

# NEM SAGRADAS NEM PROFANAS: A DESMITOLOGIZAÇÃO DO FEMININO EM SARAMAGO

NEITHER SACRED NOR PROFANE: THE DEMYTHOLOGIZATION  
OF THE FEMININE IN SARAMAGO

*Valéria Campos*

Universidade de São Paulo (USP)

Faculdade SESI-SP de Educação (FASESP)

<https://orcid.org/0000-0002-3848-2215>

## RESUMO

Neste artigo, a busca pelas origens das principais personagens femininas parodiadas em *Caim* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, em comparação à sua reficcionalização, visa analisar a denúncia sobre como as passagens e os protótipos a que estão circunscritas legaram uma marca cultural na representação reduzida e limitante da mulher. Analisa-se como o autor esmiúça os mitos que moldam nossa realidade, ao ficcionalizar versões possíveis das mulheres amiúde retratadas como seres diabólicos, envoltos em feitiços e mistérios, ou relegadas a um segundo plano em que a obediência é via única para a sagração.

*Palavras-chave:* mulher, mito, Eva, Maria, Lilith

## ABSTRACT

In this article, the search for the origins of the main female characters parodied in *Cain* and *The Gospel According to Jesus Christ*, by José Saramago, in comparison with their fictionalization, aims to analyze the complaint about how the passages and prototypes in which they are circumscribed bequeathed a cultural mark in the reduced and limiting representation of

women. It analyzes how the author breaks down the myths that shape our reality, by fictionalizing possible versions of women who are often portrayed as diabolical beings, involved with spells and mysteries, or relegated to an inferior plan where obedience is the only way to consecration.

*Keywords:* woman, myth, Eve, Mary, Lilith

As personagens femininas saramaguianas têm atraído especial atenção de seu público leitor. Em meio a percursos inviabilizados pelas instâncias de poder, surgem mulheres que, longe de uma representação utópica, parecem carregar embriões de possibilidades mais humanas. Além disso, especialmente nas releituras dos mitos bíblicos, em sua ressignificação, transparece o desejo de restabelecer a essas mulheres o direito à multirrepresentação. Tais imagens jamais foram estáticas, e sim manipuladas e retocadas, porém, é certo que os mitos carregam na repetição ritualizada uma de suas principais características: a sedimentação do exemplo.

A arte, reiteradamente, apoiou-se nos lugares-comuns das lendas de modo a passar adiante estereótipos femininos que variam entre o sagrado e o profano. Na literatura moderna e contemporânea, no entanto, é comum firmar-se na continuidade do intertexto para romper com suas barreiras estanques. Esse é, certamente, um dos resultados da metaficção de Saramago. As oposições tão marcadas entre bem e mal integram um arcabouço cultural anterior aos textos, ecos de uma tradição mitológica segundo a qual o sagrado não faz parte do natural, do mundano, isto é, não pertence ao homem e ainda é “absolutamente diferente do profano” (Eliade, 1992: 13). Na ficção saramaguiana, de paradoxos relativizados, a humanidade habita o espaço das aproximações e a revisitação ao ancestral lembra-nos que o passado influencia o presente, tanto na tradição, quanto ao servir

“involuntariamente como um espelho onde cada um pode ver-se a si mesmo” (Elias, 1997: 59).

A contínua fragmentação dos espelhos do ser humano não busca pôr a termo tais representações, antes, recusa-se à limitação da apreciação da beleza ou do estranhamento despertado por essas figuras, a fim de discutir, no confronto do caleidoscópio formado pelas múltiplas visões, as causas que produziram tais efeitos, qual traçado, geometria e incidência de luz colaboraram para o que se manifesta ao olhar atento.

Ainda, por meio da literatura, tais imagens podem ser postas em movimento, e, dessa forma, a ênfase sobre a representação cede lugar ao interesse pelo liame entre as partes, enfim, o que transporta a mudança ou reacomoda os pedaços ao todo, em uma recomposição a ultrapassar o simulacro. Ao definir a paródia, Hutcheon menciona a “irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença” (1985: 48), em que a distância crítica entre o texto parodiado e a nova obra reveste-se de ironia. Tal “diferença” é também perceptível na ilusão visual que, em vez de diminuir o longínquo, aproveita-se do afastamento para ampliá-lo. Isso é possível, pois, enquanto integrante do mito, a personagem tem suas características cerceadas pelas intencionalidades da galeria a que pertence e pelas visões que se pretendem perpetuar, o que limita seu formato. Uma vez reencontrada ao espaço-tempo literário, eclode-se também para além das potencialidades projetadas pelo autor, em um contínuo diálogo cultural e filosófico com os leitores.

Nesse contexto, Kryszynski, ao comentar *O evangelho segundo Jesus Cristo*, identifica um processo análogo à “desmitologização”, de Rudolf Bultman:

Le narrateur transforme l’univers du sacré en une multiplicité de signes romanesques. Ce roman est donc méta-évangélique. Il se sert de

L'Évangile pour en faire une démonstration pour ainsi dire 'prétextuelle'. Le prétexte évangélique est une structure ouverte, bien qu'elle puisse sembler close, fermé sur elle-même, figée dans les mots hiératiques qui représentent le sacré. Le narrateur procède à une amplification imaginaire de tous les lieux stratégiques de l'intrigue qui a survécu à toutes les machinations du temps<sup>1</sup>. (1999: 408)

Quando os textos bíblicos são “transcontextualizados” por Saramago, tal “desmitologização” é libertadora, especialmente para as personagens femininas, que se desvencilham de seus moldes. Por meio da ironia, evidencia-se a necessidade de repensar a cultura, como um enfrentamento ao que nos constitui, pois Saramago “se apodera da tradição fundadora da cultura ocidental para negociar com ela uma nova forma de apreensão” (Silva, 2017: 244). De fato, a reficcionalização realizada parece intencionalmente despir o mito e escancarar seus esqueletos, em um processo no qual o “pré-texto” assume nova composição. Dessa maneira, não são os textos bíblicos que estão em escrutínio, mas os arquétipos e processos que moldam os fazeres e as relações da coletividade humana. Como escreve Helena Kaufman, esse questionamento

does not signify a challenge to the Gospel's validity or truthfulness but (...) a careful examination of the processes involved in the makings of History, myths and religions, as well as those shaping the patriarchal

<sup>1</sup> “O narrador transforma o universo do sagrado em uma multiplicidade de signos romanescos. Este romance é, portanto, metaevangélico. Ele usa o Evangelho para fazer uma demonstração, por assim dizer, 'pretextual'. O pretexto evangélico é uma estrutura aberta, embora possa parecer fechada, cerrada em si mesma, congelada nas palavras hieráticas que representam o sagrado. O narrador procede a uma amplificação imaginária de todas as localizações estratégicas da trama que sobreviveu a todas as maquinações do tempo”, em nossa tradução.

world in which a human subject is formed symbolically and spiritually.<sup>2</sup>  
(1994: 457)

Assim, concebe-se uma ficção crítica das noções propaladas por determinadas interpretações da *Bíblia*, como a constante categorização do “outro”. Neste artigo, a busca pelas origens das principais personagens femininas parodiadas em *Caim* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em comparação à sua reficcionalização, visa a analisar a denúncia sobre como as passagens e os protótipos a que estão circunscritas legaram uma marca cultural na representação reduzida e limitante da mulher, a qual é alargada nessa releitura literária.

Segundo Lopes, essas narrativas, sempre mediadas pela palavra masculina, “constroem mundos sociais e universos simbólicos que mitologizam, invertem, absolutizam e idealizam diferenças e desse modo distorcem ou marginalizam a presença histórica dos ‘Outros’” (2013: 99). Tais distorções percebem-se nas caracterizações extremas, em que ora as figuras femininas flertam com o diabólico ou sedutor, como Eva e Maria de Magdala, ora veem-se limitadas a um ideal de pureza e sublimação, como Maria de Nazaré.

Manifesta-se um teor mais denunciatório do que profético: em vez da sugestão de mundos plenamente possíveis, questionam-se realidades persistentes e suas estruturas perversas, diante das quais as protagonistas percebem-se frágeis e a rebelião é a única possibilidade, mesmo em face de consequências drásticas. O pré-texto mítico desvela o mundo dos seres humanos, assim, não importa a excepcionalidade dos indivíduos, eles permanecerão como pequenas chamas

<sup>2</sup> “não significa um desafio à validade ou à veracidade do Evangelho, mas (...) um exame cuidadoso dos processos envolvidos na constituição da História, dos mitos e das religiões, bem como daqueles que configuram o mundo patriarcal em que um sujeito humano se forma simbólica e espiritualmente”, em nossa tradução.

em seus entornos. Ao optar por fazer ecoar vozes antes abafadas, em vez de lhes conceder poder, o autor manifesta-se contra o desequilíbrio de autoridade, parte de um problema sistêmico, não individual, nos descaminhos humanos.

Neste artigo, pretende-se analisar como Saramago esmiúça os mitos que moldam nossa realidade, ao ficcionalizar versões possíveis das mulheres amiúde retratadas como seres diabólicos, envolvidos em feitiços e mistérios, ou relegadas a um segundo plano em que a obediência é via única para a sacração.

#### 1. EVA E LILITH: AS PRIMEIRAS MULHERES

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, evidencia-se a necessidade de “remontar às fontes” para perceber-se que a posição “secundária” feminina “em tudo” é chancelada pela origem inferior da mulher no mito adâmico (Saramago, 2010: 57). No enunciado, há uma provocação coletiva a uma reflexão mais demorada sobre como determinadas interpretações dos textos bíblicos justificaram a dominação do homem sobre a mulher. Tais mitos, reflexos do contexto patriarcal em que surgiram e abalizados pelas sociedades que os acolheram, estão repletos de símbolos que legitimaram sistemas apoiados na hegemonia masculina, presentificados no desequilíbrio das relações, o que se exemplifica nas condições desfavorecidas de Maria de Nazaré.

Para Eliade, “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (1972: 18). No *Antigo Testamento*, o mito tem dupla motivação: estabelecer a conduta ideal de acordo com Deus e demonstrar a punição a quem se desviar dela. Nesse sentido “exemplar”, Couffignal classifica o drama do Éden como o “mais mítico” e basilar dentre todos os relatos bíblicos, por revelar a antropogênese do ser humano ocidental e propagar que “nossas desventuras provêm de nossa desobediência à ordem divina” (2005: 294).

Nesse relato, todos os animais, incluindo-se o homem, nascem do pó da terra, Eva, porém, surge em função de Adão, formada a partir de sua costela, para ser uma “ajudadora idônea” (*Gênesis* 2: 21-22). Em *Caim*, um deus confuso e vaidoso, a mulher e o homem, com nomes em iniciais minúsculas, entram em cena ao mesmo tempo, indicando-se a aproximação das posições, diferentemente da cena original, que evidencia a hierarquia Deus – homem – mulher. Eva, no romance, assim como a personagem em *Gênesis*, é responsabilizada pela primeira transgressão, pois adão a culpa por tê-lo feito comer do fruto proibido. Assim, influenciada pela serpente, usa de seu julgamento e, ao partilhar do fruto com Adão, enceta o pecado original e converte-se em mãe de todos os erros da humanidade, a qual herda suas penalidades, como a submissão da mulher perante o homem, as dores relacionadas à maternidade e as duras condições de trabalho.

O que se segue em *Caim* é a criação de Saramago a partir das pontas soltas do texto religioso. Em face do abandono à própria sorte, em meio às intempéries e à fome, é esta nova eva, contrariando o estereótipo da fragilidade feminina a buscar proteção no masculino, que se mostra destemida e concebe soluções racionais, enquanto adão aparece céptico com relação aos resultados “de uma diligência nascida em cabeça feminina” (Saramago, 2011: 21). Ele cede ao medo e contenta-se em não entender o poder divino, enquanto eva, uma mulher a apurar injustiças, é considerada “louca”. Para encerrar a briga, ele retoma a fala divina que atesta seu poder sobre ela, em uma sequência de diálogos e descrições, que, por meio da ironia, ridicularizam os clichês. Para além do convencional, dentro de eva existia uma outra mulher, “com nula dependência do senhor ou de um esposo por ele designado” (Saramago, 2011: 23), como uma boneca russa pronta a revelar interiores além da plasticidade imposta, porém, ela reconhece que, se “fosse homem seria mais fácil” (Saramago, 2011: 24).

No romance, o casal sobrevive devido ao destemor, à inteligência e também à sensualidade de Eva, característica frequente nas suas reinterpretações, como uma mulher nua, alternadamente ingênua, sensível e sensual, ao mesmo tempo “joguete do Enganador e arrastada a um drama que a ultrapassa em suas proporções” (Couffignal, 2005: 301). Frequentemente surge também como quem toma a iniciativa do prazer amoroso ou como infiel ao companheiro e ao Criador, ao cometer o ato carnal com a serpente (Couffignal, 2005: 301). Petrificada como responsável pelas transgressões humanas, que arrasta o homem ao pecado, na versão de Saramago, no entanto, Eva é aquela que encontra a solução para o desterro; não o homem, medroso e inepto, ainda menos Deus, que os abandona.

Se no romance, ela não é a primeira mulher, na origem das narrativas bíblicas, também já existia Lilith. Novamente o autor retoma às “fontes”, mas, dessa vez, em uma indagação latente quanto à manipulação dos discursos aos editores não apenas da *Bíblia Sagrada*, mas da história. Em *Caim*, o nome Lilith é reencaminhado ao centro da narrativa, contudo, agora, em vez de esposa do primeiro homem, é companheira do último.

O mito de Lilith remonta aos antigos semitas, que adotaram as crenças dos sumérios. De acordo com a tradição judaica, semente do cristianismo, Lilith teria sido a primeira companheira de Adão, nascida igualmente do barro. Após desentendimentos por negar-se a estar por baixo dele durante o ato sexual, insatisfeita e desejosa de liberdade, ela pronuncia o “nome inefável” e ganha asas, com as quais foge do jardim do Éden para o Mar Vermelho. Três anjos pedem que ela volte e sua recusa converte-se em expulsão e, em vingança, a “mãe dos demônios ou dos falsos espíritos” (Frye, 2004: 216) busca fazer o mal aos homens. Conectada ao demoníaco, possivelmente a serpente a tentar Eva, é também vista como “um Espírito Livre” (Koltuv, 1986: 9). Nega-se a ser “terra” para Adão, pois,

tendo a mesma origem no solo, deseja igual liberdade para se mover, em vez de servir como chão, estático, a receber ação.

Tal modelo de insurreição pode ter sido considerado inadequado ao texto bíblico. A omissão de sua figura, no entanto, não foi completa, pois diversos textos alertam para esse “demônio”, como o *Talmud* e a *Cabala*. Na *Bíblia*, permanecem seus vestígios quando Adão vê Eva pela primeira vez e exclama: “Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne!” (*Gênesis* 2:23). A reiteração em “agora” ou “sim”, dependendo da tradução, implica uma história anterior. Além disso, seu nome é mencionado em *Isaías* 34:14, como uma criatura noturna que encontraria repouso em um deserto amaldiçoado.

Quanto às alterações, é nítido que a composição do mito tem sido readequada perante determinados interesses. Auerbach identifica que o trabalho mais impressionante dessa espécie foi realizado nos primeiros séculos do Cristianismo, a fim de reinterpretar a tradição judaica em um prognóstico de Cristo (1991: 13). Laraia apoia-se em Claude-Lévi Strauss para confirmar que os “editores” procuraram, “mediante uma atitude censorial, uma espécie de ‘pasteurização’ do discurso original, numa tentativa de adequá-lo aos valores morais e culturais de suas respectivas épocas.” (1997: 150).

O mito original, no entanto, alerta os homens sobre o perigo da sensualidade feminina, ao passo que a elas avisa: “aquela que não segue a lei de Adão será rejeitada, eternamente insatisfeita e fonte de infelicidade” (Couchaux, 2005: 585). Na tentativa de apagamento de Lilith, subentende-se a recusa à individualidade da mulher, que, em caso de revelia, é facilmente substituída e removida. As duas versões, ao atrelar o feminino ao inferior e diabólico, transportam o pensamento de que, quando a mulher é ouvida, há consequências drásticas. Por isso, o caminho de Eva também não poderia ser ilibado, assim, surge um duplo feminino responsável pela Queda:

A principal mensagem do conjunto de mitos produzidos por uma sociedade de pastores e guerreiros nômades, fortemente patriarcal e patrilinear (...), imbuída de uma ideologia machista, refere-se exatamente à questão da mulher vista como um ser extremamente perigoso, necessitando, portanto, ser fortemente controlada. (Laraia, 1997: 159).

Após a fuga, Lilith reproduz diariamente seus filhos demoníacos, tornando-se inimiga dos seres humanos. Eva, mais fácil de ser subjugada pela origem inferior, também desobedece a Deus, condenando a humanidade à decadência. Assim, as duas cometem o crime de desobediência e são punidas com exílio e padecimento: “por toda a eternidade, Lilith, ‘a mãe dos demônios’ tem que se conformar com a morte de 100 lilim; da mesma forma, Eva é a responsável pela morte de todos os seus descendentes que poderiam ser imortais” (Laraia, 1997: 160).

Na literatura, Lilith transformou-se na mulher revoltada, sensual e fatal, em busca de poder. Para Couchaux, a recorrência a ela representa uma visão de mundo e da hierarquia dos homens, a tentar “nos dizer que há sempre algo a descobrir, com resultados benéficos para o conjunto, em qualquer parte rejeitada da criação, que, de muito longe, continua a acenar para nós” (2005: 585).

Cabe a Saramago insuflar nova vida a Lilith, e, em *Caim*, essa mulher-demônio renasce insubmissa ao masculino e poderosa, ainda que exposta aos julgamentos dos homens. No romance, ela é o inverso da idealização feminina da *Bíblia*, mas sua autoridade tem limitações, como um manifesto simbólico contra as ordens opressivas invisíveis. Na apresentação dela a *caim*, ressaltam-se aspectos relacionados ao poder: o monetário, nos adereços com “tudo o que devia ser o luxo do tempo” (Saramago, 2011: 51); o estético, de uma figura “belíssima”, e o governamental, no comando da cidade.

Mesmo tão emancipada, o traço do mito permanece soberano, no falatório e no estereótipo da maldição: “Contam-se coisas, (...) Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços” (Saramago, 2011: 51).

Caim, ainda virgem, é levado a lilith por desejo dela, que o transforma em uma espécie de porteiro. A exigência incontestada pela liberdade sexual é retomada do mito e nem mesmo o marido, noah, poderia entrar no quarto sem permissão. Sua sensualidade difere-a das mulheres bíblicas, de desejos abafados, e sua insubordinação característica é comprovada na fala do narrador: “quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem” (Saramago, 2011: 59).

Na composição da personagem anti-idealizada, lilith deseja a morte de quem planejara matar seu amante, porém, quando ele se nega e ela se mostra incapaz, apesar da fama de “louca” e “desvairada”, caim diz, de modo contemporâneo ao leitor: “Homens que matam mulheres é coisa de todos os dias, matando-o tu talvez inauguras uma nova época” (Saramago, 2011: 70). Nesses trechos, vários estereótipos são desmanchados, pois nem o primeiro assassino nem a devoradora dos próprios filhos poderia cometer esse crime; enfim, a liberdade sexual não a transforma em uma assassina, como nos mitos. Outro lugar-comum desfaz-se quando caim parte, deixando-a grávida, e ela enche seus alforjes de comida, fato ironizado: “pelo visto, não nos saiu tão má dona de casa como pelos seus dissolutos costumes poderia pensar-se” (Saramago, 2011: 76).

Ao mesmo tempo que encarna múltiplas versões (“Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus” (Saramago, 2011: 126)), lilith destoa das outras personagens que, ao serem transportadas para o contemporâneo, têm seu rebaixamento exposto, como analisado por caim: “Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento” (Saramago, 2011: 129).

## 2. MARIAS IGUAIS E DIFERENTES

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, na decomposição da imagem cristalizada do sacrifício expiatório, demonstrada em *A crucificação de Cristo*, de Albrecht Dürer, parte-se de uma cena perfeitamente arranjada para a conservação dos símbolos a fim de mostrar como o panorama pretensamente estático pode adquirir contornos diferentes, principalmente quanto às mulheres, que, de espectadoras, passam a protagonistas.

Todos os elementos dessa representação milenar terão sua imobilidade questionada, porém, destacam-se aqui as mulheres, que, igualadas no nome, “Maria”, distanciam-se nos juízos do ilustrador e dos observadores. Nessa leitura de clichês religiosos, surge a dúvida sobre qual Maria seria a Madalena e, à primeira vista, poder-se-ia jurar que era aquela com os seios em destaque, pelo “dissoluto passado” da figura cuja auréola não impede o despertar de sensações carnis em meio à cena religiosa. Em seguida, o narrador convida o leitor a apurar o olhar e perceber a expressão de “compungida tristeza” e o corpo abandonado a revelar, para além das “carnes tentadoras”, a dor de uma alma. A tristeza dela é equiparável à da mulher a quem beija a mão, Maria, mãe de Jesus, cuja “primeiríssima importância” é revelada pela posição central escolhida pelo artista. Lado a lado na composição, o profano e o sagrado tocam-se, nas figuras de uma mulher capaz de seduzir e de outro símbolo de pureza, máxima santa católica, as duas unidas na humana dor do luto. Esta, contudo, é coberta por muitos tecidos, tem olhos inocentes e a auréola ornada de forma mais complexa devido às “precedências, patentes e hierarquias em vigor neste mundo” (Saramago, 2010: 15).

O narrador descreve Maria, mãe de Deus, personagem central do catolicismo, não como a “virgem”, o que a distingue de todas as outras mães terrenas e a eleva a um plano espiritual inalcançável, mas como a viúva, genitora de muitos outros filhos além de Jesus,

equiparando-a às outras de sua espécie: “é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas” (Saramago, 2010: 15).

A amparar a “extenuada mãe de Jesus”, e também ajoelhada, uma mulher loira levanta para o alto um olhar, que,

de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira, com o que, derradeiramente, fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra. (Saramago, 2010: 16-17)

Nessa espécie de argumento a ser retomado e aprofundado ao longo do romance, é singular que o narrador prefira enxergar, na cena da crucificação, difundida pelo cristianismo como a mostra máxima do amor de Deus, as diferentes faces do amor humano. É especialmente revelador que ele o faça por meio das mulheres, que representam o amor erótico, despertado pela primeira Maria; o amor materno, pela segunda, e, nessa terceira mulher, o ápice do sentimento conjugal. Há intenso trabalho com a linguagem de modo a conduzir o leitor ao clímax da cena a esse exato fragmento, como uma deslocação do centro pretendido pelo artista, em uma transmutação entre os elementos sagrados e humanos, até então incompatíveis. O olhar de Maria Madalena, voltado ao céu, não espiritual, mas físico, onde se encontra o objeto de afeição, é fruto de um “autêntico e arrebatado amor”. O “arrebatamento” emana-se do sentido bíblico, alusivo ao grande prêmio concedido por Deus na subida aos céus pelos justos no fim dos tempos para encontrarem-se com Jesus, para desprender-se desse significado original e adjetivar o tipo de

amor só possível aos seres humanos: a dádiva é deslocada do paraíso celeste para o terreno. A força do olhar é tão intensa, que parece levar seu corpo ao céu, e o narrador enfatiza que “todo o seu ser carnal” está em ascensão, não o espírito. A pujança do amor humano constrói uma “auréola” de tal forma resplandecente que empalidece o “halo” sagrado. Enquanto a força que liga dois seres humanos é capaz de elevar o corpo da mulher em estado de contrição, o símbolo da santificação rebaixa-a, “reduzindo pensamentos e emoções”, pois, para ser santo, é preciso limitar concepções e desejos àqueles avalizados pela Igreja. Ao fim do trecho, o engano com relação à personagem é desfeito; em vez de escolher os símbolos associados à volúpia para distinguir Maria Madalena, o narrador a reconhece pelo profundo e definitivo amor devotado a Jesus. O arrebatamento na cena, enfim, não resulta da fé em Deus, mas do sentimento profundo entre dois amantes.

Há mais uma mulher em cena a compor o grupo das três marias: Maria de Cleofas, Maria Madalena e Maria Salomé, que teriam acompanhado a mãe de Jesus ao túmulo (*Marcos* 16:1). No romance, surge uma nova simbologia entre as três mulheres, que aparecem unificadas, em comunhão, ligadas pelos seus corpos e na intensidade de sentimentos como em uma nova trindade: feminina e apologética do amor.

Entre essas Marias, a mais célebre é a mãe de Jesus. Enquanto Lilith falha na insubmissão a Deus e ao homem, e Eva arrasta a humanidade à mortalidade do pecado, Maria surge como o exemplo permitido: humilde, virgem, contrita: por meio dela a esperança nasce e a morte é vencida. A perfeição, no entanto, tem seu preço; ela é reverenciada por resignar-se com seu lugar.

Apesar dos títulos de Rainha dos céus e Mãe da Igreja, as informações sobre Maria reduzem-se ao papel de mãe, descrito em *Mateus* e *Lucas*. Sua fala mais longa situa-se na visita à prima Isabel, quando,

depois de ouvir o célebre elogio “bendita és tu entre as mulheres” (*Lucas* 1:42), profere um cântico de louvor a Deus. Mesmo enquanto mãe, nas duas vezes em que se dirige a Jesus, é por ele rechaçada, primeiro quando o perde, criança (*Lucas* 2:48), depois, no casamento em Caná (*João* 2:4). Ela será vista ainda aos pés de Jesus na crucificação (*João* 19:25) e citada como “perseverante”, em *Atos* 1:14. Esse rascunho de mulher certamente deixou hiatos que precisaram ser preenchidos pela lenda.

Na ficção de Saramago, Maria continua a ter um papel reduzido, pois, como indicado por Kaufman, o romance assume um símbolo da autoridade patriarcal (1994: 455). Para ela, as duas principais Marias ocupam um “topos”, pois a mãe é essencial na primeira parte da narrativa, mas no evangelho de Jesus, ela é posta de lado, “abandoned by the hero in his search for the father”.<sup>3</sup> Maria de Magdala exerce uma força positiva e de conforto, mas não tem função ativa ou modificadora: “It is the narrator, however, far from accepting it, who stresses the inferior position women were assigned in Jewish society and religion”<sup>4</sup> (1994: 456).

Há ainda uma significativa contraversão das referências, com o rebaixamento de Maria de Nazaré, enquanto padrão de santidade feminina e figura central do cristianismo. As observações do narrador e a composição da personagem fazem uma leitura cultural diferente do retrato bíblico, pois, enquanto a Maria católica é “modelo”, a de Saramago é “amostra” (Batista, 2019: 122). Tal dessacralização não objetiva desmascarar uma figura controversa, mas desvelar a aura legada pelo cristianismo: como mulher de seu meio e tempo, ela sofreria as penas comuns às demais; isto é, nem

<sup>3</sup> “abandonado pelo herói em sua busca pelo pai”, em nossa tradução.

<sup>4</sup> “É o narrador que enfatiza a posição inferior atribuída às mulheres na sociedade e na religião judaicas, embora esteja longe de aceita-las.”, em nossa tradução.

mesmo a proximidade com o círculo divino a pouparia do tratamento desigual próprio dos moldes culturais. De fato, é devido à submissão total ao sistema patriarcal, manifesto no acatamento das dores e do destino que lhe são impostos por Deus, que ela é elevada ao posto de santidade máxima da Igreja Católica e figura exemplar às demais mulheres.

As entrelinhas desvanecidas da biografia de Maria, pouco a pouco reimaginadas em uma demorada e constante composição, redesenham o breve retrato da perfeição feminina e, ao fim, tem-se uma coleção de gravuras muito mais realistas: a de uma mulher em tudo diminuída, cujos desejos e aspirações negados tornam-na subserviente e incompleta em todas as esferas. Ainda, descreve-se o controle exercido pelo homem no molde do discurso, que lhe permite manter o sistema de poder que o favorece: “a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino” (Saramago, 2010: 31). Em uma apropriação do enunciado bíblico, retoma-se a definição de um líder completo,<sup>5</sup> pois a justiça remete aos deveres para com os homens e a piedade, a retidão perante Deus. A mulher, sem participação no sistema político e religioso, não tem poder para conhecer, escolher e muito menos aplicar a justiça humana ou divina; a bondade e a pureza são obrigações impostas à condição feminina, dessa forma, o desvio pode ser demérito, mas o acatamento não é escolha, portanto, jamais qualidade.

No romance, contrapõem-se constantemente as vantagens masculinas e as limitações impostas às mulheres. Em uma paródia à mencionada *Magnificat*, encontrada em Lucas 1:38: “Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra”, José agradece a

<sup>5</sup> Cf. Lucas 2:25, Tito 1:8, Tito 2:12, I Timóteo 6:11.

Deus: “Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher” (Saramago, 2010: 27), enquanto em sua primeira fala, Maria, ora: “Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade” (Saramago, 2010: 27). No agradecimento de José, subjaz o louvor pelo direito à escolha, enquanto na expressão de Maria, percebe-se a ausência de possibilidades.

A negada emancipação implica a essa mulher diversas obrigações, como o sexo. Ademais, em tudo ela é apartada e diminuída: nas tarefas, o burro é reservado para José, no asseio, está sempre descalça e com roupas velhas, remendadas, pois os “panos novos e os cuidados maiores” vão para os maridos, na sinagoga, ela e as demais são “passivas assistentes” e, mesmo nas ações mais simples, como à hora do jantar, Maria permanece em pé, esperando que José coma para poder iniciar a refeição e fazer uma oração em “tom modesto, que convém à mulher” (Saramago, 2010: 35).

O relacionamento de José e Maria, moldado pelos preceitos religiosos, é descrito como incompleto e impessoal. Os dois sequer conversavam e a limitação imposta à comunicação da mulher é reiterada diversas vezes como uma recomendação religiosa: “Falar-lhes pouco e ouvi-las ainda menos é a divisa de todo o homem prudente que não tenha esquecido os avisos do rabi (...), À hora da morte se hão-de pedir contas ao varão por cada conversa desnecessária que tiver tido com sua mulher” (Saramago, 2010: 35-36).

Desde a primeira pecadora até a mais santa, a mulher é vista como um ser dissimulado, enganador, que ri ao mentir ao seu companheiro (Saramago, 2010: 36-37), por isso, sua voz deve ser mantida “sob controle”. Em uma simulação profética, carregada de ironia, o narrador assume a forma bíblica a revelar o óbvio: “Em verdade, em verdade vos digo que muitas coisas neste mundo poderiam saber-se antes de acontecerem (...) se fosse costume falarem marido e mulher como marido e mulher.” (Saramago, 2010: 71-72).

A face oprimida e silenciada de Maria é também revelada à medida que se evidenciam as dores dessa nova personagem, acostumada a “chorar para dentro” (Saramago, 2010: 148). O parto é narrado com as aflições próprias do momento, não com a placidez da cena da natividade. Perante gritos de dor, José não sabe como agir e foge, deixando-a ao cuidado da escrava Zelomi. Tudo relacionado a esse momento, incluindo-se a mulher, é considerado repugnante:

tudo isto é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo, o interior labiríntico, o sangue e as humidades, os corrimentos, o rebentar das águas, as repugnantes secundinas, meu Deus, por que quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície. (Saramago, 2010: 78)

Por diversas vezes, quando o narrador assume o pensamento masculino, esse é o resultado obtido. Ainda, a subversão das palavras sacramentadas atesta a ampliação dos espelhos das personagens, como quando Maria, ao citar suas dores, utiliza o verbo “experimentar”, o mesmo empregado para qualificar Jesus, em *Isaías* 53:3, pois a experiência das mulheres nesse âmbito é inconteste. Conforme Jesus e seus irmãos crescem, outras dores de Maria são expostas, como a do cansaço físico e da impotência “tendo de carregar meses e meses no seu cansado corpo tantos frutos gulosos das suas forças, às vezes entrava-lhe na alma uma impaciência, uma indignação” (Saramago, 2010: 130).

Mesmo em seu celebrado papel de mãe, sua participação é limitada. Não sabe o que o filho estuda, pois “Melhor fora que a Lei percesse nas chamas do que entregarem-na às mulheres” (Saramago, 2010: 132). Não cogita fazer perguntas, pois, crescendo em meio a essa cultura, o filho já saberia “o verdadeiro lugar das

mulheres no mundo, incluindo as mães” (Saramago, 2010: 132) e poderia reduzir-lhe à sua insignificância. Jesus, símbolo máximo da perfeição bíblica, no romance, é mais um homem moldado pela cultura: culpa a mãe, sem se atentar que ela não tem escolha: “chegou aqui o meu marido e disse, Vamo-nos embora” (Saramago, 2010: 188). No entanto, além de não escolher, na ficção de Saramago, Maria também não é escolhida: “Pobrezinha de mim, que cheguei a imaginar, ouvindo-te, que o Senhor me havia escolhido para ser a sua esposa naquela madrugada, e afinal foi tudo obra de um acaso” (Saramago, 2010: 312). Corrobora-se a existência de uma personagem em nada especial, pela impossibilidade de tornar-se especial quem não tem qualquer domínio sobre si. Ainda, considerada pelos cristãos como primeira adepta do cristianismo, no romance, esta nova Maria, presa à sua cultura e ao seu tempo, não crê em Jesus prontamente; quem o faz é Maria de Magdala.

Nos livros canônicos, é difícil identificar Maria Madalena entre diversas referências a Marias, o que parece mais uma edição proposital. Ela esteve aos pés de Jesus na cruz, testemunhando sua morte, sepultamento (*Mateus 27: 56, 61*) e ressurreição (*Mateus 28: 1-9*). Em *João 20:1*, é descrita como a primeira pessoa a ver Jesus ressurreto, o que, em *Marcos 16: 9*, entende-se como proposital, devido à maior proximidade entre os dois. Atendendo ao pedido dele, ela anuncia a ressurreição aos apóstolos (*João 20: 18*).

Não se sabe, porém se a mulher mencionada em *Lucas 7: 37-50*, como “pecadora”, “muitas vezes identificada como Maria Madalena” (Frye, 2004: 218), é de fato a “Maria, chamada Madalena, de quem haviam saído sete demônios” (*Lucas 8: 2*). A vinculação dela à prostituta arrependida, pelos próprios cristãos, como pregado pelo Papa Gregório, em 591, e sua identidade como companheira de Jesus têm tomado lugar no imaginário popular, porém são refutadas pela Igreja Católica. O mistério que envolve a personagem, o surgimento dos

evangelhos apócrifos e sua presença perdurável na literatura certamente contribuíram para a ampliação de seus contornos. Nesse sentido, é preciso lembrar que o estereótipo carregado pela associação à prostituição feminina é um dos mais marcantes:

Sua forte carga negativa segue até os dias atuais, estigmatizando as mulheres que são a ele associadas, sempre polarizando e perpetrando a divisão mulher boa e pura – mulher má e pecadora. Na Bíblia, por exemplo, (...) essa divisão é claramente definida e a figura da prostituta, sempre avaliada negativamente: ela é a mulher pecadora e demonizada, sua sexualidade é a causa dos males dos homens e da humanidade. (Laranjeira *apud* Ferraz, 2011: 35)

No romance, quando Jesus conhece sua futura companheira, ele ainda é um jovem virgem e é essa mulher experiente que assumirá um papel iniciatório. É ela também quem realiza os ritos sagrados antes restritos aos homens, como a cerimônia de lava-pés, em que, simbolicamente, ela se ajoelha diante dele e, com uma bacia e um pano branco, cuida de suas feridas.

Ele tenta escapar dessa desconhecida, com “riso de mulher leviana” (Saramago, 2010: 279), e lembra-se do conselho: “Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres” (Saramago, 2010: 279). Em meio às sensações despertadas, no entanto, tais palavras julgadoras são insuficientes: as convenções vazias desfazem-se perante a realidade do sentir. Dessa forma, novamente os papéis invertem-se: em *João* 20: 16, Maria Madalena, ao ver Jesus ressurreto, chama-o “Mestre”, contudo, no romance, é ela quem o traz a uma nova vida e dispõe-se a ensiná-lo: “Aprende, aprende o meu corpo” (Saramago, 2010: 282). Nesse novo evangelho, a carne não é mais suja e impura, mas é via para a materialização do maior dos sentimentos: o amor.

O fato de Maria de Magdala ter sido uma prostituta não é ignorado. No trecho em que se descreve sua casa como uma ovelha perdida separada das outras, afastada do convívio, percebe-se o exílio social imposto à mulher que não vive conforme as normas de seu tempo. Adiante, Maria ainda diria a Jesus que apenas as mulheres poderiam saber o que significava viver com o desprezo de Deus, que se refletia no menosprezo hipócrita do povo e no julgamento justificado pelas crenças religiosas.

Jesus e Maria de Magdala vivem semanas de amor descritas por meio de passagens do livro de *Cantares de Salomão* e, em nova subversão do texto bíblico, quando um homem vem bater à porta, a maldizê-la pela falta de resposta, ela diz: “vai-te, que bem enganado vais, não encontrarás no mundo mulher mais bendita do que eu sou” (Saramago, 2010: 285). Se na *Bíblia*, Maria é “bendita entre as mulheres”, por ser a mãe de Jesus, no romance de Saramago, é na entrega carnal que se manifesta a verdadeira bênção.

Em um proposital contraste com o casamento de Maria e José, apartados pelos costumes, Jesus e Maria Madalena, desde o primeiro dia, convivem “sem excessivos respeitos de regra, norma ou lei” (Saramago, 2010: 290). A comunhão dos dois estabelece-se também na espécie de sacramento que partilham quando Jesus parte um pedaço de pão, como símbolo da confiança mútua. Nesse evangelho reimaginado, é Maria de Magdala quem acredita piamente no poder de Jesus, sem nada questionar, mas também é ela quem impede um dos grandes milagres da tradição cristã, a ressurreição de Lázaro: novamente no papel de mestre, ela lhe ensina que reviver seu irmão seria condená-lo à morte duplamente.

No casamento de Caná, as duas Marias finalmente se conhecem e surge uma conexão entre elas, como a imaginada na gravura de Durer:

as duas mulheres, a honesta e a impura, num relance, olharam-se sem hostilidade nem desprezo, antes com uma expressão de mútuo e cúmplice reconhecimento que só aos entendidos nos labirínticos meandros do coração feminino é dado compreender. (Saramago, 2010: 344).

Maria de Magdala promete lealdade total ao companheiro e quando revela ter sido prostituta, a bênção, jamais proferida por Jesus, surge nos lábios de Maria de Nazaré: “Eu te abençoo, Maria de Magdala, pelo bem que a meu filho Jesus fizeste, hoje e para sempre te abençoo” (Saramago, 2010: 345). A cumplicidade surgida entre as duas ratifica o que foi exposto na construção das personagens: se por um lado, há uma força represada em suas virtudes, por outro, em suas dores, tornam-se irmãs. Dentro ou fora do código, elas são apartadas do centro do poder. Maria de Magdala tem autonomia para amar, porém é julgada e exilada socialmente; já Maria de Nazaré vive conforme os preceitos religiosos e dos costumes, mas tem suas liberdades individuais negadas.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O que a humanidade necessita é qualquer coisa de novo, que eu não sei definir, mas ainda tenho a convicção que pode vir da mulher*

*José Saramago*

Fica evidente que, justamente devido ao conhecimento do germen de mudança que habita o feminino, tenha-se buscado, desde o princípio, o seu controle. Ainda, a delimitação entre sagrado e profano mostra-se muito mais agressiva para as mulheres, pois, em qualquer lado da linha, não existe plenitude; todas são retiradas de certa forma do mundo dos homens: seja na expulsão das primeiras mulheres do

Paraíso, no afastamento do convívio social a que Maria de Magdala é submetida ou no distanciamento de Maria de Nazaré do conhecimento, da lei e dos próprios sentidos, a condenação é inexorável.

Nos dois romances em estudo, as companheiras dos protagonistas são mais experientes, o que, de forma simbólica, aponta para a incipiência masculina quanto à afeição, tanto física quanto espiritual. Sentimento por tantas vezes atrelado ao pecado, devido à associação da pureza à castidade, sobretudo feminina, nos romances, o amor elabora-se nos traços de lealdade e torna-se o portador do real “arrebamento” humano, paraíso terreno.

O caráter cíclico das duas narrativas, cujo início e fim apontam ao diálogo infrutífero entre Deus/deus e seres humanos, aponta para uma desigualdade de poderes que aprisiona os seres a uma realidade criada por outrem. Tal limitação é premente para as mulheres, menosprezadas pelos textos bíblicos e pela história, caladas pelas convenções, personagens cujos sentimentos e idiosincrasias simplesmente não se encaixam nos projetos de escrita da história e da *Bíblia Sagrada*.

Nesse processo revelador e questionador, cabe ao leitor repensar o presente, à medida que amplia e diversifica as lentes do passado, para intuir caminhos menos desiguais para o futuro, possibilitando que “qualquer coisa de novo” nasça, de fato, com a emancipação da mulher.

#### REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, João Ferreira de (s/d). (trad.). *A Bíblia Sagrada* – Bíblia de Estudos Almeida. Ed. revista e corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil.
- AUERBACH, Erich (2013). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Perspectiva.

- BATISTA, Sérgio Henrique Rocha (2019). “O silêncio das mulheres: uma análise de duas personagens femininas em ‘Evangelho segundo Jesus Cristo’, de José Saramago”. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, 25: 115-135.
- COUCHAUX, Brigitte (2005). “Lilith”, in Brunel, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários* (582-585). Rio de Janeiro: José Olympio.
- COUFFIGNAL, Robert (2005). “Éden”, in Pierre Brunel (org.). *Dicionário de mitos literários* (294-306). Rio de Janeiro: José Olympio.
- ELIADE, Mircea (1972). *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- (1992). *O sagrado e o profano*. 1.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Martins Fontes.
- ELIAS, Norbert (1997). *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- FERRAZ, Salma (2011). *Maria Madalena: das páginas da Bíblia para a ficção: textos críticos*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá.
- FRYE, Northrop (2004). *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70.
- KAUFMAN, Helena (1994). “*Evangelical Truths: José Saramago on the Life of Christ*”. *Revista Hispánica Moderna*, 47.2: 449-458.
- KOLTUV, Barbara Black (1986). *O livro de Lilith*. São Paulo: Editora Cultrix.
- KRYSINSKI, Wladimir (1999). “Le romanescque et le sacré: observations sur *L’Évangile selon Jésus-Christ*”. *Colóquio Letras*, 151/152: 403-411.
- LARAIA, Roque de Barros (1997). “Jardim do Éden revisitado”. *Revista de Antropologia*, 40: 149-164.
- LEACH, Edmund (1983). “A legitimidade de Salomão”, in Roberto Da Matta (ed.), *Edmund Leach*. São Paulo: Ática.
- LOPES, Mercedes (2013). “Gênero e discurso religioso”. *Revista Relegans Thréskeia*, 2.2: 60-70.

SARAMAGO, José (2010). *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 12.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Companhia das Letras.

— (2011). *Caim*. 7.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (2017). “O evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio”. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio*, 1.4.

