Miticidade e paródia: figurações da Virgem Maria e Maria Madalena no romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago e no conto "A doce luz verde", de Josué Guimarães

André Eduardo Tardivo* Sandro Adriano da Silva**

Resumo

A miticidade que envolve a figura da mãe de Jesus em seu caráter virginal e puro, e a de Maria Madalena, uma das imagens femininas mais controversas do cristianismo, são topoi na cultura ocidental, sendo recorrentemente revisitados pela literatura e pelas artes. Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura interpretativa do conto "A doce luz verde", que integra a coletânea O gato no escuro, do escritor Josué Guimarães. Conduzimos nossas reflexões a partir de uma leitura paródica, nos termos de Hutcheon (1985), e do mito mariano na medida em que propomos aproximações com o romance saramaguiano O evangelho segundo Jesus Cristo. Para tanto, revisitamos a figuração da Virgem Maria e Maria Madalena nas obras aqui arroladas, embasando-nos nos estudos de Ferraz (2011), Martins (2004), Bastazin (1999), Eliade (1992), entre outros/as.

Palavras-chave: miticidade; paródia; Josué Guimarães; José Saramago.

Data de submissão: ago. 2021 – Data de aceite: out. 2021 http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v17i3.12792

Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, na área de concentração: Estudos Literários, Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades, com interesse em Literatura de Autoria Feminina Contemporânea. É graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR/ Campo Mourão. Email: tardivo.andre@gmail.com

^{**} Doutorando em Literatura - Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC - Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - Estudos Literários - UEM. Especialização em História e Cultura Afro-brasileira e Africana - União Pan-Americana de Ensino - UNIPAN. Graduação em Letras - Português-Inglês - Universidade Estadual do Oeste do Paraná . Professor-Assistente do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, campus de Campo Mourão - PR, nas disciplinas de Teoria Literária e Literatura Brasileira. Áreas de pesquisa: Literatura contemporânea brasileira; Teorias Poéticas; Crítica do Imaginário. Vice-Coordenador do Núcleo de Educação para Relações de Gênero -NERG (Comitê Gestor do Centro de Educação em Di-reitos Humanos ? CEDH ? da UNESPAR - Campus de Campo Mourão). Membro do Grupo de Pesquisa Poéticas do Imaginário e Memória - Departamento de Mestrado e Doutorado em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE. Membro do GEPEDIC -Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação, Diversidade e Cultura - UNESPAR. Membro do GT - Imaginário, Representações Literárias e deslocamentos culturais -UFU. Membro do NELIC - Núcleo de Estudos Literários e Culturais - Universidade Federal de Santa Catarina. Membro do Grupo de Pesquisa Tradução & multidisci-plinaridade: da Torre de Babel à sociedade tecnológica. Fase III - Universidade Estadual de Maringá. Temas de interesse: Literatura brasileira. Literatura brasileira contemporânea. Teorias da poesia. Poesia moderna e contemporânea. Poesia e imaginário. Poesia e deslocamentos culturais. Poesia, Interartes e Intermidialidade. E-mail: profsandrounespar@gmail.com

Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo essa noite. E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade. O evangelho segundo Jesus Cristo, José Saramago

Ela percebeu, num átimo, que só poderia ser o Cristo revivido, o próprio Deus que invadia generoso o recesso de sua intimidade.

A Doce Luz Verde, Josué Guimarães

Mito e narrativa: deslocamentos

A miticidade em torno da imagem da Theotókos / Christótokos (do grego, Θεοτόκος, "Mãe de Deus"; e Χριστοτόκος, "Mãe de Cristo", respectivamente) e do mistério da encarnação virginal de Maria, o Aeiparthenos (do grego, άειπάρθενος - "sempre virgem") (LEXICON, 2003, p. 117), se desenvolve em tal dimensão na história da cultura ocidental a se compor num importante arquétipo, um arquétipo heroico e em tema literário. A dinâmica com que este arquétipo vem sendo elaborado artisticamente e interpretado no terreno da cultura demonstra uma abordagem mais propensa à diversidade que à uniformidade em relação ao seu ponto de referência histórico-literário mais remoto, que são os evangelhos sinóticos de São Marcos e São Lucas. E ainda que a personagem mariana se encontre solidamente difundida num

espectro de semiotização que reverbera nas artes plásticas, na literatura e na cultura popular, sobretudo a partir do final do século IV, quando coincide com a origem do culto mariano e com o dogma da virgindade (LEXICON, 2003, p. 119), sua gênese é mítica. E é como mito-matriz da arte, da religião e da literatura, em seu caráter invulgar, assumindo com a mesma intensidade e valoração com as quais a literatura contemporânea matiza o mito pelo recurso da paródia, que ela será tomada nesse ensaio.

O conto de Josué Guimarães, A doce luz verde (1979), e o romance O evangelho segundo Jesus Cristo (1992), de José Saramago, ajudam a tecer os fios que interligam esse mosaico de representações marianas, não meramente como reiteração de um alicerce intertextual, mas especialmente porque, como se verá, a narrativa opera por meio de um complexo jogo paródico, assegurando à mariologia sua atualização e originalidade em relação aos textos fundadores. De saída, é preciso justificar a alocação da narrativa bíblica da Theotókos na esfera do mito, o que implica considerar a personagem Maria a partir de um ponto de vista caleidoscópico, plural; portanto, de ângulos prismaticamente humanos, por vezes não canônicos e até mesmo desevangelizadores.

Com efeito, essa acepção, com uma dose de licença teopoética aqui adotada, não intenciona associar a imagem da *Vir*- go à ideia de mito como engano e falsidade, tal como no uso do senso comum; ao contrário, a imagem mariana pode servir a um esquema de aproximação do significado mítico como sedimentação de uma tradição religiosa, no interior da qual, segundo Eliade (1992, p. 17) a "hierofania suprema", expressão do sagrado que se revela na "encarnação de Deus em Jesus Cristo", ainda diz respeito a um evento recriado na unidade profunda do símbolo litúrgico, partilhado no gesto da veneração. A miticidade delineada em torno da construção da personagem bíblica como Theotókos - Maria, mãe de Jesus - relaciona-se paradigmaticamente em relação ao seu tempo e se deixa circundar pelo mysterion (mistério) inexplicável e pelo difuso, peculiaridades tão caras ao mito. Ferrier-Caverivière (2000, p. 398) destaca a importância dessa performatividade do mito no artístico-literário, ao afirmar que "para impor-se, o mito deve retomar uma virtude, um vício, uma grande tendência, uma idéia-força [...], pelas cores e pelas nuanças de seu estilo".

A julgar pela aporia em se tratar da imagem do mito no horizonte da configuração cristã de mundo (LESKY, 2006, p. 40) e tomando por base a concepção de Jesi (1988), segundo a qual "o *mythos* é astúcia presente e evocação de acontecimentos passados" [na qual] uma particular historicidade consente, impõe mesmo, a ligação entre o presente e o passado" (p. 21), a narrativa do *mythos*

"corre o risco de excluir a sequência temporal da narração para impor o instante imóvel, o eterno presente, da contemplação", incompatível, portanto, com o imaginário que enforma a visão teleológica da história linear da humanidade, nos moldes do cristianismo. Por outro lado, "as palavras 'mito' e 'mitologia' ainda que de origem grega, são utilizadas para designar algo que não é necessariamente grego" (JESI, 1988, p. 86), promovendo todo e qualquer tipo de "relação gnoseológica nossa com esses aspectos dessa cultura" e apostando em uma "analogia nuclear" da palavra mito como "a regra de um amplo jogo com o objetivo de reunir enigmas não resolúveis a priori", como "modos de dizer "enigma" ou "tipo de enigma", próprios à mitologia grega, a "mitologia por excelência" (JESI, 1988, p. 57; 88). Se no interior da cultura grega a relação entre personagem mitológica e divindade, como figuras extra-humanas, o problema da diferença impõe riscos e reivindica um amplo debate (JESI, 1988, p. 88; 89), a desmitologização em uma religião moderna como o cristianismo assoma ainda mais o debate teológico, dado que o cristianismo não é desmitificável, uma vez que as relações com o sagrado são intermediadas pelo tempo histórico (JESI, 1988, p. 89).

O mitologismo caracteriza-se como um fenômeno da literatura do século XX, tanto do ponto de vista artístico como da visão de mundo, " [...] na revelação de certos princípios imutáveis e eternos, positivos e negativos, que transparecem por entre o fluxo do cotidiano empírico e das mudanças históricas (MIE-LIETINSKI, 1987, p. 351).

O mitologismo implicou uma superação de limites histórico-sociais e espácio-temporais, posto que, não raro, "o tempo universal da história se converte em mundo atemporal do mito" (MIELIETINSKI, 1987, p. 351), como ocorre em Joyce, Eliot, Pound e Proust. O mitologismo da narrativa do século XX vem à tona em determinados momentos. com maior ou menor intensidade sob a forma de mitemas, "tendo em vista que as ações e os acontecimentos de um determinado tempo são apresentados como personificação de protótipos eternos" (MIELIETINSKI, 1987, p. 351), os chamados arquétipos literários.

Nesse sentido, Brunel (1997, p. xviii) frisa a relevância da arte literária como "verdadeiro conservatório de mito", sua preservação e transmissão enquanto função narrativa, e cuja base mitológico-literária serve como paradigma na construção das personagens. E a personagem Maria está inserida nessa dimensão histórico-mítica, judaico-cristã, nutrida numa sociedade milenar, cujos fundamentos organizam a base moral, religiosa, jurídica, ideológica, cuja transcrição (incluindo a paródica) artístico-literária da revelação de Deus e sua palavra pelo autor Javista inauguram, ao lado de uma

Ilíada e *Odisséia*, a força e o sublime na literatura (BLOOM, 1993).

Como acontece com outros personagens do universo narrativo judaico-cristão, a revisitação do arquétipo de Maria servirá como um princípio literário importante no ocidente. A pluralidade de imagens, alegorias e estruturas de repetição deste arquétipo aponta como "estes elementos da Bíblia montaram uma estrutura imaginativa — um universo mitológico [...] dentro do qual a literatura do Ocidente operou até o século XVIII" e dentro do qual "ela ainda opera em grande parte" (FRYE, 2004, p. 9).

Paródia e transcontextualização

Antes da análise do conto A doce luz verde, à luz da atualização do mito cristão da Virgem Maria, parece rentável passar em revista, ainda que de forma sumária, uma perspectiva teórica sobre a paródia. Hutcheon (1985) interpreta a paródia como um gênero como fenômeno que encena as práticas artísticas tradicionais, modernas e pós-modernas em todas as artes e, especialmente, a literatura.

A paródia como recurso artístico implica uma repetição com base na ideia de diferença, um modelo de *transcontextualização* onipresente em nível de metadiscurso, aplicando um certo revisionismo crítico, como emblema a

interrogar a arte tradicional e a arte moderna: "A paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução. (HUTCHEON, 1985, p. 11;109). A estilística da paródia, impulsionada pelo panorama mais geral das práticas artísticas, sobretudo a partir do século XX, indica as marcas de uma autorreflexividade que fornecerão as bases de um olhar metapoético como "repetição alargada com diferença crítica" – e sobre a qual incide uma forma de discurso interartístico:

[...] a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem a função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas (HUTCHEON, 1985, p. 13).

A autorreflexividade e a autoconsciência da arte moderna, ao tomar a forma de paródia, oferece um modelo do passado acionado a partir do fenômeno da recontextualização. Em qualquer que seja o gênero, ao expectador/leitor (embora Hutcheon prefira "destinatário", ainda ancorada na teoria da comunicação) é exigido o seu conhecimento das convenções estéticas que engendram os textos e uma memória intertextual. Hutcheon não se limita a entender o gênero como uma repetição ridicularizadora, embora possa apresentar um paralelismo as-

sociado à diferença irônica; em outras palavras, o texto parodiado não visa ao desrespeito, mas pode inclusive reverenciar o texto primeiro (HUTCHEON, 1985, p. 28). A relevância maior da paródia século XX se assenta sobre as subversões por ela operadas em relação às convenções estéticas do texto parodiado e a abordagem criativa que se faz da tradição, o que permite o estabelecimento das diferenças a partir do paralelismo. Desse modo, a paródia resulta em um fenômeno de transcontextualização dos modelos tradicionais e a consequente alteração de seus sentidos (HUTCHEON, 1985, p. 27). Toda obra (forma codificada) é, digamos, "parodiável" em termos de repetição com distância crítica, ainda que esta não se apresente na mesma forma ou gênero. Prova disso, segundo Hutcheon, é capacidade de o texto literário parodiar registros estéticos não-literários, como a pintura, o cinema, a música, etc. (HUTCHEON, 1985, pp. 60; 66; 67).

A autora considera, ainda, que o tipo de paródia elaborada no século XX "tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração activa da forma" (HUTCHEON, 1985, p. 70), cuja composição estrutural e hermenêutica constitui uma forma alargada que lhe confere o estatuto de gênero. Nessa perspectiva, um aspecto posto em relevo pela autora em relação ao gênero paródico diz respeito à gama

de nuances irônicas em relação ao texto parodiado, podendo configurar-se como uma prática séria ou zombeteira. Na paródia moderna um contexto pode ser evocado e depois invertido pelo que denomina "alcance pragmático da paródia" (HUTCHEON, 1985, p. 69). Dentre os vários elementos de estratégia retórica que atuam na paródia, o chamado "âmbito ethos do paródico", ou seja, "uma resposta intencionada conseguida por um texto literário" (HUTCHEON, 1985, p. 72; 76), a autora destaca aquele que será o mais rentável à análise dos textos a que nos propomos analisar — a ironia:

Como tropo, a ironia é fundamental para o funcionamento da paródia [...]. A ironia deve ser examinada de uma perspectiva pragmática, bem como da perspectiva formal (antifrásica) vulgar. Uma abordagem pragmática que se concentre nos efeitos práticos dos signos é particularmente relevante para o estudo da interacção da ironia verbal com a paródia e a sátira. (HUTCHEON, 1985, p. 72).

Hutcheon observa que, em relação aos sentidos da paródia, ela pode servir tanto para ressacralizar como para dessacralizar, ressaltando o aspecto da transformação no lugar da submissão, e é nesse âmbito que operam duas funções da ironia: a inversão e a avaliação pragmática (HUTCHEON, 1985, p. 73). Tomada como gênero, a paródia, em toda sua complexidade formal e ideológica, atua nas modalidades artísticas, literárias e não literárias, tradicionais e modernas,

e acentuadamente, a partir do século XX, com uma intenção codificada (no âmbito da criação) e requer um reconhecimento e interpretação de suas propriedades formais (âmbito recepcional), ambas condições de um "sujeito sofisticado" (HUT-CHEON, 1985, p. 119). E é tomando a paródia como uma "duplicação textual (que unifica e reconcilia) e "diferenciação" (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e "mundo") (HUTCHEON, 1985, p. 129), que aventamos uma interpretação da imagem da *Theotókos*, tomada como arquétipo ou texto da cultura, no conto A doce luz verde, de Josué Guimarães e no romance O evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago.

A partir de uma abordagem híbrida entre forma (paródia) e conteúdo (imagem e discurso em torno do arquétipo da virgem Maria), buscamos "considerar, desta maneira, tanto a produção inferida como a recepção real de textos paródicos", tomando "em consideração a "situação do texto mundo" uma vez que "a paródia actua como um expediente de elevação da consciência, impedindo a aceitação dos pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico", como conclui Hutcheon (1985, p. 131).

Uma entre tantas foi a escolhida: Maria (s)

Considerando os limites de nossa abordagem, este ensaio passa ao largo de uma discussão sobre a cristianização dos mitos pagãos, embora seja oportuno ressaltar que o Cristianismo dos primeiros séculos admitiu em seu seio, alterando os nomes para mais tarde lhes mudar o significado, todos ou quase todos os elementos mitológicos das religiões que o precederam concorrendo para o constituir, como ocorre com a Virgem Maria que tomou o lugar de Deméter/Ceres¹ (MARTINS, 2004, p. 195). Também não pretendemos realizar um levantamento² exaustivo das narrativas que recuperam o mito mariano, mas tão somente tenciona-se apresentar uma leitura em consonância e dissonância entre o conto de Josué Guimarães e o romance Evangelho segundo Jesus Cristo, de Saramago, tendo em vista a representação da personagem Maria, tanto a de Nazaré quanto a de Magdala.

Ao vislumbrar as relações entre os dois autores, duas notas de índole biográfica sobre José Saramago, parecem incontornáveis. Trata-se do único autor de língua portuguesa a ganhar o *Prêmio Nobel de Literatura* e declarar-se ateu³. Um registro que pode, em alguma medida, lançar luz à relação do autor com a religião e, por extensão, à dessacralização da narrativa bíblica que perpassa a

obra, bem como a recepção do romance. A Igreja Católica e o nicho do público português mais confessadamente religioso, quando da publicação de O evangelho segundo Jesus Cristo, em 1992, manifestou revolta e indignação, diante do que considerou marcas de heresia na obra, motivo pelo qual foi rejeitada na concorrência ao Prêmio Camões. A razão da recusa "deve encontrar-se no vínculo histórico entre o Cristianismo reinante na Idade Média, por meio da Igreja, e a nação portuguesa, que teve sua própria formação e emancipação respaldadas por instituições católicas, como quase todo o Ocidente medieval", como indica Souza (2009, p. 9). É de se considerar ainda nesse contexto, as rusgas e críticas de Saramago ao Estado Novo (193-1974), à ditadura de Salazar, cuja ideologia sempre apresentou forte influência do catolicismo, como evidencia o próprio slogan "Deus, Pátria, Família", adotado pelos governos.

No Brasil, a recepção do livro, por parte de teólogos católicos, mostrou-se mais ponderada, ao atribuir à visão de Saramago uma relativização de valores e narrativas na pós-modernidade, em que "o prestígio do livro se deva menos à sua qualidade intrínseca do que à própria profanização do sagrado, tão de acordo com a mentalidade do nosso tempo, avesso a valores definitivos" (TEIXEIRA, 1999, p. 9). Assim, Saramago enfileira a lista de autores que investiram na dis-

seminação paródica em torno dos textos sagrados da cultura ocidental. E, no que concerne ao recorte aqui proposto, o autor baliza a subversão do imaginário da Virgem Maria como um *arquétipo heroico*, presente nas representações artísticas (MIELIETINSKI, 1998, p. 87) ou em um tema literário que

[...] começa a ter valor mítico quando passa a expressar a constelação mental em que se reconhece um grupo social [...] por tradição literária [...], herdada da Antiguidade e transformada por todo o Ocidente em modelos literários prestigioso (DABEZIES, 1997, p. 732).

Uma leitura mais aderente a uma perspectiva feminista veria nessa revisitação do mito mariano a prática histórica que logrou incutir à mulher o imperativo da maternidade, a despeito de esta etapa da vida feminina compreender uma escolha, que pode, ou não, se realizar, de modo que sua ausência não imprime, ou pelo menos não deveria naturalizar, a redução da feminilidade à função reprodutiva. Nas palavras de Badinter (1985): "não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. [...] Tudo depende da mãe, de sua história e da História. [...] O amor materno não é inerente às mulheres. É 'adicional" (p. 365, grifo da autora). Todavia, no discurso religioso, é evidente a ideia de reprodução como única finalidade da vida sexual no matrimônio, o que conduz o erotismo, "como experiência interior [que] responde à interioridade do desejo" (BATAILLE, 2013, p. 53) ao limbo da condenação moral, e, por outra via, a tendência à fascinação de transgredir (BATAILLE, 2013, p. 92).

A figura materna, que no imaginário religioso e artístico e nas formações discursivas comparece subsumida na mitificação da maternidade, no conto A doce luz verde, a protagonista, como vemos, Marinalva, não se anula eroticamente enquanto mulher em detrimento da maternidade, mas reúne em si e perpetua um ideário de maternidade enquanto projeção da deidade maternal. Tanto o romance de Saramago quanto o conto de Josué encaminham a construção da personagem de modo a endossar a naturalização da maternidade, como referenda Badinter (1985, p. 279), ao denominar de "mito da maternidade natural". Nessa mesma perspectiva, Bonnici (2007, p. 176) recupera o termo "marianismo", definido como "o papel da mulher latino-americana, frequentemente negativa e restritivamente sexista, como auto-sacrificante, submissa, esposa fidelíssima e filha obediente"4.

Ainda que o feminino tenha alcançado e legitimado lugares de fala, temas como sexualidade, aborto, maternidade, ainda permanecem tutelados pelo discurso naturalizante, em suas modalidades religiosa, jurídica e política e suas implicações, como aponta Foucault (1996): O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo... Lembrem-se do pânico das instituições do corpo social (médicos, políticos) com a idéia da união livre ou do aborto... Na realidade, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares... e a batalha continua (p. 83).

A conclusão de Badinter (1985, p. 20), ao resgatar os pressupostos históricos em torno do amor materno como um mito, mostra que "não amar os filhos tornou-se um crime sem perdão. A boa mãe é terna, ou não é uma boa mãe" torna-se um princípio estruturante das relações de poder em torno de uma política disciplinadora do corpo feminino, como Foucault (1996) já havia evidenciado.

O evangelho segundo uma doce luz verde

Publicada em 1982, a coletânea de contos intitulada *O gato no escuro*, de Josué Guimarães, apresenta treze narrativas, parte delas não inéditas, visto que algumas já haviam sido publicados primeiramente no livro de estreia, *Os ladrões*, em 1970, e outras na antologia *Nove de sul*, em 1962, que reunia nomes que despontariam na contística brasileira. (CASTELLO, 1999, p. 485). O conto "A Doce Luz Verde", que integra *O gato no escuro*, propicia reflexões sobre a temática do erotismo e da miséria humana aliadas à religiosidade, pelo modo como engendra a história de Marinalva

Tibiriçá, uma mulher pobre e seguidora de um grupo religioso que, ao dar à luz um menino, recupera a narrativa bíblica do nascimento de Cristo. A partir deste leitmotiv, portanto, é possível estabelecer aproximações e distanciamentos entre a representação da personagem Marinalva e Maria de Nazaré e Maria de Magdala, personagens do romance O Evangelho segundo Jesus Cristo (1992), de José Saramago, sua simbolicidade e discurso.

Em termos linguístico-simbólicos de uma onomástica religiosa e cultural, o nome da protagonista do conto de Josué Guimarães - Marinalva Tibiricá - apresenta-se como um binômio: o prenome é constituído por aglutinação dos vocábulos Maria e alva, desenhando, com isso um paralelo com o pensamento simbólico cristão acerca da figura da mãe de Cristo, uma vez que elucida o aspecto imagético do alvor da pureza e da imagem medieval da estrela d'alva e do simbolismo da natividade (HEINZ-MOHR, 1994, p.155; CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 408). O sobrenome, Tibiriçá, por seu turno, aferindo uma carga adjetival, origina-se do tupi e designa "olho das nádegas" (NAVARRO, 2013, p. 469; 602) o que, de certo modo, potencializa o papel ambivalente da protagonista, uma vez que ela disputa a experiência com o sagrado, a missão espalhando a palavra de Deus, e antecipa um certo clima de êxtase, após o qual Marinalva passa a provocar o desejo nos homens:

Ela ingressara no Exército da Salvação⁵ depois de uma noite cheia de presságios e angústias, quando seu corpo buscava o Senhor para nele repousar. No meio da noite de raios e trovões, Marinalva viu quando sua pequena janela abria-se de par em par e por ela penetrava uma doce luz verde, carregando atrás de si cintilações de ouro e prata. E percebeu, num átimo, que só poderia ser o Cristo revivido, o próprio Deus que invadia generoso o recesso de sua intimidade. [...] Só depois que a luz perdera o verde inicial, passando a uma tonalidade alaraniada, sem brilho, foi que ela percebeu que fora o algo de um milagre, numa série de outras aparicões, inclusive em noites tranquilas, céu cheio de estrela e não raro banhadas de estranho luar (GUIMARÃES, 2001, p. 41-42).

O excerto anterior recupera, pela via da transcontextualização, portanto, de forma paródica, a narrativa da anunciação do mito mariano, uma vez que substitui a visitação do anjo por uma difusa luz verde. Na atmosfera descrita no conto, o cromatismo simbólico substantiva a luz que invade o quarto da protagonista, aferindo sentidos ambivalentes do sagrado, sugerindo uma experiência que se assemelha ao êxtase místico medieval.

A indiscernibilidade das marcas temporais e um certo tom hermético sugerem uma atmosfera onírica a um quadro narrativo densamente visual. O complexo cromático da "doce luz verde", tocada de "cintilações de ouro e prata" e que na sequência assume "uma tonalidade alaranjada, sem brilho", fornece um conjunto dinâmico de simbolismos à ambientação do conto. A começar pela simbólica consensual do elemento *luz*, a

imagem remete à deidade, simbolizando a iluminação interna, bem como a revelação (TRESIDDER, 2003, p. 2010). Cirlot (2005, p. 357), entretanto, adverte que "a luz de uma determinada cor corresponde ao simbolismo desta, mais o sentido de emanação".

Por seu turno, Chevalier e Gheerbrant (2009), ao referendarem a cor como dotada de "um valor eminentemente religioso" e "uma força ascensional" (p. 277), indicam que "o verde também é fasto", uma "energia vital" (p. 278). Assumindo o simbolismo da vida premente, "o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida [...] O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde" (CHEVALIER E GHEERBRANDT, 2009, p. 939). Como em torno da cor verde e sua emanação surgem associações derivadas de sua "função perceptiva" (TRESIDDER, 2003, p. 97), no contexto da narrativa, a cor que ilumina o quarto de Marinalya sugere o reconhecimento intuitivo da manifestação do sagrado (hierofania) pela personagem. Após a visita do Todo-Poderoso, Marinalva procura os mensageiros do Senhor e sai em peregrinação com o intuito de "combater o bom combate" (GUIMARÃES, 2001, p. 42).

Ao estabelecermos diálogo entre o conto de Guimarães e o romance saramagueano, percebemos que a composição da personagem Maria e o momento da anunciação se distanciam de forma substancial, visto que no primeiro exemplo, como dito, acontece pela invasão da enigmática luz verde no quarto da personagem, ao passo que não há nenhuma outra evidência, seja por meio de diálogo ou monólogo, da anunciação por parte da figura angélica. Já no romance de Saramago, a anunciação acontece quando certo mendigo desconhecido bate à porta da casa de José e Maria. Após o consentimento do marido, oferece alimento ao incógnito visitante, que se transforma em anjo e anuncia a gestação do filho de Deus, por meio do ventre da esposa de José. No romance, Maria é simbolicamente a taça que dará ao mundo o Salvador, que é corroborado pela devolução da tigela pelo mendigo/ anjo com terra:

Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até o chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressoante voz, O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha que acabar, tudo o que começa nasce do que acabou (SARA-MAGO, 2005, p. 23).

Diferentemente da narrativa evangélica, na qual Maria dá à luz em um estábulo e, na vida adulta, Jesus é batizado por João Batista, no conto de Guimarães, o filho de Marinalva "recebeu na pia batismal, através das bênçãos de um coronel, o nome de Jesus" (GUIMARÃES, 2001, p. 42), pondo a nu uma crítica ao coronelismo brasileiro, no interior de uma sociedade de fortes marcas patriarcais. Detendo-se um pouco mais sobre o momento do nascimento de Jesus, no texto saramagueano é nítido o resgate da punição fruto do pecado original, aludindo à maldição das dores do parto. Na narrativa do escritor português a via-sacra percorrida pela parturiente se arrasa por inúmeras páginas numa alusão ao sofrimento destinado à maternidade, para, assim, expurgar as faltas de Eva, ou, conforme mostra-nos Bastazin (1999, p. 33):

É a vingança de Deus pelo erro cometido por Eva. O suor do trabalho será a punição dos homens, mas, pior que isto, a dor do parto, o castigo inevitável das mulheres.

O desejo de Marinalva em propagar a palavra de Deus aos mais necessitados é tão grande que ela decide se mudar para um lugar menos confortável e mais próximo das pessoas que por ela precisam para ser salvas, reiterando o imaginário do peregrino missionário do início da era cristã. Entretanto, um outro recurso parodístico entra em cena: o erotismo. A personagem percebe que aqueles homens com quem mantém contato "não se interessavam pela comida nem pelas roupas velhas. Eles estavam vazios de amor" (GUIMARÃES, 2001, p. 44). Assim, passa a se deitar com todos os homens da região em que mora, proporcionando--lhes saciar a fome da carne.

É notório que o mito mariano incorporado por Marinalva mostra-se ambivalente e distancia-se da representação unilateral difundida pelo catolicismo, pois enquanto a última não carrega em si os desejos carnais, Tibiriçá reúne a um só tempo, e com a mesma intensidade, a mística de Virgem de Nazaré e o erotismo de Maria Madalena, difundidas pelos Evangelhos e pela cristandade. Reforça-se assim a encenação da prática parodística, apontada por Hutcheon (1985), no que diz respeito, por um lado, à dessacralização da iconologia mariana, e, por outro à ressacralização de Maria Madalena, na tradição cristã e nos textos apócrifos.

Marinalva Tibiriçá traz em sua complexidade, em sua androginia moral, algo da visão medievalística sobre a mulher, que deriva da produção de um imaginário da figura histórica, filosófica e teologicamente modelada, de São Paulo a Tomás de Aquino, via Aristóteles, entre dois estereótipos: o "portão do diabo" e a "esposa de cristo" (BLOCH, 1995, p. 89). As duas imagens, fundidas ou separadas, apontam para uma questão fundamental, segundo Bloch (1995, p. 13):

[...] qualquer definição essencialista de mulher, seja negativa ou positiva, feita por um homem ou uma mulher, é a definição fundamental da misoginia.

A parte "Marinalva" remete ao mito da Virgem,

[...] redentora de Eva que a liberta da maldição da Queda, e um dos grandes temas da era formadora cristã e um esteio da atração do cristianismo (BLOCH, 1995, p. 91).

O autor aponta que entre os Padres da Igreja surgem muitas descrições positivas do feminino ao lado de retratos negativos mais abstratos da feminilidade. A singularidade do cristianismo, no tocante ao feminino, conclui Bloch (1995, p. 112), "não só faz a mulher assumir o encardo de mediadora como também mantém atitudes sexuais conflitantes simultaneamente em suspensão".

O imaginário cristão simultaneamente bivalente encerra o feminino em tamanha abstração que a mulher só pode ser concebida como uma ideia e não como um ser humano, como afirma Bloch (1995, p. 113), "suspensa entre abstrações contraditórias mutuamente entrelaçadas, as mulheres são idealizadas, sutilizadas, imobilizadas numa passividade que não pode ser resolvida". A imagem do suicídio de Marinalva nas águas do mar, como uma paródia do dogma da assunção corporal da virgem Maria, remete à noção da mulher como ambiguidade, paradoxo, enigma; nela, "nem o "Portão do diabo" nem a "Esposa de Cristo", mas ambas as coisas ao mesmo tempo, nem sedutora nem redentora, mas ambas, o que constitui um paradigma de sujeição [...]" (BLOCH, 1995, p.113).

No decorrer do conto, a presença da panela sobre a trempe metaforiza o alimento do corpo e da alma. Com efeito, no final do conto, o narrador informa: "Até que a panela deixou de ferver pela pouca fé dos homens, que como formigas carregavam de sacos o ventre dos navios ancorados, indiferentes ao salvos e hinos" (GUIMARÃES, 2001, p. 45), destacando a predileção dos homens pelos ganhos materiais em detrimento da salvação divina. Com o crescimento de Jesus e consequentemente seu anseio por conhecer o mundo, o que proporciona dias de ausências, Marinalva passa o tempo "preparando as suas coisas de pouco comer, sofrendo as batidas da polícia" (GUIMARÃES, 2001, p. 46).

Jesus, por seu turno, ausentava-se por dias, compartilhando a palavra de Cristo por meio do jornal do Exército da Salvação, que distribuía aos moradores. Esse quadro pode ser interpretado rito de iniciação, a que Campbell (2007) denomina "O caminho de provas" do herói mítico (p.102). Vera Bastazin (1999) identifica a presença desse rito de passagem no romance de Saramago ao afirmar Jesus: "Não tenho paz nem descanso nesta casa, fica com os meus irmãos, que eu vou partir" (SARAMA-GO, 2005, p. 156), como condição para "o engrandecimento pessoal, mas, antes de tudo, crescer para melhor compreender e abarcar as dimensões de um universo

mais amplo, onde se inserem também o outro, a sociedade e até os deuses" (BASTAZIN, 1999, p. 40). Assim como no texto do escritor português, o filho de Marinalva Tibiriçá separa-se da mãe na busca por conhecimento consonante ao desejo de se tornar homem: "grandinho, desaparecia por dias e dias, entregue aos perigos de um mundo cheio de maldades" (GUIMARÃES, 2001, p. 46).

Diante dos sumiços do filho aliado à panela vazia da fé de seu povo. Marinalva percebe a doce luz verde no mar e interpreta como sendo a mão de Deus chamando-a. Nesse ponto, a narrativa assume um tom ainda mais densamente onírico, e o caminhar alheado de Marinalva rumo ao mar sugere uma forma de suicídio místico, num cenário em que, mais uma vez, há uma prevalência da cor verde a permear a luz que a incentiva a partir para o fundo das águas. Segundo Chevalier; Gheerbrant (2009, p. 943), a referida cor "conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do modo, a vida e a morte", assim, o verde se faz presente, também, nas profundezas das águas nas quais Marinalva emerge. Como aponta Frizon (2013, p. 52), a miséria e o fanatismo experienciados pela protagonista, "mostram também uma realidade em que, algumas vezes, se confunde a defesa de valores morais com a imoralidade, e a fé com licenciosidade".

O fanatismo da personagem reforça a dualidade a que está submetida, sempre entre o sagrado e o profano, entre a alucinação e o real, entre erotismo e a fé. Nesse sentido, ainda tracando paralelos com as personagens saramagueanas, é possível destacar a presença de Maria de Magdala que muito se aproxima de Marinalva. Durante muito tempo, a figura de Maria Madalena (ou Maria de Magdala) foi sinônimo unicamente de remissão dos pecados da carne, visto que, na narrativa neotestamentária, a prostituta se arrependeu de seus pecados e tornara-se seguidora de Cristo. Entretanto, muito pouco se sabe sobre a vida de Maria Madalena, sobretudo considerando-se a exclusividade milenar com que o magistério da Igreja exerceu sobre a exegese dos textos sagrados.

Nesse sentido, Laranjeira (2011) em seu texto "Maria de Magdala: divinamente humana em O Evangelho segundo Jesus Cristo", salienta que o que se torna imprescindível

[...] notar na absorção da figura de Madalena como prostituta arrependida é o seu constructo a partir do olhar masculino, engendrado pelos padres e doutores da Igreja nos primeiros séculos e perpetuado pelos papas, bispos e padres subsequentes (LARANJEIRA, 2011, p. 52).

Nessa mesma linha interpretativa, Ferraz (2011, p. 24) lembra como a história das mulheres que permearam a vida de Cristo foi visivelmente alterada, sobretudo por ter sido "interpretada, filtrada pelos evangelistas que eram homens". Entretanto, mesmo com tal ato considerado androcêntrico diversas mulheres aparecem ao lado de Jesus nos Evangelhos, mas somente Maria Madalena não é referenciada como posse de algum homem, isto é, "denominadas como irmã de fulano, mulher de sicrano" (FERRAZ, 2011, p. 25). Durante o papado de Gregório Magno (540-604) a Igreja legitimou uma série de equívocos exegéticos dos evangelhos, acerca das mulheres que acompanhavam Jesus, sobretudo em torno da figura de Maria Madalena. Nas palavras de Ferraz (2011)

à biografia e perfil de Madalena, que, pelo texto de Lucas, sofria de algumas enfermidades psicossomáticas, foram acrescentados o perfil de uma mulher pecadora que ungiu os pés de Jesus, com sua feminilidade explícita (perfume, lágrimas, cabelos soltos), e o motivo de seu pecado ter sido identificado com a prostituição, mais o episódio do quase apedrejamento de uma mulher adúltera, que nem sequer é nomeada por João (FER-RAZ, 2011, p. 25).

Entende-se, assim, que a figura de Maria Madalena no imaginário cristão medieval constitui-se como a criação de um ideário religioso que reúne "em um só rosto, o rosto de diversas mulheres" (FERRAZ, 2011, p. 25), geralmente pelo prisma da "luxúria", uma vez que o conceito de "sexualidade" apareceria somente na modernidade.

Ao trazer para a seara literária esta figura tão enigmática, diversos autores, entre eles Josué Guimarães e José Saramago, transformaram-na "na discípula amada, amiga do nazareno, beata enamorada, mas, principalmente, na mulher que evita que Jesus recuse a cruz" (FERRAZ, 2011, p. 39). A certa altura de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, é a personagem quem, diante da morte de Lázaro, pede a Jesus que não realize o milagre da ressurreição:

Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar (SARAMAGO, 2005, p. 360).

No tocante à Maria de Magdala saramaguiana, a prostituta procura reunir a mulher e a amante em si, pois busca proteger e cuidar de Jesus ao mesmo tempo em que lhe deseja como homem, tudo evidenciado por meio de sua voz e atitudes. Posicionamento semelhante pode ser visto em Marinalva, haja vista que a personagem, mesmo diante da anunciação e de sua suposta missão em divulgar a palavra do Senhor, não nega sua sexualidade, por isso, sempre transitando entre o sagrado e o profano.

No romance de José Saramago, Maria de Magdala está recorrentemente caminhando ao lado do Senhor, dando-lhe a mão e curando-o, não só das chagas nos pés, mas também de suas aflições. A figura da Madalena, na Bíblia, entretanto, é tida apenas como a pecadora que se redimiu em nome da fé, de modo

que a Igreja Católica sequer reconhece seus escritos/versão constituindo-se, assim, um dos evangelhos apócrifos, além de reduzi-la à condição de mulher que permaneceu cometendo o erro de Eva.

Esse breve apanhado só faz confirmar o que Salma Ferraz (2011) propõe quando afirma que se o Salvador tivesse deixado uma descendência direta a partir do relacionamento com Madalena, dificilmente a História da objetificação do feminino teria sido diferente, haja vista a perpetuação do poder temporal e espiritual com que o cristianismo sempre exerceu a tutela moral da sociedade ocidental. Todavia, tal fato levanta discussões sobre o percurso das mulheres na História: teriam as mulheres menos coibições no mundo religioso, caso a tese ficcional do autor encontrasse uma ressonância histórica? Assim como Ferraz (2011, p. 39) acreditamos que, sim, "certamente a história das mulheres no Ocidente teria sido outra".

Desse modo, podemos inferir, no limite, a paródia reelabora nuances importantes das duas personagens: Marinalva e Maria de Magdala assemelham-se, seja porque ambas não renunciam aos prazeres do corpo, comungam de uma experiência mística e não são tuteladas por nenhuma autoridade masculina. Marinalva Tibiriçá não apresenta a figura masculina ao seu lado durante sua vida, e Maria de Magdala jamais se posiciona atrás de Jesus, mas, contrariamente, em

uma atitude emancipatória (impensável no interior da cultura judaica), caminha ao lado de Jesus, assumindo um papel de conselheira. Com a complexidade formal e ideológica com que o texto evangélico é parodiado, a representação de Maria, tanto a de Nazaré quanto a de Magdala, no romance de Saramago, configura-se de modo mais humanizado, na medida em que as personagens têm seus desejos e anseios, além de um lugar de fala.

Ao nos debruçarmos sobre o prelúdio do mito da anunciação, é palpável a diferença entre os livros bíblicos e o romance português; enquanto no primeiro o anjo anuncia à Maria e ela concebe do Espírito Santo, no segundo:

Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 19).

Não obstante retratar a fecundação de Maria de Nazaré do ponto de vista biológico e, assim, contrariando o discurso da mariologia, Saramago emprega em sua mãe de Cristo a maternidade de forma recorrente, haja vista que, no romance, Jesus tem oito irmãos de sangue e não apenas de fé como postula a interpretação canônica dos evangelhos. Em relação à narrativa do lava-pés como sinal de humildade, Maria de Magdala

lava e cura as chagas dos pés de Jesus, numa alusão ao destino da união de ambos. A personagem difere do arquétipo de prostituta, como propagado pelo erro exegético da Igreja; ao contrário, sua condição feminina enceta acolher e iniciar Jesus em outra fase de construção como herói mítico; com efeito

Maria de Magdala não está textualmente colocada apenas para curar as feridas do herói e deixá-lo prosseguir. Sua função deve ir mais longe, estendendo-se também à iniciação de outro aspecto que vai completar o homem adulto (BASTAZIN, 1999, p. 51).

Considerações finais

As figurações marianas encontram--se eivadas de uma miticidade que transpõem o plano teológico (mais propriamente mariológico, no caso da Theotókos / Christótokos – Mãe de Deus) para se espraiar pela literatura e pela arte, constituindo um topoi na cultura ocidental. A leitura comparativa entre o conto "A doce luz verde", que integra a coletânea O gato no escuro, do escritor Josué Guimarães, e o romance O evangelho segundo Jesus Cristo, de Saramago, pode ser tomada como exemplo desse espraiamento intertextual a partir de uma leitura paródica. Guardadas as devidas diferenças, ambas as imagens compõem um importante arquétipo heroico e em tema artístico-literário, que vem sendo elaborado artisticamente e interpretado no terreno da cultura, algumas vezes

com licença teológica, quando comparadas aos registros canônicos.

E é tomada como mito-matriz da religião arte, e da literatura que tais imagens podem ser interpretadas o conto e no romance aqui enfeixados; cada um à sua maneira, ambos os textos corroboram as representações marianas, por meio de um complexo jogo paródico, assegurando à mariologia sua atualização e originalidade em relação aos textos fundadores, configurando, ainda, uma forma de mitologização. A partir de uma da paródia como um expediente discursivo e formal que põe na berlinda a aceitação de dogmatismos ideológicos - sobretudo em termos de uma objetificação do feminino, cujos fundamentos organizam a base moral, religiosa, jurídica, ideológica - mas, ao mesmo tempo, sem a pretensão de apresentar uma desconstrução no território da teologia mariana.

Mythicity and parody: figurations of the Virgin Mary and Mary Magdalene in the novel *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, by José Saramago and in the tale "A doce luz verde", by Josué Guimarães

Abstract

Mythicity involving the figure of the Jesus' mother in her virginal and pure character, and that of Mary Magdalene, one of the most contro-

versial female images of Christianity, are topoi in Western culture, being recurrently revisited by literature and the arts. In this sense, the present work aims to present an interpretive reading of the tale "A doce luz verde", that is part of the collection O gato no escuro, by Josué Guimarães. We conduct our reflections from a parodic reading, in terms of Hutcheon (1985), and the Marian myth insofar as we propose approximations with the Saramagian novel O evangelho segundo Jesus Cristo. For this, we revisited the figuration of the Virgin Mary and Mary Magdalene in the works listed here, based on the studies of Ferraz (2011), Martins (2004), Bastazin (1999), Eliade (1992), among others.

Keywords: mythicity; parody; Josué Guimarães; José Saramago.

Notas

- Deméter (ou Ceres, na mitologia romana), na mitologia grega, é filha do casal de titãs Cronos e Reia, e está associada às plantas e à agricultura. É o arquétipo materno, e representa o instinto maternal em sua plena realização na gravidez. (BRANDÃO, 2012, p. 361).
- Como arquétipo heroico, a figura da virgem aparece na literatura brasileira desde os textos lítero-doutrinários dos padres jesuítas, em seguida no Barroco e chega ao Romantismo. sobretudo no desdobramento da virgem morte e seu oposto, a mulher fatal. Na literatura contemporânea, uma das paródias mais expressivas é O Auto da Compadecida (1955), de Ariano Suassuna, que reitera a visão canônica do catolicismo sobre uma Mãe de Deus à brasileira, doce e protetora, sobretudo dos pobres, que diante da miséria acabam por sucumbir aos pecados de sua condição. Fora do circuito canônico, O código da Vinci (2003), best seller do escritor americano Dan Brown é bem mais subversivo e flerta com os evangelhos apócrifos, ao sugerir o relacionamento carnal entre Maria Madalena e Jesus.

- Em entrevista ao Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG, José Saramago explica suas opções ideológicas: "Apesar de ser ateu, há São Francisco e o Memorial do convento. Eu, às vezes, respondo: não; não sou ateu, mas não sou cego. Eu vivo num meio, quer em mentalidade, quer em moral, quer numa infinidade de coisas, que resulta exatamente da presença e da ação da Igreja Católica." (SARAMAGO, apud DUARTE; MALARD; MIRANDA, 1988, p. 90).
- Bonnici informa que o conceito de "marianismo" obedece a vários desdobramentos, ao longo de sua elaboração, abarcando, inclusive, um sentido inverso ao original, quando compreende que a maternidade pressupõe não um índice da dominação masculina (argumento mais rentável à análise aqui empreendida) mas seu revés, ao pressupor a superioridade feminina baseada numa ideia essencialista de maternidade. (BONNICI, 2007, p.176).
- O Exército da Salvação é instituição religiosa, de cunho filantrópico, que chegou ao Brasil em 1922 e desde então busca difundir o cristianismo a pessoas que vivem em situações de vulnerabilidade social e apenados, atuando em presídios e hospitais, por exemplo. A entidade já existia na Europa desde o século XIX, tendo sido fundada durante a Revolução Industrial por William e Catherine Booth, que objetivavam possibilitar o acesso à Igreja a classes menos favorecidas, tendo como base ideológica propagação da fé, o valor humanitário da assistência social e a rigidez da moral cristã (EXÉRCITO DA SALVAÇÃO, 2019, n. p.).

Referências

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BASTAZIN, Vera. A construção do herói mítico em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 25-61.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (FILÔ/Bataille).

BÍBLIA SAGRADA. *Velho Testamento e Novo Testamento*. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1997.

BLOCH, Richard Howard. Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental. Trad. Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 31, 1995.

BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sa-gradas*: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. Trad. Alípio Correa de Franca Neto; Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista*: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CASTELLO, José Aderaldo. A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 730-735.

DUARTE, Lélia Parreira; MALARD, Letícia; MIRANDA, Wander Melo. José Saramago, tecedor da História. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, n. 12. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1988. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4447/4222. Acesso em 29 jul. 2021.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Tópicos).

EXÉRCITO DA SALVAÇÃO. *Nossa história:* site oficial. 2019, n. p. Disponível em: https://www.exercitodesalvacao.org.br/quem-somos/nossa-historia. Acesso em 20. mar. 2019.

FERRAZ, Salma. Maria Madalena: a antiodisseia da discípula amada. In: FERRAZ, Salma. (Org.). *Maria Madalena*: das páginas da Bíblia para a ficção (textos críticos). Maringá: Eduem, 2011a, p. 19-43.

FERRIER-CAVERIÈRE, Nicole. Figuras históricas e figuras míticas. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 385-390.

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FRIZON, Josué Rodrigues. O conto de Josué Guimarães para leitores em formação. 2013. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul, 2013.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos*: a Bíblia e a literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GUIMARÃES, Josué. A Doce Luz Verde. In: GUIMARÃES, Josué. *O gato no escuro*. Porto Alegre: L&PM, 2001, pp. 40-47.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos*: imagens e sinais da arte cristã. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edicões 70, 1985.

JESI, Furi. *O mito*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editora Presença, 1988. LARANJEIRA, Delzi. Alves. Maria de Magdala divinamente humana em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. In: FERRAZ, Salma. (Org.). *Maria Madalena*: das páginas da Bíblia para a ficção (textos críticos). Maringá: Eduem, 2011, p. 47-69.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinzburg; Geraldo de Souza; Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 32).

MARTINS, João. Paulo. O. *Mitos da religião*. São Paulo: Madras, 2004.

MIELIETÍNSKI, Eleazar Moiseevich. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1987.

MIELIETÍNSKI, Eleazar Moiseevich Os arquétipos literários. 2.ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário tupi antigo*. A língua indígena clássica do Brasil. São: Global, 2013.

Lexicon. Dicionário teológico enciclopédico. Trad. José Paixão Netto; Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2003.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUZA, Jorge Avelino de. *A trindade profana* de Saramago: ironia e paródia em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 2009. Dissertação (Dissertação em Literatura) – UnB. Brasília.

TEIXEIRA, Geraldo. Magela. Saramago, um cristão inconfesso. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, n. 4, Belo Horizonte, CESPUC, 1999, p. 7-11.

TRESIDDER, Jack. O grande dicionário dos símbolos. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.