procedimentos narrativos conscientes guiaram nosso posicionamento como leitores/pesquisadores.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BÍBLIA de Jerusalém: nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Editora PAULUS, 2002.
- CHKLÓVSKI, Victor. A Arte como Procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 83-108.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 10 ed. São Paulo Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 3-21.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A Ficcionalização da História: Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 12. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARAMAGO, José. *O Conto de Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SILVA JUNIOR, Antônio Martins. Ironia e Paródia como Procedimentos Artísticos em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. In: RODRIGUES, Hermano de França; et alii (org.). *Da palavra ao desejo: o evangelho literário segundo José Saramago*. João Pessoa: LIGEPSI, 2022, p. 99-108.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Recebido em 29 de janeiro de 2023

Aprovado em 24 de agosto de 2023

Licença: 

Antônio Martins da Silva Júnior

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, na Universidade Estadual de Londrina. Possui especialização *lato sensu* em Docência para o Ensino Superior pela Universidade Norte do Paraná. Graduado em Licenciatura em História, também pela Universidade Norte do Paraná. Graduando em Licenciatura em Letras Vernáculas na Universidade Estadual de Londrina.

Contato: [antonio.martins@uel.br](mailto:antonio.martins@uel.br)

 <https://orcid.org/0000-0001-5264-7517>

Ellen Mariany da Silva Dias

Professora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira.

Contato: [ellenmariany@uel.br](mailto:ellenmariany@uel.br)

 <https://orcid.org/0000-0001-7041-0222>