


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

GUILHERME BOLSONI COELHO DE PINA

O NARRADOR E O TEMPO EM JOSÉ SARAMAGO: uma leitura
da obra Caim



ARARAQUARA – S.P.
2019

GUILHERME BOLSONI COELHO DE PINA

**O NARRADOR E O TEMPO EM JOSÉ SARAMAGO: uma leitura
da obra Caim**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - FCLAr – da Universidade Estadual Paulista – UNESP

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

**ARARAQUARA
2019**

Pina, Guilherme Bolsoni Coelho de
O Narrador e o Tempo em José Saramago: uma
leitura da obra Caim / Guilherme Bolsoni Coelho de
Pina – 2019
153 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Maria Celeste Consolin Dezotti

1. José Saramago. 2. Caim. 3. Mitos, Imagens e
Símbolos. 4. Narrador. 5. Paródia, Riso Irônico,
Carnavalização. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

GUILHERME BOLSONI COELHO DE PINA

O NARRADOR E O TEMPO EM JOSÉ SARAMAGO: uma
leitura da obra Caim

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - FCLAr – da Universidade Estadual Paulista – UNESP

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste
Consolin Dezotti**

Data da defesa: 22/05/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

Universidade Estadual Paulista — “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Membro Titular: Dr. João Batista Toledo Prado

Universidade Estadual Paulista — “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Membro Titular: Dra. Monica de Oliveira Faleiros

Centro Universitário de Franca – Uni-FACEF

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho àqueles que sempre estiveram comigo, dando força, incentivando, corrigindo e impulsionando.

À Mestra, orientadora, professora e amiga Maria Celeste Consolin Dezotti, que não só brilhantemente e pacientemente orientou e conduziu os caminhos deste trabalho, mas possibilitou, de todas as formas, que eu fizesse esse mestrado. Sem você, eu não teria sequer começado. Muito obrigado!

À Professora, de faculdade e de vida, Monica de Oliveira Faleiros, que primeiro acreditou em mim e no projeto, ajudando a concebê-lo e a terminá-lo. Sem você, eu não teria sequer tentado. Muito obrigado!

À minha esposa, Aline, que esteve ao meu lado, quando eu quis tentar; que esteve ao meu lado, quando achei que não daria conta; que esteve ao meu lado, quando eu não podia estar ao lado dela, tomado, madrugada adentro, por estresse e livros. Sem você, eu não teria conseguido. Muito obrigado! Te amo!

À minha mãe, Cláudia, por lutar tanto para que eu e meus irmãos estudássemos; por ser essa fonte que emana força e amor; por me ensinar a lutar e a não desistir. Sem você, eu não teria chegado aqui. Muito obrigado! Te amo!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, novamente, a todos a quem dediquei este trabalho. Sem vocês, nada disso seria possível. Não me canso de repetir;

À minha família, por ser base sólida de amor e compreensão;

Ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, pelas aulas que tanto me abriram a cabeça e os horizontes; pela interlocução sincera na qualificação e pelas preciosas indicações bibliográficas;

Ao Prof. Dr. Emerson Cerdas, pelos fundamentais comentários e observações na qualificação; pelas indicações bibliográficas e pelas dicas e orientações nas conversas informais, que tanto me ajudaram nos rumos do trabalho;

Aos amigos que fiz no PPGEL, que tornaram esse caminho mais fácil e divertido.

Ao meu querido amigo, de tão longa data, Bruno José Soares Nehemy, o Tião, pelo imensurável apoio na língua inglesa.

RESUMO

Ao lermos *Caim* (2009) de José Saramago, para além das desconstruções do texto bíblico já esperadas de um texto desse autor, somos surpreendidos com uma narrativa que encanta por sua originalidade na forma de narrar e de construir imagens e símbolos. Logo após cometer seu fratricídio, caim (sic), protagonista do romance, é condenado por deus a errar por toda a eternidade. Aproveitando-se disso, o narrador o acompanhará em sua erraticidade em uma jornada entre os mais célebres episódios do Antigo Testamento. Essa jornada, porém, revela-nos uma peculiaridade: a ordem cronológica em que esses episódios são apresentados na Bíblia é subvertida no romance. Parodiando e questionando a pretensão histórica do discurso bíblico, o romance tratará a temporalidade como o principal recurso construtor de sentido. Mas por quê? Por que alterar a ordem bíblica dos episódios? Que sentidos o romance deseja construir com essas alterações? Elas são aleatórias? Quer-se, com isso, apenas desconstruir o texto bíblico? Pistas para respostas a essas perguntas são deixadas a cada episódio visitado por caim (sic), respostas estas das quais tentamos, em nossas análises, aproximar-nos. Estrutturamos nosso estudo em cinco capítulos, nos quais analisamos o que a fortuna crítica já estudou sobre a obra; o Romance Histórico e as suas formas de lidar com o passado, predominantemente através da ironia e da paródia; a peculiaridade de Saramago de usar letras minúsculas no início de nomes próprios e os efeitos de sentido que esse recurso traz; o hábil manejo de símbolos e mitos operado pelo narrador, no processo de desconstrução e reconstrução simbólica do romance e, por fim, uma proposta de leitura do romance. Todas essas ferramentas trabalham juntas em favor da descrição de um projeto de narrativa, que é levado a cabo pelas mãos dessa grande entidade criadora de linguagem, imagens e símbolos: o narrador saramaguiano.

Palavras-chave: José Saramago. Caim. Mitos, Imagens e Símbolos. Narrador. Paródia, Riso Irônico, Carnavalização.

ABSTRACT

When we read *Cain* (2009) by José Saramago, beyond the deconstructions of the biblical text already expected from a text of this author, we are surprised by a narrative that fascinates for its originality in the way of narrating and constructing images and symbols. Shortly after committing fratricide, Cain (sic), protagonist of the novel, is condemned by God to err for all eternity. Taking advantage of this, the narrator will accompany him in his erraticity in a journey among the most celebrated episodes of the Old Testament. This journey, however, reveals us a peculiarity: the chronological order in which these episodes are presented in the Bible is subverted in the novel. Parodying and questioning the historical pretension of biblical discourse, the novel will treat temporality as the main constructor of meaning. But why? Why change the biblical order of the episodes? What senses does the novel want to build with these changes? Are they random? Does it want to just deconstruct the biblical text? Clues to the answers to these questions are left in every episode visited by Cain (sic), answers to which we try, in our analyzes, to get closer. We have structured our study into five chapters, in which we analyze what the academic review has already studied about the work; Historical Romance and its ways of dealing with the past, predominantly through irony and parody; Saramago's peculiarity of using lowercase letters at the beginning of proper names and the sense effects that this feature brings; the skilful handling of symbols and myths operated by the narrator, in the process of deconstruction and symbolic reconstruction of the novel and, finally, a proposal to read the novel. All these tools work together in favor of describing a narrative project, which is carried out by the hands of this great entity creator of language, images and symbols: the Saramaguian narrator.

Keywords: José Saramago. Cain. Myths, images and symbols. Narrator. Parody, Ironic laughter, carnivalization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
FORTUNA CRÍTICA	11
BREVES REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE HISTÓRICO	25
1. A História na pós-modernidade	27
2. Subversão dos Mitos Identitários Portugueses pela Pós-Modernidade..	29
3. <i>Caim</i> como Romance Histórico Pós-Moderno.....	36
A ESCRITA COMO FERRAMENTA PARA A REDESIGNAÇÃO	59
1. Processo de designação e unicidade dos Nomes Próprios.....	62
2. A instabilidade da designação dos nomes comuns	64
3. A escrita saramaguiana como recurso de ressignificação.....	66
3.1. A redesignação de deus em <i>Caim</i>	67
3.1. O narrador redentor de Caim	79
SÍMBOLOS E MITOS NA CONSTITUIÇÃO DO IMAGINÁRIO	87
1. A Imaginação simbólica sobrevivente	89
2. A linguagem simbólica do Antigo Testamento bíblico	92
3. Cosmogonia e Escatologia no Antigo Testamento Bíblico	94
4. Ressignificação simbólica do A.T. em <i>Caim</i>	98
4.1. A Cosmogonia.....	100
4.2. Deus.....	101
4.3. Paraíso / Jardim do Éden / “Centro do Mundo”	112
4.4. Caim.....	115
4.5. Lilith.....	119
4.6. O Sacrifício de Isaac	128
4.7. Torre de Babel	131
4.8. Escatologia.....	134
UM PROJETO NARRATIVO DE DESTRUIÇÃO E RECRIAÇÃO	137
CONCLUSÃO	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

INTRODUÇÃO

Nosso interesse em analisar o romance *Caim* (2009) surgiu quando, em uma primeira leitura, logo em seu lançamento, algo nos chamou a atenção. Além do evidente diálogo com o Antigo Testamento, que o título já sugeria, fomos surpreendidos pela maneira heterodoxa que o narrador escolheu para nos contar a sua versão da história.

O livro começa narrando a criação do homem e da mulher e a atribuição da linguagem a eles. Narra o nascimento dos irmãos caim, Abel e Set e a expulsão desse primeiro casal do paraíso e os seus primeiros passos em uma vida sem os privilégios edênicos.

O narrador conta o episódio de caim e Abel quando da apresentação de suas oferendas ao Senhor, as reiteradas recusas divinas das ofertas de caim e o subsequente primeiro homicídio da história.

Após isso, Deus condena caim, o fraticida, a errar pelo mundo como punição pelo seu crime. Caim, ao se retirar da presença do Senhor, chega à terra de nod.

Até aqui, à exceção da forma de narrar, a história segue o roteiro bíblico, tanto quanto à cronologia, quanto aos personagens.

Caim, já em nod, conhece Lilith, a dona da cidade e, a partir daqui, começará sua verdadeira viagem pelas passagens do Antigo Testamento e, com isso, as características que tornam o romance único, sob o aspecto da organização da temporalidade, começam a se revelar.

O narrador, além de incluir passagens e personagens que não estão no texto original, opta por alterar a ordem cronológica dos acontecimentos bíblicos. E o faz acompanhando o protagonista, caim, em uma viagem por esses episódios. Em nosso estudo, verificamos a importância do narrador na construção de sentidos do romance, analisando as suas interferências, seus comentários, suas digressões, que são muito presentes e são fundamentais para a construção de sentidos.

Apresentamos, ao longo deste estudo, três recursos complementares, para subsidiar uma leitura e análise do romance *Caim* (2009), que apresentaremos em cinco capítulos.

No primeiro capítulo, fizemos um levantamento da fortuna crítica sobre o autor e, especificamente, sobre o romance que aqui estudaremos.

Já no segundo capítulo, tratamos do Romance Histórico pós-moderno, as suas formas e, principalmente, suas ferramentas para lidar com o passado, tais como a paródia, a carnavalização, o riso irônico e a subversão temporal.

Adiante, no terceiro capítulo, falamos das alterações nos processos de designação causadas pela peculiaridade saramaguiana de escrever nomes próprios com letras iniciais minúsculas, causando instabilidade na unicidade da relação nome-pessoa, permitindo ao narrador que redesigne esses nomes como bem lhe aprouver.

O quarto capítulo trata da importância dos símbolos, imagens e mitos para o imaginário humano e para a composição literária, mostrando a desconstrução / reconstrução simbólica, através da redundância, como recurso que tece novas significações para símbolos bíblicos, adquirindo novos sentidos no romance.

No quinto e último capítulo, apresentamos nossa proposta de leitura do romance, baseada nas análises que fizemos ao longo do trabalho, procurando nos aproximar do projeto de narrativa da obra.

Sabemos que o feminino tem um valor simbólico muito grande na obra de Saramago. Como mostramos no capítulo sobre a fortuna crítica, há muitos trabalhos que se dedicam somente a analisar esse simbolismo que perpassa toda a obra saramaguiana. Embora não seja nosso foco, a discussão sobre esse papel do feminino na obra de escritor português também está em nosso trabalho, ao falarmos da importância da personagem lilit para o simbolismo do romance.

Fizemos, também, além das exposições teóricas, análises exemplificativas do texto do romance usando a respectiva teoria exposta em cada capítulo, que pretendem mostrar e justificar seu uso na proposta de leitura do romance. Após, propusemos uma leitura de qual seja o projeto de narrativa,

mostrando a importância de cada ferramenta de desconstrução/construção para a resignificação pretendida pela obra.

Para padronizar a grafia dos nomes próprios neste trabalho, optamos por escrever com iniciais minúsculas aqueles que se referem a personagens das obras de Saramago.

Apresentamos, já no próximo capítulo, o que já há escrito sobre Saramago e, especificamente, sobre *Caim* (2009), para entendermos como este trabalho pode contribuir para os estudos do autor.

FORTUNA CRÍTICA

Os trabalhos acadêmicos que estudam José Saramago são incontáveis. Isso é plenamente justificável, em vista de sua enorme importância para a literatura em língua portuguesa, tendo sido o único escritor a ganhar o Prêmio Nobel de literatura escrevendo em nosso idioma. Portanto, seria impossível, nas delimitações deste estudo, reproduzir aqui tudo o que já foi dito sobre o escritor.

Refinando nossa pesquisa para os estudos que versam sobre o aspecto religioso e sua forma de representação na escrita saramaguiana, ainda encontramos um gigantesco número de trabalhos, pois não são poucas as obras suas que, ao menos, tangenciam essa temática, tais como a *Terra do Pecado* (1947), *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986), *A Segunda Vida de São Francisco de Assis* (1987), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), *In Nomine Dei* (1993) e, também a que aqui estudaremos, *Caim* (2009).

Para o estudo da fortuna crítica, foi imperioso aplicar mais um filtro às nossas buscas. Para isso, concentramo-nos em trabalhos (teses ou dissertações) cuja temática fosse restrita à análise da desconstrução paródica das histórias bíblicas e a análise do papel da instância narrativa nesse processo, que, de preferência, enfocassem *Caim* (2009). Inevitavelmente, alguns dos trabalhos com essa temática específica também envolvem diretamente *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991).

Cumpramos esclarecer que esse recorte temático estrito foi feito apenas com o objetivo de situarmos nosso trabalho no âmbito dos estudos sobre o escritor que privilegiem especificamente as relações do autor com o texto bíblico. Porém, para consulta e referências sobre o trabalho ficcional, as reconstruções simbólicas, o trabalho com mitologia, que perpassam toda a produção do autor, usamos diversos estudos sobre outras obras, sobre os quais também falaremos brevemente neste capítulo.

Caim foi publicado em 2009, e os primeiros estudos acadêmicos que o incluíam no *corpus* começaram a surgir já em 2011. Desde então, houve publicações que o estudam em quase todos os anos até o presente.

Destacamos aqui dois trabalhos publicados em 2011: *Em nome do Homem: Um estudo sobre as técnicas narrativas no romance Caim*, de José Saramago, de Fabiana Potter de Carvalho Machado e *O Eterno Feminino Retorno: Marias, Evas e Liliths no discurso de (des)sacralização saramaguiano*, de Aline Prúcoli de Souza.

O primeiro trabalho, de Machado (2011), privilegia o estudo do romance *Caim* (2009) e destaca pontos na obra como a valorização do feminino, na figura de lilith, que deixa de ser “mera figuração da personagem e passa a interferir decisivamente na condução ideológica da própria diegese.” (p. 49). A autora destaca, também, o papel determinante do narrador na condução da narrativa, que assume o papel de um “demiurgo”, de um criador, senhor da narrativa e dos destinos de seus personagens, assumindo, metaforicamente, o papel de Deus em seus romances. “Antes de ser um romance sobre Deus e o homem, *Caim* é um romance sobre a potencialidade criadora deste homem.”, diz Machado (2011, p. 85-83), tendo em vista que o narrador, assumindo um papel mais poderoso que o do próprio deus, afirma a sua superioridade em relação ao divino. É aventada, também, nesse estudo, a ideia de que o narrador seja um instrumento do autor, como se fosse uma “segunda voz” sua no romance. Citando Booth, ela explica que

Booth Wayne (1967) acredita na ocorrência de um “segundo eu”, numa espécie de “versão criada, literária, ideal dum homem real”, na “voz do autor em ação”. Em outras palavras, o autor cria uma imagem de si na própria obra, como se fosse, na verdade, mais um personagem a interagir. Sendo assim, no romance haveria a acrescenta que:

“imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele um diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Esse autor implícito é sempre distinto do “homem real” – não importa o que consideremos que ele seja – que cria uma versão superior de si próprio, um “segundo ser” (second self), quando cria a sua obra. (BOOTH, 1967, p.151)

Machado (2011) também destaca a paródia como ferramenta primordial de Saramago ao lidar com os textos bíblicos:

A estratégia narrativa de tornar o objeto sagrado do discurso cristão um alvo de comicidade ocorre em *Caim* com maior frequência do que nos romances anteriores de Saramago, em que o narrador reservava a Deus e à sua disciplina um viés crítico questionador muito mais cáustico do que burlesco[...] (MACHADO, 2011, p. 40)

Já Souza (2011) dedica sua dissertação a analisar a importância do feminino para Saramago, analisando as principais personagens e sua resignificação em relação ao papel secundário que a religião cristã sempre as relegou, destacando a sua inserção nos romances como elemento de combate à visão predominantemente patriarcal bíblica.

Publicados em 2012, merecem destaque dois estudos: *As imagens femininas da tradição cristã em O Evangelho Segundo Jesus Cristo e em Caim de José Saramago*, de Yani Rebouças de Oliveira e *Figurações de Deus nos Romances de Saramago*, de Ronaldo Ventura Souza.

O enfoque do primeiro estudo é, também, a resignificação do feminino n' *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e em *Caim* (2009). São discutidas as suas representações na pós-modernidade, que questionam os papéis tradicionalmente inferiores ao homem desempenhados na Bíblia pela mulher, através da reconstrução simbólica do feminino promovida pelo autor nesses romances.

A tese de doutoramento de Souza (2012) analisa, em um extenso *corpus*, as representações de Deus na obra do escritor português, incluídas aí o *Evangelho* e *Caim*. O autor focaliza a representação de Deus como personagem nessas duas últimas obras, destacando o trabalho do narrador na dessacralização do divino e na elevação do homem como único responsável pelo seu destino. Essa discussão também integrará nosso estudo.

No ano seguinte, em 2013, foi publicada a dissertação de José Diego Cirne Santos, *A Dialética da Desalienação: uma leitura marxista do Romance Caim, de José Saramago*, que se centra em analisar, da perspectiva marxista, as intrusões, os comentários e as críticas que o narrador faz em *Caim*

(2009), evidenciando as implicações de sentido que essas intromissões possuem no romance.

Encontramos, publicados no ano de 2014, os seguintes estudos acadêmicos sobre o romance: *A névoa do tempo: o pensamento utópico na trilogia crítico-religiosa de José Saramago*, de Paulo Victor de Souza Rocha; *As representações de Deus em 'Caim', de José Saramago: um estudo sistêmico-funcional*, de Odete Firmino Alhadadas Salgado; *O Deus de Saramago: uma análise teopoética das obras Caim e o Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de Vera Lúcia de Castro e, finalmente, *O Rizoma Bíblico-Literário*, de Gismair Martins Teixeira.

No primeiro trabalho, nesta apertada síntese que fazemos, Rocha (2014) discorre sobre a formação do pensamento utópico saramaguiano no que ele chama de “trilogia crítico-religiosa”, constituída por *Memorial do Convento*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*. Analisa como esses romances lidam com o passado e o reconstroem por meio da paródia, revelando novas possibilidades de construção do futuro.

Em *As representações de Deus em 'Caim'*, Salgado (2014) analisa, a partir de perspectivas da análise do discurso, como Deus é representado na obra, tendo em vista o discurso do narrador, do protagonista e as falas do próprio Deus. Dessa forma, pretende mostrar a visão que o autor possui da divindade, bem como sobre o discurso religioso judaico-cristão.

Castro (2014), na sua dissertação *O Deus de Saramago: uma análise teopoética das obras Caim e o Evangelho Segundo Jesus Cristo*, analisa de que maneira a desconstrução paródica de Deus nessas duas obras revelam, na verdade, um autor “profeta”, no sentido de que suas obras pretendem “revelar” um novo Deus. Ao afirmar seu ateísmo, Saramago afirma sua fé na divindade que constrói em seus textos.

Por fim, em *O Rizoma Bíblico-Literário*, de Gismair Martins Teixeira, o autor analisa três obras, a saber, *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar, *Caim* e *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, sob a perspectiva de analisar a Bíblia como uma peça literária basilar para a

produção artística moderna, sem prejuízo do rizoma religioso, que lhe é intrínseco.

Dando continuidade, no ano de 2015 foram publicados dois estudos acadêmicos relativos a *Caim (2009)*: *Caim: a subversão do mito bíblico no texto saramaguiano*, de Débora Siqueira de Andrade e *Apócrifus: o Evangelho não autorizado segundo José Saramago*, de Alan Ricardo Martins da Veiga.

A dissertação de Andrade (2015) prioriza o estudo da subversão do mito em *Caim (2009)*, também mostrando como ferramenta primordial a paródia, a sátira como forma de desconstrução e reconstrução dos textos bíblicos no romance.

Veiga (2015), no mesmo sentido, contrasta os romances *O Evangelho* e *Caim* com as escrituras bíblicas. O autor os analisa da perspectiva da teopoética, além de fazer um traçado da evolução do texto bíblico ao longo do tempo, sob o prisma de alterações causadas por traduções, desvios doutrinológicos, do ponto de vista hermenêutico e exegetico.

Três trabalhos acadêmicos foram publicados em 2017, quais sejam, *Por uma teologia ficcional: a (des)construção teológica na reescritura bíblica de José Saramago*, de Marcio Cappelli Aló Lopes; *Das (im)perfeições de Deus – As Intersecções Dialógicas entre as Obras Confissões e Caim: Um estudo sobre a Interdiscursividade Bakhtiniana*, de Eliane Aparecida Machado e, por fim, *Caim desafia Deus: Narrador e Ironia no romance de José Saramago*, de Laura Isabela Souza Bellarmino Ximenes.

Lopes (2017), em sua tese de doutoramento em Teologia, faz uma leitura dos romances *O Evangelho* e *Caim* à luz da reflexão teológica, no sentido de demonstrar a existência do que ele chama de “teologia ficcional”, aproximando as teorias sobre estudos teológicos e literatura. Em sua análise, tenta demonstrar o ateísmo do autor como propulsor da escritura dos romances, nos quais são feitas “construções teológicas destrutivas”. (p. 7)

Machado (2017), por sua vez, propõe uma interessante reflexão acerca das relações dialógicas, na perspectiva bakhtiniana, entre *As*

Confissões, de Agostinho de Hipona, e *Caim*. Essas obras são aproximadas à medida que, segundo a autora, seus autores são grandes intérpretes da realidade que os cercam, bem como das ideologias que os influenciavam, sendo grandes vozes de seus tempos.

Ximenes (2017), por sua vez, estuda *Caim* destacando a paródia e a ironia como principais ferramentas de construção de sentido, fazendo observações sobre a estética e linguagem do romance, destacando o uso da oralidade no discurso do narrador.

Por fim, de 2018, destacamos a tese *A Transgressão nos Estudos do Discurso: Caminhos para uma Operacionalização Conceitual*, de Wilton Divino da Silva Júnior. Partindo de estudos foucaultinos, Silva Júnior (2018) propõe a conceituação da ideia de transgressão como ferramenta para os estudos sobre o discurso. Para tanto, utiliza, dentre outros textos de gêneros diversos, os romances *O Evangelho* e *Caim* para, a partir das retomada de cânones religiosos e sua reescritura paródica, exemplificar a transgressão como construtora de sentido.

Porém, não somente os estudos que se dedicam especificamente a *Caim* (2009) foram usados por nós. Pesquisamos, também, o que já havia sido estudado, sobre a poética, a ficção e a paródia como características do autor no trabalho de reescritura histórica e ressignificação de mitos e símbolos, para a construção de sentido em sua obra.

Nesse sentido, achamos preciosas contribuições para nosso trabalho, de autores como Salma Ferraz de Azevedo de Oliveira, em sua riquíssima tese *As Faces de Deus na Obra de um Ateu - José Saramago* (2002); Francisco Leandro Barbosa, em sua tese *Mito e Literatura na Obra de José Saramago* (2009); Bruno Vinicius Kutelak Dias, em seu trabalho de conclusão de curso *O Sagrado e o Profano em Caim e o Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago* (2014).

Vimos que esses estudos têm muitos pontos de convergência, principalmente quando tratam da maneira paródica com que Saramago dialoga com os textos bíblicos, aqui inclusos os do Antigo e Novo Testamentos.

A paródia, entendida no sentido defendido por Hutcheon (1985), que tem como objetivo "desnudar e desconstruir" o texto com o qual dialoga, sendo que "[...] a sua função é de separação e contraste" (HUTCHEON, p. 14), como se esclarece na passagem abaixo:

A paródia é, pois, na sua irônica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vaivém» intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Souza (2012) comenta que a paródia, juntamente com a ironia e a matéria histórica como pano de fundo para uma reconstrução, são os recursos formadores do texto de Saramago, frutos de um processo de maturação pela qual passou o escritor ao longo de suas obras.

Inscrevemos nossa posição bem próxima à desses autores, no sentido de admitir a paródia como elemento utilizado pelo autor que destrói e reconstrói os textos bíblicos do Antigo Testamento, como mais notadamente se faz em *Caim* (2009) e os do Novo Testamento, do qual é exemplo *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991).

Ressaltamos que esse pensamento amplamente difundido pela crítica do autor, relativo ao binômio construção/reconstrução operado pela paródia, defende a ideia de que Saramago não apenas deseja, em seus livros, "destruir" a sacralidade e "reconstruir" figuras humanizadas, como crítica superficial à Bíblia e às instituições que a usam, como também exploraremos aqui.

Sob esse ponto de vista, temos convergência sobremaneira com o excepcional trabalho de Francisco Leandro Barbosa (2009) que, ao analisar os romances *Memorial do Convento*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a Cegueira*, identifica os mitemas que perpassam a obra do escritor, identificando sua intenção de não fazer uma destruição pura e simples dos mitos bíblicos, identificada com as afiliações políticas já conhecidas do escritor, mas sim elaborar a construção de uma narrativa que possui também

caráter mítico, criando imagens e símbolos novos a partir da desconstrução daqueles presentes no texto original:

Em várias de suas obras, Saramago faz uso da parodização ou subversão de elementos míticos e suas interpretações tradicionais, mas, ao mesmo tempo, cria novos elementos significativos (imagens e símbolos) que vêm refazer ou reforçar o caráter mítico da narrativa” (BARBOSA, 2009, p. 12)

Há no narrador a intenção de recriá-los e inseri-los em uma narrativa que se passa num tempo histórico, e não mais sagrado, desmistificando-os, portanto, mas que, ao passo que dessacraliza, cria um novo mito, um novo herói, através da ironia e paródia criadoras:

“A ironia seria apenas uma forma de destruição de determinada ordem, de retorno ao caos, para que uma outra ordem seja instaurada” .(BARBOSA, 2009, p. 95)

Teremos oportunidade de nos aprofundarmos nesses caminhos ao longo deste trabalho.

Por meio da paródia, e preenchendo, por sua conta e risco, os espaços em branco da narrativa bíblica com seus comentários e detalhes que não estão no texto original, o narrador de *Caim* (2009) revela ao seu leitor faces sombrias, maldosas e perversas de deus.

Isso fez com que muitas hipóteses fossem levantadas sobre a figura do deus construído em *Caim* (2009). Para Suman (2012), o deus retratado no romance possui traços de psicopatia. Algumas atitudes e características da divina personagem revelam traços de personalidade que fizeram esse autor concluir por essa classificação patológica e chamá-lo, sem meias palavras, de psicopata:

Alguns casos são clinicamente diagnosticados sob os fundamentos psicanalíticos e, a seguir, expõem-se alguns fatores em que o Deus de Saramago apresenta, em sua máxima relação e correspondência com as propriedades ficcionais e bíblicas, concedendo à personagem divinal, então, múltiplos argumentos factíveis para a aplicação dos conceitos psicóticos conferidos por estudos fundamentais e elaborações teóricas, como por exemplo: impulsividade ou fracasso em fazer planos para o futuro: age imprevisivelmente ao não aceitar que sua “obra”, o homem, estivesse corruptível e acessível ao pecado; Então, pratica atos de limpeza antropossocial, como ocorre nos casos do dilúvio, Sodoma e Gomorra e no singular caso de chacina a mando de Moisés (em nome do Senhor), devido ao culto ao bezerro de ouro, ou seja, a desconstrução de Deus perante seu povo desacreditado. (SUMAN, 2012, p. 3-4).

Considerando o restrito recorte temático deste estudo, não nos estenderemos sobre as consequências dessa classificação dada ao deus saramaguiano. Porém, é interessante ver como a dessacralização promovida pelo narrador do romance que ora analisamos chega a um nível de exposição de defeitos e características intrinsecamente humanos da divindade, a ponto de a crítica poder analisá-lo e diagnosticá-lo como alguém que precisa de tratamento. O Deus bíblico, onipotente, vingativo, jamais permitiria que suas criaturas o tratassem dessa forma.

Nesse sentido, não são raros os trabalhos que fazem a oposição, originalmente teorizada por Eliade (1992) entre o sagrado e o profano, tanto da obra que estudamos aqui, quanto também do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

Destacamos o estudo de Bruno Vinicius Kutelak Dias (2014), que analisa essa oposição entre sagrado e o profano em *Caim* e no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Em seu estudo, ele exemplifica ricamente essas oposições, além de tratar também da ressignificação do feminino, tão presente no conjunto das obras de Saramago:

Recriada por Saramago, a primeira mulher adquire uma nova imagem, deixa de ser apenas a companheira pecadora de Adão, submissa ao Senhor e a seu esposo, enganada pela serpente sem ter julgado suas ações e a possibilidade de vontade própria. Eva se torna dona de suas ações e questiona o poder de Deus e de seu marido instituído, mesmo sem rebelar-se abertamente contra eles. Nasce dentro de si uma nova consciência livre do controle divino, decide por si mesma e tenta se equiparar ou até mesmo superar o sagrado. Temos em Eva não apenas a primeira tentativa humana de superação do divino, mas a valorização do racional e a primeira a se utilizar de sua sexualidade, valorizada na obra de Saramago em detrimento do discurso bíblico, em suas artimanhas; o racional contra a fé - Eva e Adão - e o racional dando poder ao humano, profano e liberto da subjugação imposta pelo sagrado. (DIAS, 2014, p. 41).

Na passagem acima, o autor destaca que, ao ser dessacralizada, humanizada, a mulher adquire também controle sobre suas ações, deixando de ser a submissa Eva bíblica para decidir sobre seu destino. No romance, foi essa decisão de eva que salvou o casal recém-expulso do jardim do éden de morrer à míngua, sem saber trabalhar e sem ter o que comer.

Vimos que essas ressignificações do feminino são exploradas por diversos autores, que também defendem que elas têm um papel fundamental da construção do sentido, não só dessa obra, mas de toda a produção de Saramago, como, por exemplo, combater a misoginia de deus, apontada por alguns estudiosos do pensamento religioso judaico-cristão. Citando outros autores, Dias descreve essa misoginia divina:

Para Ferraz (2012), essa rejeição e desvalorização do feminino e da sexualidade, no cristianismo e Judaísmo, refletem um Deus misógino: “O Jeová do Velho Testamento nunca gostou de mulheres, muito menos do prazer sexual, a tal ponto que sua mãe no futuro, Maria, gerará um filho [...] sem a mácula do sêmen masculino” (FERRAZ, 2012, p. 236). Maria passa a servir de exemplo para o resto das mulheres, para “atingir o estado excelso ‘cujo valor é muito superior ao do rubi’, a ‘mulher virtuosa’ teria que confinar suas atividades e até seus sonhos à dimensão da maternidade, da vida familiar, da criação dos filhos” (WHITMONT, 1991, p. 142, *apud* DIAS, 2014, p. 16)

Oliveira (2002) dedicou um capítulo inteiro de seu trabalho à discussão da maneira como Maria de Magdala, personagem do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, é construída para denunciar a misoginia de deus.

Além de ser dotada de dons proféticos e de uma sabedoria, por vezes, superior à divina, essa personagem também faz denúncias sobre como é difícil ser excluída por deus e não entende, por exemplo, por que é negado às mulheres o direito ao prazer sexual, livremente permitido aos homens, como nos explica Oliveira:

Ao lado do dom profético, Madalena se mostra uma verdadeira conhecedora dos problemas das massacradas mulheres da sua época e reivindica os direitos das mesmas. De certa forma, acusa Deus por adotar uma postura machista no que se refere ao prazer feminino:

Pode ser, mas Deus, que fez o mundo, não deveria privar de nenhum dos frutos da sua obra as mulheres de que também foi autor, Conhecer homem, por exemplo, Sim, como tu vieste a conhecer mulher... (ESJC, p. 411) (OLIVEIRA, 2002, p. 200)

A misoginia divina é também denunciada em *Caim* (2009) por intermédio de lilit, uma personagem apócrifa, excluída das escrituras adotadas pela Igreja Católica como oficiais, lilit. Teremos oportunidade de falar mais detalhadamente sobre a construção dessa personagem, bem como de sua

importância nos rumos do enredo. Por ora, detenhamo-nos em seu igualmente importante papel de denunciar a misoginia divina.

Caim, ao retornar à terra de nod, depois de viajar por muitos episódios bíblicos, reencontra-se com lilith, sua amada, e põe-se a contar-lhe como havia sido a sua viagem. Ele conta tudo com muitos detalhes e chega à parte em que deus havia deitado fogo às cidades de sodoma e gomorra, por haver ali práticas homossexuais entre homens. Lilith pergunta:

E morreu toda a gente por causa disso, Toda, não escapou uma alma, não houve sobreviventes, Até as mulheres que esses homens desprezavam, tornou lilith a perguntar, Sim, Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento, Seja como for, os inocentes já vêm acostumados a pagar pelos pecadores, Que estranha ideia do justo parece ter o senhor,[...] (SARAMAGO, 2009, p. 129, grifo nosso).

Nesses trechos, há a constatação de lilith de que sempre, de uma forma ou de outra, as mulheres são injustiçadas pelo crivo divino.

Outro aspecto que procuramos usar para filtrar a fortuna crítica de que trataríamos neste trabalho, por considerarmos fundamental para a construção da narrativa de *Caim* (2009), são as mudanças espaciotemporais às quais caim é submetido ao longo do enredo. Destaca-se o estudo feito por Silva, Neve e Pinheiro (2014). Nesse trabalho é levantada uma hipótese interessante:

As transgressões temporais também ocorrem no âmbito da estrutura narrativa, com o uso de recursos diversos. Estando ausente no romance uma explicação para as transgressões cronotópicas, que não seriam provocadas nem por caim nem por deus, consideramos ser aceitável atribuí-las à forte intervenção da instância narrativa. (SILVA, et. al, 2014, p. 16, grifo nosso)

E outra, ainda mais interessante:

O narrador, ao colocar-se em cena, parece, em certa medida, assumir-se enquanto personagem, inserindo-se no enredo em uma posição de onisciência, onipresença e onipotência que supera a do personagem deus, retratado em *Caim* como uma entidade repleta de limitações. (SILVA, et. al, 2014, p. 17, grifo nosso)

Não é nova essa hipótese de que o narrador de *Caim* se coloque na posição de um criador, superior à do próprio deus personagem dos seus romances. A instância narrativa é absolutamente onisciente; conhece os pensamentos, as angústias, os medos, as hesitações, os diálogos pensados,

mas não ditos, o futuro, o passado e o presente. Oliveira também faz suas considerações sobre esse narrador:

O autor se posiciona contra o relato impessoal, o desaparecimento do narrador proposto por Henry James e Percy Lubbock e quer que o leitor sinta a presença direta do narrador na obra, como aquele com quem o leitor pode dialogar. É Amorim quem afirma:

o narrador saramaguiano se revela um narrador onisciente com poderes demiúrgicos: monopolizador do discurso e detentor dos fios com que parece tecer a história, onipresente (mesmo quando tenta 'desaparecer'). Desempenha múltiplas funções no enredo que cria. Essa demiurgia, que dá lugar a um narrador representado que se confunde freqüentemente com seu autor implícito, possibilita um diálogo constante com o leitor. (1994, p. 130) (OLIVEIRA, 2002, p. 145)

Nesse sentido, também segue Machado (2011):

Segundo Bergez, a obra de arte remete a “uma consciência criadora, a uma interioridade pessoal a que se subordinam todos os elementos formais e contingentes da obra: tema de inspiração, „maneira”, composição, etc” (BERGEZ, 1997, p. 99). Essa consciência criadora parece estar infiltrada na estruturação de *Caim*, tanto que nos permite concluir que o Deus verdadeiramente criador é por excelência o narrador, aquele que recria, modifica, instaura. Antes de ser um romance sobre Deus e o homem, *Caim* é um romance sobre a potencialidade criadora deste homem.” (MACHADO, 2011, p. 85)

É senso comum na crítica a constatação de que a instância narrativa é controladora total do que ocorre no romance e que, em decorrência disso, seja o narrador equiparado, ou mesmo superior, a deus nos romances, como também mostraremos neste estudo.

Concordamos, dessa forma, com essas conclusões. Mas queremos ir adiante. Se, também no *Evangelho* (1991), o narrador toma essa posição demiúrgica e, no entanto, conta a história de maneira linear, do ponto de vista espaciotemporal, por que em *Caim* ele promove essas oscilações na cronologia? Existe algum propósito? Elas são importantes na construção de sentido que a obra pretende?

Outro recurso que também adotamos como filtro para seleção da fortuna crítica sobre o autor foi o uso de letras minúsculas para nomes próprios. Notamos que, além de algumas constatações, não há muito aprofundamento na questão da utilização de letras minúsculas quando o narrador se vale desse recurso. Grande parte dos autores limita-se a dizer que se trata de uma questão estilística.

Encontramos em Oliveira (2002), uma observação interessante sobre esse tema:

Os próprios nomes de Jesus e Maria são escritos em minúscula pelo narrador com a intenção de vulgarizar as personagens bíblicas [...]. (OLIVEIRA, 2002, p. 37).

Ou ainda, nessa direção:

Como já colocamos, em toda a obra, os personagens serão denominados com a inicial minúscula, procedimento que, ao dar-lhe um tratamento textual igual ao das outras personagens, coloca o “deus de israel” no mesmo plano simbólico das outras figuras humanas do enredo, sendo esse o procedimento primordial na construção da personificação do divino executada pelo narrador de *Caim* (SANTOS, 2013, p.124)

Nesse particular, nosso trabalho deseja ir adiante. Servindo-nos de teorias sobre designação dos nomes próprios e comuns, pretendemos mostrar como a utilização de letras minúsculas em nomes próprios em *Caim* (2009) contribui para o projeto de narrativa, sendo uma ferramenta fundamental para a desconstrução / reconstrução de imagens e símbolos, recurso basilar para a feitura do romance.

Nesta seção, nossa intenção foi mostrar como nosso trabalho se posiciona em relação à crítica já construída sobre autor, sobre o romance em análise e também sobre alguns assuntos de que trataremos aqui, mesmo que tenham sido tratados em análises de outras obras.

Iniciaremos nossas discussões acerca do gênero Romance Histórico, em que traçaremos um breve percurso do gênero, suas mudanças e principais características até a pós-modernidade. Mostraremos como a paródia, a ironia e a carnavalização são recursos importantes na construção de sentido nas obras desse período, incluindo, aí, como elas são operadas em *Caim* (2009).

Mas não nos limitaremos ao estudo da paródia como recurso para atingir essa ressignificação. Faremos um estudo também sobre como a

utilização de nomes comuns, em substituição aos nomes próprios, tem um papel importante nessa reconstrução.

Estudaremos, por fim, as teorias do símbolo e do mito, de modo a demonstrar o rico processo de desconstrução e reconstrução que o romance opera nos símbolos bíblicos, que serão fundamentais para mostrarmos qual seja esse projeto de narrativa do autor/narrador.

BREVES REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE HISTÓRICO

Marinho (1999), ao tentar trazer uma definição do que seja um romance histórico, traz um apanhado de definições de vários autores, com as principais características que definiriam um texto como pertencente a esse gênero.

Entre haver, no mínimo, entre quarenta e sessenta anos de hiato entre o tempo do discurso e os fatos da diegese ou a “[...] necessidade de haver referência a acontecimentos ou pessoas reais para criar uma certa credibilidade” (MARINHO, 1999, p. 11), passando por considerar histórico, também, quando a diegese de um romance ocorre em um tempo de fatos históricos determinantes, que mudam a história de um povo ou do mundo, tais como guerras, revoluções, mesmo não guardando essas distâncias temporais mínimas estabelecidas. A autora amplia, ainda, esse conceito para abarcar aqueles romances de “índole simbólico-ideológica” (p. 14), ou seja, aqueles que não necessariamente estão situados em um tempo e espaço históricos muito bem definidos, mas sim, cujos tempo, espaço, personagens e enredo originais possuem força simbólica para a sociedade. E é essa última caracterização que nos interessará sobremaneira para as nossas reflexões.

Para aclarar a discussão, utilizaremos aqui grafias diferentes para nos referirmos à história. Com a inicial maiúscula, referiremos à História oficial, fruto de pesquisa acadêmica, aceita pela comunidade científica. Utilizando letra minúscula no começo, a referência será à história tratada pelos autores dos romances no âmbito da diegese.

O conceito de romance histórico passou por muitas transformações, que não nos cabe aqui enumerar detalhadamente. Fundamentalmente, o Romance Histórico Tradicional, sendo assim nomeado por Marinho (1999) o período de produção portuguesa entre os séculos XVIII e XIX, possui um caráter de tentativa de reprodução mais fiel ao contexto histórico de referência, reconstruindo detalhadamente o tempo e o espaço nos quais se passa a diegese, inserindo, ali, seus personagens referenciais e inventados e muitos detalhes históricos com o objetivo de tornar o relato mais fidedigno, como observa Marinho:

A interligação diegese e História salda-se, frequentemente, pela inclusão de dados rigorosamente históricos no meio da intriga. [...] Essa característica poder-se-á até considerar indispensável para a existência de romance histórico, uma vez que permanece para além das produções tradicionais do gênero. (MARINHO, 1999, p. 20)

Almejava-se uma fidelidade na retratação daquele momento, trazendo suas principais características e detalhes, na tentativa de dar à narrativa um caráter histórico, real, de tal maneira que, se o personagem não fosse referencial, ou seja, fosse inventado, teria que ser um alguém possível de existir naquele tempo, com falas, pensamentos e demais características que se adequassem àquele contexto, com heróis mormente moderados, fleumáticos e sem grandes convicções (Marinho, 1999, p. 19).

Mas existe, já em alguns autores desse período, o início de uma consciência da impossibilidade da reprodução exata do real, questionando-se, ainda que de forma embrionária, o próprio discurso de textos históricos. Marinho nos explica que:

A intuição de uma certa falsidade inerente ao discurso da história, falsidade que os escritores dos últimos anos irão explorar até à exaustão, já se faz sentir em autores como Arnaldo Gama [...] ou em críticos como Innocencio F. da Silva [...], antecipando, sem disso terem consciência, a noção de que o passado só nos pode chegar textualizado, como insiste Linda Hutcheon: “Mas a pedra, a testemunha presencial, é muda, e o historiador só tem os factos - as aparências – para colher as informações do passado”. (MARINHO, 1999, p. 17)

Esse início de mudança de visão vai, paulatinamente, alterando substancialmente o papel do escritor e do narrador. A fidelidade histórica ainda vai sendo mantida em alguns detalhes, mas não com tanta rigidez. Permite-se, já então, a mudança de algum fato histórico, a inclusão de algum detalhe que não tenha sido contado pelo texto histórico científico, trazendo discussões importantes sobre o verdadeiro e o verossímil. Inicia-se, então, uma crescente busca pelo verossímil, ainda vinculado ao contexto da diegese, mas dando à invenção um poder maior dentro dos romances.

Começa, aqui, um processo de “flexibilização” do passado, em que os escritores aceitam que não é possível reproduzir, como queriam seus antecessores, o passado tal qual ele ocorrera, pois ele só nos é dado a conhecer através da escrita, que possui o filtro ideológico de seu escritor,

vinculado ao contexto sociocultural de sua produção, enviesado, portanto, privilegiando pontos de vista que, afinal, não são absolutos.

Nesse período, já no início do século XX, surgiram romances históricos com os pontos de vista da narrativa alterados, muitas vezes com a focalização em narradores marginais, mostrando “histórias” que a História não mostrou, evidenciando-se a tomada de consciência da importância do ponto de vista na construção do sentido da narrativa.

Surgidas nesse momento, algumas dessas características foram basilares para o surgimento do romance pós-moderno, que revolucionou a relação da ficção com a História.

1. A História na pós-modernidade

O processo de flexibilização da História pelos romances, iniciado no final do século XIX e início do XX, não parou. Ao contrário, ganhou força e novos recursos ao longo dos períodos e épocas, até chegar na pós-modernidade. A partir da década de 1960, data aproximada do que se convencionou chamar de pós-modernidade, os romances tenderam a se voltar para o passado histórico, porém com uma perspectiva bem diferente dos Românticos: questioná-lo, mostrá-lo como uma construção de linguagem, instável, subvertê-lo, dissolver sua solidez, como explica Gobbi:

Desestabilizar essa “fixidez” talvez seja, então, a grande intenção da ficção contemporânea que toma sua matéria da história, mostrando-a também como discurso que, por suas estratégias constitutivas, é capaz de criar verdades, como os próprios mitos que sustentam uma imagem da nação. (GOBBI, 2011, p. 29)

Se antes o objetivo era ratificar os fatos históricos, dando detalhes minuciosos para confirmar os fatos já conhecidos, reproduzi-los com riqueza de detalhes, entender e criar personagens que se amoldavam ao contexto histórico, criar o espaço e o tempo da narrativa em uma linearidade condizente com o fundo histórico, a pós-modernidade vem contestar, desmitificar, questionar, propor histórias alternativas, novas focalizações, com consequências diversas. Ou seja, estabelecer uma relação verdadeiramente paródica com a História, como mostra Marinho:

O romance histórico pós-moderno torna-se, assim, não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política. (MARINHO, 1999, p. 39)

As relações paródicas não são entendidas aqui como tendo por objetivo destruir o texto parodiado. Ao estabelecer o diálogo com um texto histórico, o parodiador está, antes, revivendo, reatualizando o texto, ainda que o ridicularizando, deformando, subvertendo, na melhor definição de um “canto paralelo” ao texto original, conforme explica Fávero:

Aristóteles atribui, na *Poética*, a Hegemon de Tarso (séc V a.C) a origem da paródia como arte, ao utilizar o gênero épico para representar os homens como seres comuns inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores; assim, teria sido ele o primeiro a realizar uma inversão do gênero épico até então escolhido para representar os heróis nacionais ao nível dos deuses. Paródia significa canto paralelo (de para = ao lado de e ode = canto), incorporando a ideia de uma canção cantada ao lado da outra, como uma espécie de contracanto (FAVERO, 1994, p. 49, grifo nosso)

Parodiar, fazer esse “canto paralelo”, é subverter o texto original, ressignificando-o para criar novas interpretações, aproximando-se do conceito bakhtiniano de carnavalização. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, o filósofo russo trata do fenômeno da carnavalização na literatura, caracterizando-o de forma paralela às manifestações nas festas carnavalescas, nas quais são derrubadas todas as fronteiras, divisões e repressões do mundo oficial, não carnavalizado.

Bakhtin (1997) caracteriza o carnaval como um espetáculo, de matizes variados conforme a época e a sociedade que o celebra, destacando que há em comum o que chama de “base carnavalesca geral” (p. 122), que é o questionamento do mundo “oficial”, a extinção da sociedade dividida em classes, a aniquilação das hierarquias. O filósofo russo destaca a influência que esses festejos possuem nas sociedades que o celebram, de modo que

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. [...] É a essa transposição do carnaval para a

linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura. (BAKHTIN, 1997, p.122)

Essa “carnavalização da literatura” seria, então, a transposição dessas características dos festejos populares carnavalescos para o texto literário. Ou seja, a literatura funcionando como ferramenta de uma subversão, um questionamento, do “mundo às avessas”, usando os textos oficiais, inclusive religiosos, para conferir-lhes outro sentido, adulterá-los, questioná-los, imprimir-lhes novas significações:

O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. A isso está relacionada a quarta categoria carnavalesca: a *profanação*. Esta é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc. (BAKHTIN, P. 123, 1997)

A paródia seria, dessa forma, a ferramenta textual dessa cosmovisão carnavalizada, de inversão de valores, que não visa destruir o “oficial”, mas recriá-lo e subvertê-lo, criando, assim, o “canto paralelo”, que se estrutura sobre o texto original, dependendo dele, portanto, para existir e, ao mesmo tempo, nega-o, recria-o, o que faz da paródia ser um discurso duplo, ambivalente, “[...] uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas, ao mesmo tempo, o nega” (FÁVERO, *op. cit.*, p. 53). Dessa forma, escusado seria dizer que, para que a paródia funcione, é necessário que o receptor do texto partilhe do mesmo código cultural de quem o produziu. Caso contrário, o leitor não conseguirá perceber a ironia, a subversão que foi feita com o texto primitivo.

2. Subversão dos Mitos Identitários Portugueses pela Pós-Modernidade

O período da pós-modernidade explora majoritariamente a ideia de que História e ficção se aproximam pela linguagem, subjetivas e instáveis, portanto sujeitas, ambas, aos filtros ideológicos de quem as produz.

Nesse sentido, vários autores exploram as focalizações de seus romances, como já dissemos, mostrando que, dependendo de quem conta, a História poderia ter sido diferente, principalmente se narrada do ponto de vista dos proscritos, dos marginais, aos quais a História relegou o esquecimento. Isso implica no aparecimento de histórias alternativas, colocando dúvidas, promovendo reflexões e um distanciamento irônico sobre a História até então aceita cegamente.

Com uma intenção clara de promover o diálogo paródico com os textos canônicos, os escritores desse período, além de operarem uma mudança da perspectiva narrativa, promovem o distanciamento irônico do texto original, através do riso e da paródia. Colocado em perspectiva irônica e paródica, o texto original já não possui a rigidez de sentidos de antes, e tudo agora pode ser questionado e subvertido, através da mesma matéria-prima que o constituiu: a linguagem. Gobbi explica que:

Atitude declarada, a ironia opera uma desestabilização dos cânones do conhecimento histórico ao atentar para a natureza de qualquer forma de realidade passível de ser conhecida, que se figurará, inevitavelmente, como simulacro, não no sentido de uma espécie de desonestidade para escapar à verdade, mas naquele de um reconhecimento da natureza específica do seu meio de expressão – a linguagem, marcada pelos signos da artificialidade, da convencionalidade e da subjetividade. (GOBBI, 2011, p. 26-27)

A pós-modernidade compreendeu que a ideologia cristalizada nos cânones, sejam estes Históricos ou religiosos, só pode ser “combatida”, questionada, através da linguagem, justamente por serem, também eles, construções de linguagem, não sendo possível alcançar a mimese perfeita, ou seja, a reprodução do real tal qual ele é através da linguagem, como nos explica Genette:

Do ponto de vista puramente analítico que é o nosso, há que acrescentar [...] que a própria noção de showing como a de imitação ou de representação narrativa [...] é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que conta. Mas não pode que conta-la de modo pormenorizado, preciso, “vivo”, e dar assim mais ou menos a ilusão de mimese que é a única mimésis narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar” (GENETTE, sem ano, p. 162)

Através da linguagem, portanto, por meio da paródia e a ironia, a História pode ser recontada, recriada, tirada de seu contexto, deslocada de sua constituição espaciotemporal, o que permite que, a partir dessas desestabilizações, sejam construídos novos sentidos e contadas novas histórias.

Em seu livro *A Ficcionalização da História: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*, Gobbi (2011) destrincha a maneira como esses mecanismos foram utilizados nas últimas décadas pelos escritores portugueses para “atacar” a mitologia constitutiva do imaginário português. Mitos sobre a fundação da identidade portuguesa, seus heróis, sua religião, todos já foram objeto de reconstituição paródica pelos autores portugueses, incluído nesse rol José Saramago.

Ao fazer uma análise mais detalhada sobre como ocorre esse processo, a autora aponta características comuns entre esses textos. Dentre elas, está o uso da ironia na construção paródica, como forma de desnudar os mecanismos linguísticos da construção mítica desses textos.

Nesse sentido é que a paródia nos parece, justamente, uma privilegiada “arma de combate” contra o mito; isso porque, como construção de linguagem, só pela linguagem é que o mito pode ser desarmado. A paródia, utilizando-se de sua principal estratégia retórica, a ironia, não simplesmente afronta o mito, mas exacerba-o ou desloca-o de tal maneira, usando os mesmo truques que o configuram (como procedimento metatextual que é, já que também se apropria de outros textos, da mesma forma que o mito é uma apropriação da linguagem), que isso acaba por revelar os mecanismos de construção do próprio mito [...] (GOBBI, 2011, p. 44)

Veremos mais profundamente, em capítulo próprio, que o mito é um sistema de significação construído sobre outro já existente, neste caso, a língua. “O que é signo [...] no primeiro sistema [a língua] transforma-se em simples significante no segundo [o mito]” (BARTHES, 2001, p. 136). Ou seja, o mito se constitui pela linguagem, sendo ela a sua matéria prima.

A reconstrução paródica desnuda, ri, desconstrói e, conseqüentemente, desmitifica o mito, transformando-o puramente em linguagem, instável portanto, passível de ser alvo de questionamento, de subversão.

Hutcheon (1985) destaca ainda outro traço constitutivo desse processo, que é a transcontextualização do texto revisitado. Ao revisitar parodicamente um texto, ele passa necessariamente por uma alteração de contexto e de forma, o que traz consequências no campo das significações que ele carrega. Sem apagar os traços que permitem a identificação com o texto original, a paródia realoca o texto primeiro em outro contexto, outro momento estilístico, sob outra forma, o que promove a desconstrução dos sentidos primeiros daquele texto e permite, a partir daí, a construção de novos:

(A paródia) Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor (HUTCHEON, 1985, p. 19)

E é justamente essa confrontação, no “coração da semelhança”, que permite a desconstrução irônica que, ao afirmar, nega; ao dizer, desconstrói, evidenciando a ambivalência do discurso paródico, que questiona as bases de sustentação do texto mítico, suas intenções, construindo, paralelamente, outras significações que não são menos ideológicas.

A desconstrução paródica dos mitos, assim como a dos acontecimentos Históricos, objetivam mostrar que eles são construções discursivas, de linguagem. Que seu conhecimento, sua verdade, atravessou gerações e chegou até nós através de textos, que possuem autores, conhecidos ou não, e que estes autores também estão sujeitos aos filtros ideológicos que influenciam as escolhas de como contar, o que contar, por que contar. Portanto, esses textos partilham dos mesmos limites e, também, das mesmas potenciais transgressões da literatura. (Gobbi, 2011, p. 69).

O processo de desconstrução dos mitos e dos textos Históricos pelos romances da pós-modernidade, a que temos nos referido, conta ainda com outro recurso, que também será muito importante para este estudo: as escolhas do narrador sobre como narrar, o que narrar e de onde narrar, promovendo um “filtro” sobre as informações, dando mais ou menos detalhes, a focalização adotada, conforme suas intenções, como nos ensina Genette:

Com efeito, pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta, e conta-lo segundo um ou outro ponto de vista; e é precisamente tal

capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do modo narrativo; a representação, ou, mais exatamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores [...] pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história [...] da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a “visão” ou o “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história [...] esta ou aquela perspectiva. “Distância” e “perspectiva”, assim provisoriamente nomeadas e definidas são as duas modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa que é o modo, como a visão que tenho de um quadro depende, quanto à precisão, da distância que me separa dele, e, quanto à amplitude, da minha posição em relação a certo obstáculo parcial que mais ou menos o esconde” (GENETTE, sem ano, p. 160)

Não nos caberia aqui teorizar demasiadamente sobre as classificações das focalizações, ou dos tipos de perspectiva que Genette apresenta em sua obra. O trecho acima mostra o poder do narrador que, ao escolher um ponto de vista, regula as informações sobre a diegese que passa ao seu leitor.

Essa regulação passa pelo que Genette chamou de *Focalização*. Basicamente, ele descreve três tipos de focalizações possíveis: a *focalização zero* ou *narrativa não-focalizada*, que é aquela em que o narrador é onisciente, ou seja, possui mais informações do que as personagens, seguindo a fórmula Narrador > Personagem; a *focalização interna*, que pode ser fixa, variável ou múltipla, nas quais o narrador adota o ponto de vista de um ou mais personagens, que regularão as informações de um ponto de vista limitado, representado pela fórmula Narrador = Personagem; por fim, a *focalização externa*, na qual o narrador sabe menos que seus heróis. A diegese, nesse caso, é narrada sem que o leitor conheça os pensamentos ou sentimentos dos personagens, como se estivesse olhando um quadro, descrevendo a fórmula Narrador < Personagens. (Genette, *op. cit.*, p. 187-188)

É frequente, nos romances pós-modernos históricos, a utilização dos três tipos de focalização, com preponderância da focalização zero (onisciente) e da focalização externa. Para Marinho,

A asserção de ficcionalidade e, simultaneamente, de uma certa veracidade histórica, é-nos dada através de dois tipos de focalização, que, parecendo à primeira vista inconciliáveis, se completam para

obter o efeito pretendido – falamos da focalização externa e da focalização onisciente. No primeiro caso, a ignorância assumida do narrador facilita o duplo posicionamento (ficção e realidade) [...]. Uma certa ironia que subjaz a esta premeditada ignorância, está também presente na focalização onisciente, na medida em que mostra inequivocamente o poder do narrador sobre as personagens e os acontecimentos, por mais referenciais que eles sejam. (MARINHO, *op. cit.*, p. 42)

Ou seja, o narrador alterna entre esses dois tipos de focalização para ajudar a construir sua leitura paródica dos textos originais. Utilizando-se da focalização externa em alguns momentos, ironicamente, a instância narrativa consegue dar a impressão de isenção, imparcialidade, buscadas pelos historiadores. Por outro lado, ao adotar a focalização onisciente, o narrador volta a mostrar o seu poder de controle da narrativa, direcionando o leitor, dando-nos a conhecer as reflexões dos personagens, fazendo comentários, intrometendo-se, fazendo reflexões e julgamentos de valor impossíveis a quem não conheça a totalidade da narrativa, o pensamento e os sentimentos dos personagens como ele conhece.

Há, também, o uso de focalizações internas, quando o narrador quer nos mostrar a história sob o ponto de vista de um personagem, ou de um grupo de personagens específico.

O descobrimento do caminho marítimo para a Índia perde toda a glória épica que Os Lusíadas lhe imprimiram e que o inconsciente colectivo português lhe confere, no discurso histórico de Miguel Medina. É, na verdade, uma outra visão das navegações portuguesas, que nada tem de idealizada, mas que se apoia na focalização dos marinheiros, dos degredados e até dos nativos. (MARINHO, *op. cit.*, p. 238)

Ou ainda:

A História que Saramago reconstrói difere da repetição mais ou menos romanceada do estabelecido, para dar voz (frequentemente através de discursos directos) a uma focalização tão heterodoxa quanto subversiva – a edificação do convento de Mafra não mostra só a riqueza do rei, mas também e, prioritariamente, a exploração dos trabalhadores. (MARINHO, *op. cit.*, p. 237)

Nesses exemplos, utilizando a focalização interna, por meio da paródia, sob o ponto de vista dos marginais que não tiveram voz na História, constrói-se uma história alternativa à oficial, aquela que “poderia ter sido”.

Entretanto, a alteração dos pontos de vista narrativos não foi subversão suficiente para os pós-modernos. A paródia e a ironia mostraram-se ferramentas poderosas para promover uma “reconstrução”, um questionamento da História e também dos mitos, como vimos. E, por que não, recriá-los, modificá-los, mudar seus cursos e testar novas implicações, novas possibilidades? Conforme Marinho,

A alteração da história canônica leva a uma reescrita do passado, reescrita que pode atingir os limites do (in) verossímil. É visível em vários romances a multiplicidade de leituras de que pode ser alvo determinado facto passado, dando azo a interpretações diversas ou até subversivas, podendo mesmo personagens inventadas influenciar o decorrer dos acontecimentos tidos como referenciáveis, ou factos verdadeiros serem transferidos de uma época para outra (ficção ucrônica), contrariamente ao que se passa no discurso histórico propriamente dito, onde não pode haver uma alteração radical dos acontecimentos [...]. (MARINHO, 1999, p. 251)

Não só uma manipulação dos acontecimentos, como também de elementos constitutivos dessas narrativas, como o tempo e o espaço. Não são raros textos como os de Mário de Carvalho, explicado por Marinho (1999):

A ausência de disjunção na cronologia é como que ingenuamente explicada por Mário de Carvalho em *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, quando, pretextando um adormecimento da musa da História, põe num mesmo espaço uma cena do século XII e outra do XX:

Assim aconteceu uma vez a Clio, musa da História que, enfadada da imensa tapeçaria milenária a seu cargo, repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos, deixou descair a cabeça loura e adormeceu por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama. Logo se enlearam dois fios e no desenho se empolou um nó, destoante da lisura do tecido. Amalgamaram-se então as datas de 4 de junho de 1148 e de 29 de setembro de 1984. Os automobilistas que nessa manhã de Setembro entravam em Lisboa pela Avenida Gago Coutinho, direitos ao Areeiro, começaram por apanhar um grande susto, e, por instantes, foi, em toda aquela área, um estridente rumor de motores desmultiplicados, travões aplicados a fundo, e uma sarabanda de buzinas ensurdecidora. Tudo isto de mistura com retinir de metais, relinchos de cavalos e imprecações guturais em alta grita. É que, nessa ocasião mesma, a tropa do almóada Ibn-el-Muftar, composta de berberes, azenegues e árabes em número para cima de dez mil vinha sorrateira pelo valado, quase à beira do esteiro de rio que ali então desembocava, com o propósito de pôr cerco às muralhas de Lixbuna, um ano atrás assediada e tomada por hordas de nazarenos odiosos.” (MARINHO, *op. cit.*, p. 290)

As alterações espaciotemporais, a não linearidade nos acontecimentos tais quais estão no texto original, a mescla do tempo do discurso com o tempo da narrativa representam o ápice da ironia e da resignificação paródica. Trata-se da aceitação máxima do caráter fictício do discurso do romancista quando possui como pano de fundo a História.

Jogam, ainda, com a tentativa inócua de reprodução fiel do passado; parodia o discurso do historiador no nível da própria organização da narrativa e questiona, ainda, a pretensa “realidade” de que trata o texto Histórico:

Paralelamente ao que se passa nos restantes países de cultura europeia ou americana, nos últimos trinta anos tem-se assistido ao renascer do gosto pela História, embora ela seja encarada de um modo totalmente diferente da idílica evocação romântica. [...] No caso português, como tivemos ocasião de reiteradamente assinalar, pensamos dever acrescentar que a crise de identidade provocada pelas transformações políticas e sociais cria um campo favorável para a reinterpretação do passado, despido de um discurso convencional e alheio a outras realidades. (MARINHO, *op. cit.*, p. 306)

Com todos esses recursos, os autores portugueses pós-modernos buscam, como pretendemos mostrar, relativizar, subverter e questionar a História e os mitos fundadores do pensamento português, constitutivos da identidade desse povo, em busca de sua própria identidade, fora daquela construída pela literatura e pelas ideologias dominantes.

3. *Caim* como Romance Histórico Pós-Moderno

José Saramago está inserido nesse grupo de escritores que, através da paródia, do distanciamento irônico e do riso, provoca a subversão e o questionamento, tanto da História quanto dos mitos e símbolos que permeiam a identidade cristã.

O escritor, em muitos de seus romances, utiliza vários dos recursos que expusemos neste capítulo para sua releitura de fatos Históricos e das narrativas míticas, que detalharemos nesta seção.

Antes de prosseguirmos, porém, cabe-nos uma reflexão sobre o caráter do texto que *Caim* utiliza como tecido para sua construção, qual seja, o Antigo Testamento. Como vimos, na definição de Marinho (1999) sobre o que seja romance histórico, cabem romances que situam sua diegese não só em

reconhecidos e bem delimitados momentos da História, mas também em momentos de reconhecida influência cultural e ideológica em determinada sociedade.

Poderíamos, então, refletir se o Antigo Testamento é um texto Histórico, ou seja, com fatos comprovadamente ocorridos, ou se é mais um mito que, falando, em muitos momentos, por imagens e símbolos, sem que isso impeça, no entanto, a interpretação literal, exprime a mais profunda camada do imaginário judaico-cristão.

Como elucidaremos nos próximos capítulos, o mito vivo, ou seja, aquele que as sociedades vivem, ritualizam, professam sua fé, não é considerado “mito” por elas. Ele constitui uma visão de mundo, orienta praticamente todos os aspectos da vida dessa sociedade, fornece os rituais para a beatificação, para a volta ao tempo sagrado, para livrá-los da decrepitude do tempo profano. Esses mitos são reatualizados, por meio dos rituais, os atos da Cosmogonia dos Entes Sobrenaturais em cada ato (nascimento, matrimônio, alimentação, caça, etc). Como então rotular um texto como o Antigo Testamento, as Escrituras Hebraicas, de “mito”, na acepção moderna da palavra? Sabemos que esses textos são fundamentais para grandes religiões na modernidade, como o Cristianismo, Judaísmo e Islamismo. Milhões de pessoas vivem esses textos, seguem seus ordenamentos, fazem seus ritos, tem-nos como estruturantes de seus valores, pois tomam os fatos ali narrados como históricos.

Acreditamos que o momento histórico em que estamos situados não nos permite classificar esses textos, rigidamente, como históricos ou míticos, pois essa classificação dependeria, mais, de um critério de crença do que de um rigorosamente científico. Felizmente, a teoria de que aqui nos servimos permite-nos estudar igualmente as relações paródicas que o romance pós-moderno português estabelece com os textos históricos e com os textos de caráter mitológico. Feitas essas considerações, acreditamos ter lançado as bases para a leitura desse que é o último romance do escritor premiado com o Nobel de Literatura de 1998.

Expusemos anteriormente que os escritores do pós-modernismo português estabelecem uma relação paródica com os textos com que dialogam, subvertendo-lhes o sentido original, construindo um verdadeiro

“canto paralelo”, ressignificando-os totalmente. Em *Caim* (2009), essas relações darão a tônica da construção de sentidos do romance. O caráter dessa relação já é evidenciado ao leitor logo na epígrafe:

Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala. (Hebreus, 11,4) LIVRO DOS DISPARATES (SARAMAGO, 2009, p. 8, grifo nosso).

Segundo o dicionário Priberam, “disparate” é “1. Aquilo que é contrário à razão, à sensatez, ao bom senso. = ABSURDO, DESATINO, DESPROPÓSITO, TOLICE (“disparate”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/disparate> [consultado em 30-01-2019].)

Há uma citação *ipsis litteris* de um texto do Novo Testamento bíblico que, quando da indicação da fonte, é referenciado como pertencente ao livro dos absurdos, das tolices, dos despropósitos. Já na epígrafe, fica clara a relação de subversão e de questionamento que o romance estabelecerá com os textos em que se apoia.

Como mostramos, o narrador desempenha um papel primordial na construção dos sentidos do texto. Neste estudo, veremos que ele conduzirá o leitor a uma nova visão sobre os textos com os quais dialoga.

Nas primeiras páginas do romance, já é possível notar a postura da instância narrativa em se afirmar como autoridade nos acontecimentos que narra, desejando passar uma credibilidade digna de um historiador, comparando-se a um, em vários momentos:

Ao terceiro, como também ficou dito, chamaram-lhe set, mas esse não entrará na narrativa que vamos compondo passo a passo com melindres de historiador, por isso aqui o deixamos, só um nome e nada mais. (SARAMAGO, 2009, p.14, grifo nosso)

Recorreremos, mais uma vez, ao dicionário, para melhor enxergarmos as intenções das palavras utilizadas para compor a narrativa. Segundo o mesmo dicionário Priberam, a palavra melindre pode significar:

1. Tendência para se ofender ou para se constranger. = .SUSCETIBILIDADE. 2. Extrema delicadeza no trato ou no porte. 3. Escrúpulo. "melindre", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/melindre> [consultado em 30-01-2019, grifo nosso]

O narrador, logo nas primeiras páginas do romance, afirma que está compondo sua narrativa com “melindres” de historiador, ou seja, com cuidado, com delicadeza, com escrúpulos característicos de um estudioso, cientista, passando ao leitor a sensação de que o que ele compõe é um relato confiável, que possui embasamento factual, que não é inventado. E o faz ao mesmo tempo em que, também já no início do seu texto, tenta desacreditar o texto bíblico do ponto de vista histórico, afirmando-se como verdade, como o real, em detrimento do original:

Antes de prosseguirmos com esta instrutiva e definitiva história de caim a que, com nunca visto atrevimento, metemos ombros, talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos. (SARAMAGO, 2009, p. 13, grifos nossos).

O trecho mostra que o narrador quer passar ao seu leitor uma segurança de que estará lendo um texto que tem pretensão de ser histórico, afirmando que seu texto, ao contrário do original, é a história definitiva de caim, e quer deixar claro que haverá rigor científico na organização cronológica. E isso é feito, como ressaltamos, logo nas primeiras páginas do romance, numa tentativa, claramente irônica, de fazer com que seu texto seja lido e acreditado como se fosse “a verdade”.

Já se desenham, aqui, os primeiros traços paródicos, irônicos, a começar pela postura declarada do narrador. Ao se comparar a um historiador, ele alcança a subversão ao nível do discurso: sabemos que os romances pós-modernos questionam aquilo que é tido por verdade histórica, criando outras narrativas, parodicamente. Ora, já no início, o narrador se coloca como um historiador rígido e digno de credibilidade.

A narrativa começa mantendo a ordem cronológica bíblica, ou seja, contando a gênese do mundo e da humanidade. Na Bíblia, logo nos primeiros versículos do *Gênesis*, ocorre a criação do homem:

26 Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do

mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra. 27 Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. 28 E Deus os abençoou e lhes disse: Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus e sobre todo animal que rasteja pela terra. (BÍBLIA, Gn, 1:26-28, grifo nosso)

Deus cria o homem (e mulher, conforme nosso grifo) à sua imagem e semelhança. Isso deixa evidente a pureza e a perfeição da criação.

O narrador de *Caim* (2009) também começa narrando esse episódio, estendendo-se em detalhes sobre a origem da linguagem humana:

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que a adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do éden a quem pudesse responsabilizar pela gravíssima falta, quando os outros animais, produtos, todos eles, tal como os dois humanos, do faça-se divino, uns por meio de mugidos e rugidos, outros por roncões, chilreios, assobios e cacarejos, desfrutavam já de voz própria. Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo. (SARAMAGO, 2009, p. 09-10, grifo nosso).

O trabalho de dessacralização nesse trecho é feito através do riso irônico. Deus “esquece” de prover sua criação de linguagem. Fica “irritado” com o esquecimento e por não ter ninguém a quem responsabilizar, características que desconstruem a onipotência do Deus bíblico, evidenciando o trabalho do narrador em humanizar a divindade.

A narrativa continua e adão e eva são expulsos do paraíso e jogados à própria sorte. Aqui, o narrador faz uma reflexão, digna de reprodução:

Este episódio, que deu origem à primeira definição de um até aí ignorado pecado original, nunca ficou bem explicado. Em primeiro lugar, mesmo a inteligência mais rudimentar não teria qualquer dificuldade em compreender que estar informado sempre será preferível a desconhecer, mormente em matérias tão delicadas como são estas do bem e do mal, nas quais qualquer um se arrisca, sem dar por isso, a uma condenação eterna num inferno que então ainda estava por inventar. Em segundo lugar, brada aos céus a imprevidência do senhor, que se realmente não queria que lhe comessem do tal fruto, remédio fácil teria, bastaria não ter plantado a árvore, ou ir pô-la noutra sítio, ou rodeá-la por uma cerca de arame farpado. (SARAMAGO, 2009, p. 12-13).

Antes de narrar a expulsão, o narrador coloca sua opinião sobre os fatos. Desconstruindo o sentido bíblico do episódio, que é ensinar a obediência ao senhor, o narrador dá razão ao casal por ter comido a fruta e culpa deus por ter sido imprevidente, tendo várias alternativas que poderiam ter evitado o “até aí ignorado pecado original”. Mais uma vez, os traços da humanização da divindade ficam evidentes, com o uso de palavras como “imprevidência” para caracterizar as ações de deus nesse episódio.

Sem destino e sem ter como conseguir alimentos, eva decide, apesar da contrariedade de adão, pedir ajuda para azael, o querubim designado para proteger a entrada do jardim do éden. O querubim, após hesitar, diz pra eva esperar, pois ele vai buscar as frutas:

Eva retirou a pele de cima dos ombros e disse, Usa isto para trazeres a fruta. Estava nua da cintura para cima. A espada silvou com mais força como se tivesse recebido um súbito afluxo de energia, a mesma energia que levou o querubim a dar um passo em frente, a mesma que o fez erguer a mão esquerda e tocar no seio da mulher. Nada mais sucedeu, nada mais podia suceder, os anjos, enquanto o sejam, estão proibidos de qualquer comércio carnal, só os anjos que caíram são livres de juntar-se a quem queiram e a quem os queira. (SARAMAGO, 2009, p. 25).

O narrador leva o desejo carnal às criaturas celestiais, em uma interação que não há nos textos bíblicos. Há uma desconstrução paródica da pureza e da beatitude do querubim quando o narrador descreve que houve “um súbito afluxo de energia” em sua espada, sendo essa energia a responsável por fazê-lo tocar no seio de eva. Há, portanto, um rebaixamento da condição celestial à condição humana, suscetível a agir por impulso libidinoso.

Ao mesmo tempo em que afirma que não houve “comércio carnal” entre ambos, o narrador faz questão de suscitar algumas dúvidas ao longo da narrativa:

Quando abel nascer, todos os vizinhos irão estranhar a rosada brancura com que veio ao mundo, com se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja. (SARAMAGO, 2009, p. 30)

A focalização interna, adotando a perspectiva dos vizinhos, exime o narrador da responsabilidade de afirmar que azael é pai de abel, apenas suscitando essa possibilidade. De maneira irônica, é posta em dúvida a

paternidade de Abel, evidenciando o caráter subversivo e questionador da narrativa, que se opõe à narrativa rígida e peremptória dos textos bíblicos.

Dando sequência à narrativa, chegamos à cena da morte de Abel que é narrada de maneira a ressignificar os irmãos Abel e Caim históricos. A narrativa bíblica é construída com o objetivo de mostrar um Caim vingativo que, por inveja, matou seu irmão, como mostra esta passagem:

Coabitou o homem com Eva, sua mulher. Esta concebeu e deu à luz a Caim; então, disse: Adquiri um varão com o auxílio do SENHOR. Depois, deu à luz a Abel, seu irmão. Abel foi pastor de ovelhas, e Caim, lavrador. Aconteceu que no fim de uns tempos trouxe Caim do fruto da terra uma oferta ao SENHOR. Abel, por sua vez, trouxe das primícias do seu rebanho e da gordura deste. Agradou-se o SENHOR de Abel e de sua oferta; ao passo que de Caim e de sua oferta não se agradou. Irou-se, pois, sobremaneira, Caim, e descaiu-lhe o semblante. Então, lhe disse o SENHOR: Por que andas irado, e por que descaiu o teu semblante? Se procederes bem, não é certo que serás aceito? Se, todavia, procederes mal, eis que o pecado jaz à porta; o seu desejo será contra ti, mas a ti cumpre dominá-lo. Disse Caim a Abel, seu irmão: Vamos ao campo. Estando eles no campo, sucedeu que se levantou Caim contra Abel, seu irmão, e o matou. (BÍBLIA, Gn: 4:1-8, grifos nossos)

Caim, além de não ter sua oferta aceita, recebe uma repreensão de Deus por levar o semblante descaído. A Bíblia destaca a ira de Caim, indicando a mudança de seu estado de espírito que, tomado de raiva e vingança, resolve matar seu irmão. Por este ato reprovável, Deus aplica-lhe seu castigo:

Disse o SENHOR a Caim: Onde está Abel, teu irmão? Ele respondeu: Não sei; acaso, sou eu tutor de meu irmão? E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra a mim. És agora, pois, maldito por sobre a terra, cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão. Quando lavrares o solo, não te dará ele a sua força; serás fugitivo e errante pela terra. Então, disse Caim ao SENHOR: É tamanho o meu castigo, que já não posso suportá-lo. Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua presença hei de esconder-me; serei fugitivo e errante pela terra; quem comigo se encontrar me matará. O SENHOR, porém, lhe disse: Assim, qualquer que matar a Caim será vingado sete vezes. E pôs o SENHOR um sinal em Caim para que o não ferisse de morte quem quer que o encontrasse. Retirou-se Caim da presença do SENHOR e habitou na terra de Node, ao oriente do Éden. (BÍBLIA, Gn, 4:11-16, grifo nosso)

Deus amaldiçoa Caim e o condena a errar pelo mundo. Porém, coloca-lhe um sinal para protegê-lo de ser assassinado por quem quer que

fosse, proferindo que quem o matasse seria “vingado sete vezes”. Nota-se também o tom de irreverência de Caim em sua resposta a Deus: “Ele respondeu: Não sei; acaso, sou eu tutor de meu irmão?” Esses detalhes não passaram despercebidos pelo narrador de *Caim* (2009), que explorou essas minúcias da narrativa original para construir a sua.

No romance, o histórico homicídio toma contornos bem diferentes. Destacamos o trecho em que deus já havia recusado a oferta de caim e aceitado a de abel:

Foi então que o verdadeiro carácter de abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isto ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa, proclamando-se, perante o atônito e desconcertado caim, como um favorito do senhor, como um eleito de deus. O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho. A cena repetiu-se, invariável, durante uma semana, sempre um fumo que subia, sempre um fumo que podia tocar-se com a mão e logo se desfazia no ar. E sempre a falta de piedade de abel, os dichotes de abel, o desprezo de abel. Um dia caim pediu ao irmão que o acompanhasse a um vale próximo onde era voz corrente que se acoitava uma raposa e ali, com as suas próprias mãos, o matou a golpes de uma queixada de jumento que havia escondido antes num silvado, portanto com aleivosa premeditação. (SARAMAGO, 2009, p. 33, grifos nossos)

Mostraremos, nas reflexões que faremos acerca da maneira como o narrador explora a instabilidade dos nomes comuns, a forma como os personagens bíblicos são ressignificados. Nesse trecho, o narrador não dá razão ao ato de caim, mas caracteriza um outro abel, predicando-o de arrogante, orgulhoso, envaidecido, que humilhou caim na primeira oportunidade. Essa ressignificação paródica é fundamental para a construção do sentido que a narrativa pretende. Da mesma forma, caim é predicado como alguém que ficou envergonhado, sem entender o que estava acontecendo, sem compreender as razões que levaram a divindade a recusar sua oferta. Predicações como “atônito”, “desconcertado”, “infeliz” o mostram como vítima das arbitrariedades divinas.

A reconstrução paródica dessa passagem não deseja redimir caim de seu crime, tampouco dar-lhe razão; parece querer, antes, mostrar um outro lado, de modo a relativizar a posição de caim como um criminoso que

agiu puramente por maldade, por vingança, por inveja. Mostrar que, assim como Abel, ele também foi vítima.

Após esse ocorrido, é o momento de, talvez, um dos diálogos mais perturbadores, sediciosos e irônicos do romance. Apesar de longo, entendemos que ele seja fundamental para mostrarmos que tipo de relação se estabelecerá entre o humano e divino no romance, e por isso o reproduzimos:

Tanto tempo sem dar notícias, e agora aqui estava, vestido como quando expulsou do jardim do éden os infelizes pais destes dois. Tem na cabeça a coroa tripla, a mão direita empunha o ceptro, um balandrau de rico tecido cobre-o da cabeça aos pés. Que fizeste com o teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a Abel quando estava na tua mão evitado, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado, Esse discurso é sedicioso, É possível que o seja, mas garanto-te que, se eu fosse deus, todos os dias diria, Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra, Sacrilégio, Será, mas em todo o caso nunca maior que o teu, que permitiste que Abel morresse, Tu é que o mataste, Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que aí está não o fiz verter eu, caim podia ter escolhido entre o mal e o bem, se escolheu o mal pagará por isso, Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim, E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala, É simples, matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto, [...] (SARAMAGO, 2009, p. 34-36, grifos nossos).

É interessante observarmos que o narrador, até então, não está modificando o enredo original, mas acrescentando detalhes, pensamentos, preenchendo com reflexões, diálogos entre personagens, predicções, adotando uma postura de completar o que a Bíblia omite. Para configurar ainda mais essa “fidelidade” simulada que sua história estabelece, o narrador reproduz a frase de irreverência do Caim bíblico, em outros termos: “Era eu o guarda-costas de meu irmão”. Essa fala é aproveitada para puxar o fio condutor da construção de um caim dotado de um perfil questionador,

sedicioso, que enfrenta deus, culpando-o, também, pela morte de seu irmão. Colocando algumas falas e detalhes bíblicos em seu romance, o narrador quer passar credibilidade ao seu leitor, afirmando o texto original, mas alterando-o, questionando-o, subvertendo-o parodicamente.

O diálogo que reproduzimos mostra a insubordinação e a irresignação de caim à atribuição exclusivamente a si da culpa pelo homicídio de seu irmão, que chega a afirmar que matou o irmão porque não podia matar deus, mas diz à divindade: “[...] pela intenção, estás morto.”

O narrador nos mostra que caim, na verdade, não quis matar abel. Quis matar deus e que, não podendo, matou seu irmão. Matar a divindade será algo muito explorado pela narrativa, influenciando, inclusive, a ordenação espaciotemporal, como veremos.

Deus, já sucumbindo à retórica implacável de caim, condena-o a sua pena. Porém, ao invés de matá-lo, puni-lo com dor ou algum outro tipo de tortura, deus condena caim a errar pelo mundo, sem, no entanto, permitir que ninguém lhe faça mal, colocando-lhe uma marca de proteção. O narrador de *Caim* explora esse fato, “esclarecendo” as razões e dando detalhes das circunstâncias em que isso ocorreu:

Mas eu, porque matei, poderei ser morto por qualquer pessoa que me encontre, Não será assim, farei um acordo contigo, Um acordo com o réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabara de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim, [...] (SARAMAGO, 2009, p.36, grifo nosso).

O narrador faz uma continuação do diálogo original, em que caim enfrenta a divindade e o faz assumir uma responsabilidade solidária pela morte de abel. E deus reconhece sua parcela de culpa: “Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim,[...]”. A inversão paródica é tal que, por meio da retórica, caim convence a deus a partilhar a culpa pelo fratricídio, fazendo com que deus assumira parte da responsabilidade e, conseqüentemente, propor-lhe um acordo sobre a pena, atenuando-a como parte desse acordo.

Nesse trecho, fica evidente a força investida ao humano e à sua inteligência, sendo capaz de vencer um embate retórico com a divindade, que,

fraquejando, rebaixando-se, assume solidariamente a culpa pelo crime. Essa será a tônica da inversão paródica do romance: a valorização das personagens humanas, sobretudo de caim, em detrimento de um rebaixamento, muitas vezes pelo riso, da divindade.

O narrador não poupará as criaturas celestiais, inclusive deus, do riso irônico. Este será ferramenta fundamental para a desconstrução do caráter mítico dessas figuras, desinvestindo o mito de suas vestes de autoridade, para desnudá-lo, ridicularizá-lo e, então, recriá-lo e ressignificá-lo a serviço de seu projeto de narrativa, como melhor se mostrará ao longo deste estudo.

Além disso, uma ferramenta importante para a construção do riso irônico são as anacronias, que estão presentes na narrativa ao nível da diegese e do discurso, causadas por um narrador contemporâneo ao leitor, já distante no tempo dos fatos que narra. A título de exemplo, podemos citar a cena descrita da visão de caim quando chega a nod:

Aí está a praça. Em verdade, ter chamado a isto uma cidade foi um exagero. Um quantas casas térreas mal alinhadas, um quantas crianças brincando não se sabe a quê, uns adultos que se movem como sonâmbulos, uns burros que parecem ir aonde querem e não aonde os conduzem, qualquer cidade que se preze desse nome nunca se reconhecerá na cena primitiva que temos diante dos olhos, faltam aqui os automóveis e os autocarros, os sinais de tráfego, os semáforos, as passagens subterrâneas, os anúncios nas frontarias ou nos telhados das casas, numa palavra, a modernidade, a vida moderna.” (SARAMAGO, 2009, p. 47)

Aqui, misturam-se a focalização interna em caim e a não-focalização, onisciente. O narrador provoca o humor, pois rebaixa ao ridículo a cidade de nod, descrevendo-a com base nos seus parâmetros contemporâneos de “cidade”.

Essas anacronias também ocorrem ao nível da diegese, de maneira mais sutil, por meio de falas de personagens que seriam impossíveis ao tempo da história narrada. Caim, chegando a nod, é recebido pelo olheiro, que lhe arruma emprego, comida e lugar para ficar. A seguir, ocorre o diálogo de agradecimento:

Não há dúvidas de que és um bom samaritano, disse caim, Samaritano, perguntou o olheiro intrigado, isso que vem a ser, Não sei, saiu-me de repente, sem pensar, nem sei o que significa [...]. (SARAMAGO, 2009, p. 50).

A expressão que até hoje usamos, de “bom samaritano”, refere-se à parábola narrada no Novo Testamento, em Lucas 10:25-37, contada por Jesus para ensinar a compaixão aos seus discípulos. Ora, sabemos que Jesus nasce, na cronologia bíblica, muito depois dos acontecimentos do Antigo Testamento. E essa aparente incongruência não pode ser entendida como falta de cuidado do narrador. Ao contrário, ele possui inteira consciência dessas anacronias, demonstrando várias vezes que as utiliza propositadamente. Neste caso, ela pode ser entendida como uma grande demonstração de poder do narrador sobre os fatos que conta, dando a entender que ele, o narrador, atribuiu essa fala a caim, que nem sabia o que isso significava.

Sempre destacando a veracidade do que narra, a instância narrativa contrapõe o seu texto aos dos narradores do Antigo Testamento, acusando-os de omitir detalhes importantes, colocando-se na posição de quem, agora, revela essas informações, querendo imprimir uma fidedignidade ao seu texto. Um exemplo é que, quando caim chega a nod, a “dona” da cidade é lilith, com quem caim se relaciona e tem um filho, mesmo esta última sendo casada com noah. O narrador faz reflexões e críticas aos narradores originais que não registraram esse fato na Bíblia:

Quando a criança viesse ao mundo seria para toda a gente o filho de noah, e se ao princípio não iriam faltar as mais justificadas suspeitas e murmurações, o tempo, esse grande igualador, se encarregaria de limar umas e outras, sem contar que os futuros historiadores tomariam a seu cuidado eliminar da crónica da cidade qualquer alusão a um certo pisador de barro chamado abel, ou caim, ou como diabo fosse o seu nome, dúvida esta que, só por si, já seria considerada razão suficiente para o condenar ao esquecimento, em definitiva quarentena, assim supunham eles, no limbo daqueles sucessos que, para tranquilidade das dinastias, não é conveniente arejar. Este nosso relato, embora não tendo nada de histórico, demonstra a que ponto estavam equivocados ou eram mal-intencionados os ditos historiadores, caim existiu mesmo, fez um filho à mulher de noah, e agora tem um problema para resolver, como informar lilith de que é seu desejo partir. Confiava que a condenação ditada pelo senhor, Andarás errante e perdido pelo mundo, pudesse convencê-la a aceitar a sua decisão de ir-se. Afinal, foi menos difícil do que esperava, talvez também porque essa criança, formada por não mais que um punhado de células titubeantes, exprimisse já um querer e uma vontade, o primeiro efeito dos quais tivesse sido reduzir a louca paixão dos pais a um vulgar episódio de cama a que, como já sabemos, a história oficial nem sequer irá dedicar uma linha. (SARAMAGO, 2009, p. 70-71, grifo nosso).

O narrador deixa claro que não confia na história que contam os narradores do Antigo Testamento, colocando em questionamento, inclusive, a idoneidade de quem a escreveu, como na frase que destacamos da última citação.

Durante todo o romance, há a apresentação de detalhes históricos, que objetivam sempre conferir credibilidade ao narrador e desacreditar os narradores bíblicos, como também vemos nessa passagem:

Levaram tudo a moisés e ao sacerdote eleazar e à comunidade dos israelitas que se encontravam nas planícies de moab, junto do rio jordão, em frente de jericó, precisões toponímicas que aqui são deixadas para provar que não temos estado a inventar nada." (SARAMAGO, 2009, p.105, grifo nosso). P. 105

O “canto paralelo” criado atesta a sua veracidade ao questionar o texto original e a escrita histórica, destacando o seu caráter subjetivo, mesmo quando se quer a objetividade científica. Ao dar detalhes da história que não constam dos textos originais, como a relação entre caim e lilith, o narrador afirma-se verdadeiro sendo ficção e questiona a veracidade do texto original pelo riso e pela paródia. Marinho (1999) destaca que esse recurso de apresentar detalhes na narrativa na tentativa de conferir-lhe mais veracidade, ainda que ironicamente, é um recurso importante na construção paródica:

Como já referimos, a abundância de detalhes possui, paralelamente a um perfeito enquadramento histórico, mesmo se irônico, a função de distanciar pelo riso, de pôr em causa o conhecimento estabelecido, preparando o surgimento de uma outra história, tão escondida quanto verdadeira. (MARINHO, 1999, p. 235).

A utilização desses recursos é possibilitada pela característica lacônica do texto bíblico. Auerbach (1971) compara o Antigo Testamento com a *Odisseia*, destacando que o texto de Homero não deixa nenhum personagem, nenhum fato, nenhuma história inacabada. Todos os detalhes são minuciosamente expostos, a exemplo da cicatriz de Ulisses, que dá título ao primeiro ensaio de seu livro.

A cicatriz, vista por Euricléia ao lavar Ulisses, não fica sem apresentação sobre suas origens, os fatos que a causaram, que são contados em muitos versos para detalhar bem sua história.

Essas pormenorizadas descrições, para Auerbach (1971) amenizam a tensão da cena, pois elas “[...] impedem a concentração unilateral do leitor na crise presente; impedem, mesmo no mais espantoso dos acontecimentos, o surgimento de uma tensão opressiva.” (p. 8)

Totalmente oposto é o texto bíblico, no qual

[...] só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexprimidos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos. (AUERBACH, 1971, p. 8-9)

Ou seja, ao omitir os detalhes, ao levar a cena diretamente ao ponto, o narrador bíblico concentra toda a tensão naquela cena que narra, característica que Schiller reserva para os textos trágicos, e não os épicos. (AUERBACH, 1971, p.8). Ao dar como exemplo o episódio do sacrifício de Isaac por Abraão, o autor destaca que:

[...] Jeruel importa não tanto como meta de uma viagem terrena, na sua relação geográfica com outros lugares, quanto como na sua especial eleição, na sua relação com Deus, que o determinara como cenário desta ação – por isso precisa ser nomeado. [...] Ele [Isaac] pode ser belo ou feio, inteligente ou tolo, alto ou baixo, atraente ou repulsivo – nada disto é dito. Só aquilo que deve ser conhecido acerca dele aqui e agora, dentro dos limites da ação, aparece iluminado – para salientar quão terrível é a tentação de Abraão, e quão consciente Deus é disto. P. 8

E é justamente nessa ausência de detalhes, de descrições e de aprofundamentos do texto original que o narrador de *Caim* (2009) encontra espaço para construir a sua paródia, tanto do texto bíblico propriamente dito, quanto do próprio papel do historiador, acrescentando aquilo que falta, dando os detalhes a sua maneira, como forma de convencer o leitor da sua verdade.

A própria inclusão de lilith na narrativa já caracteriza uma transgressão ao texto original. A origem do mito de Lilith remonta a textos ainda mais antigos do que o Antigo Testamento. Segundo Brunel (2000), já havia registros na velha Babilônia, descobertos em antigas inscrições, que a

revelaram como cortesã sagrada de Innana, a Grande Deusa Mãe, que a enviava para seduzir os homens e levá-los ao seu templo para ritos de fecundidade (p. 582)

Há evidências de que essa personagem foi deliberadamente retirada dos textos bíblicos e de que teria sido a primeira mulher de Adão:

O mito de Lilith pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabinica definida na versão jeovística, que se coloca lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes. Sabemos que tais versões do Gênesis — e particularmente o mito do nascimento da mulher — são ricas de contradições e enigmas que se anulam. Nós deduzimos que a lenda de Lilith, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja. (SICUTERI, 1985, p. 12)

Sicuteri (1985) mostra que a evidência maior da existência de Lilith como companheira de Adão é no ato de criação. Já tivemos ocasião de visitar essa passagem, mas vamos reproduzir aqui somente este ato em específico:

“Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (BÍBLIA, Gn, 1:27, grifo nosso)

Esse trecho precede em muito a criação de Eva, que só aparece ao final do Capítulo 2:

Disse mais o SENHOR Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea. [...] E a costela que o SENHOR Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe. E disse o homem: Esta, afinal, é osso dos meus ossos e carne da minha carne; chamar-se-á varoa, porquanto do varão foi tomada. (BÍBLIA, Gn, 2:18-23)

Sicuteri (1985) destaca que essa passagem é um resquício de Lilith na passagem sobre a criação do homem. Tendo sido feita do mesmo material de Adão, vindo também ela direto das mãos de Deus, Lilith era uma igual a Adão, ou seja, como não tinha vindo das suas costelas, não lhe devia obediência. O autor relata a insubordinação de Lilith em submeter-se a Adão, inclusive nas posições das conjunções carnis que os dois mantinham:

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural — a mulher por baixo e o homem por cima__Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: «__ por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu

corpo?” Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: “__Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar a igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente sob ele, suportar o seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. É a ruptura do equilíbrio. Qual é a ordem e a regra do equilíbrio? Está escrito: "O homem é obrigado à reprodução, não a mulher". O Rabi Johanan b. Beroqah disse: Seja o homem, seja a mulher. . . Foi dito: o homem obriga a mulher a não sair, porque cada mulher que sai, no final cai. E esta é a supremacia do homem sobre a mulher! De novo, nós encontramos perguntas e respostas do Rabi Jehoshua: "Por que o homem solicita a mulher e a mulher não solicita o homem?" Pois bem, esta é a clamorosa resposta do Rabi a tal pergunta: "A coisa é semelhante a alguém que tenha algo, ele procura aquilo que perdeu, mas aquilo que perdeu não o procura"}9 É como dizer que a mulher é algo de inanimado ou de irresponsável ou infiel por princípio; um total objeto!" (SICUTERI, 1985, p. 19)

Há somente uma única citação direta a Lilith na Bíblia, no Antigo Testamento, no livro do profeta Isaías, na passagem sobre a destruição de Edom que, graças à cólera de Deus, se transformará num grande deserto por onde ninguém passará:

“E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e Lilite pousará ali, e achará lugar de repouso para si.” (BÍBLIA, Is, 34:14).

Essa passagem já se refere ao exílio de Lilith, que ocorreu quando, ao não se submeter a Adão, foge do Jardim do Éden, sendo advertida várias vezes a voltar. Brunel (2000) nos conta que é da junção dessa passagem com os resquícios preservados no Gênesis que nasce modernamente o mito de Lilith:

[...] primeira mulher a ser criada, ela pronunciou o “nome inefável” que lhe deu as asas por meio das quais fugiu do jardim do Éden, onde abandonou Adão, com quem não se entendia. Ratificada pela perseguição de três anjos – Sinoi, Sinsinoi e Samengeloff, que, encontrando-a às margens do Mar Vermelho, em vão pediram-lhe que voltasse - , essa fuga converteu-se em expulsão. Desde esse dia, em resposta à ameaça proferida pelos três anjos (ela veria milhares de seus filhos mortos diariamente), e por desejo de vingança e ciúmes para com Eva, criada depois dela para substituí-la – criada não mais do barro, como Adão ou como Lilith (o que é apontado como sendo a causa do desentendimento entre Lilith e Adão), mas de uma costela deste último – Lilith retorna ao mundo dos homens,

descendentes de Adão e Eva, para fazer-lhes mal. (BRUNEL, 2000, P. 583)

Ligado à sensualidade, à insubordinação e à destruição, o mito de Lilith aparece reconstruído em *Caim* (2009). O narrador aproveita algumas das características principais dessa personagem mítica para construir uma lilith poderosa, dona de si, também, como no mito, insubordinada ao marido e inteiramente sensual, lasciva:

Regressaram ao palácio, desta vez pela parte edificada anterior à ampliação em curso, e aí viram num balcão uma mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo e essa mulher, que à distância já parecera belíssima, olhava-os como absorta, como se não desse por eles, Quem é, perguntou caim, É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, oxalá, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços, Que feitiços, perguntou caim, Não sei nem quero saber, não sou curioso, a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido, Deves estar louco se imaginas um pisador de barro a dormir com a rainha da cidade, Queres dizer a dona, Rainha ou dona, tanto faz [...] (SARAMAGO, 2009, p. 51).

Mas no romance não é mantido seu caráter demoníaco, destruidor. Ao contrário, lilith e caim se apaixonam dessa paixão nasce um filho, enoque. A inclusão de lilith como amante de caim constitui um traço importante para a construção paródica que caracteriza todo o romance. Lilith, como vimos, foi possivelmente excluída da passagem bíblica sobre a criação, sendo relegada à condição de demônio destruidor que, por ciúme de Eva, provocava morte e destruição aos descendentes desse primevo casal.

Assim, o narrador cria um casal de proscritos: uma bruxa e um fratricida. Fá-los protagonistas de seu romance, subvertendo o protagonismo dos personagens mais célebres da Bíblia para narrar os episódios pela focalização em caim, profanando, rebaixando, tornando risível e questionando, através dele, o sagrado.

Após descobrir que lilith estava grávida, caim percebe que seu tempo em nod havia acabado e que já era hora de partir. E é nesse momento que se inicia o fenômeno que mais nos despertou curiosidade no romance: as alterações espaciotemporais que subvertem a cronologia bíblica. Mais do que isso, subvertem, inclusive, o tempo cronológico, a linha temporal lógica, pois

ele começa a viajar pelo tempo, entre passado e futuro, sem entender as razões disso:

Uns quantos passos mais e a subida acabou. E então, ó surpresa, ó pasmo, ó estupefacção, a paisagem que caim tinha agora diante de si era completamente diferente, verde de todos os verdes alguma vez vistos, com árvores frondosas e cultivos, reflexos de água, uma temperatura suave, nuvens brancas boiando no céu. Olhou para trás, a mesma aridez de antes, a mesma secura, ali nada havia mudado. Era como se existisse uma fronteira, um traço a separar dois países, Ou dois tempos, disse caim sem consciência de havê-lo dito, o mesmo que se alguém o estivesse pensando em seu lugar (SARAMAGO, 2009, p. 76, grifo nosso).

O narrador faz questão de mostrar seu domínio sobre a diegese. Ironicamente, simula um desconhecimento do que acontece, como se a focalização estivesse em caim, mostrando a sua surpresa com a repentina mudança.

Porém, o próprio narrador interfere, sopra a caim o que está acontecendo, fazendo parecer como “se alguém o estivesse pensando em seu lugar”, demonstrando seu controle sobre o tempo e espaço da narrativa. E o narrador continua explicando a caim e aos leitores o fenômeno:

A não ser, diz a voz que fala pela boca de caim, que o tempo seja outro, que esta paisagem cuidada e trabalhada pela mão do homem tivesse sido, em épocas passadas, tão estéril e desolada como a terra de nod. Então estamos no futuro, perguntamos nós, é que temos visto por aí uns filmes que tratam do assunto, e uns livros também. Sim, essa é a fórmula comum para explicar algo como o que aqui parece ter sucedido, o futuro, dizemos nós, e respiramos tranquilos, já lhe pusemos o rótulo, a etiqueta, mas, em nossa opinião, entender-nos-íamos melhor se lhe chamássemos outro presente, porque a terra é a mesma, sim, mas os presentes dela vão variando, uns são presentes passados, outros presentes por vir, é simples, qualquer pessoa perceberá.” (SARAMAGO, 2009, p. 77, grifos nossos).

Mais uma vez, a “voz que fala pela boca de caim” nos explica e orienta o nosso entendimento do que se passa. Em mais um exercício de metaficção, o narrador tece reflexões acerca da própria narrativa, colocando-se novamente como contemporâneo, fazendo referência a filmes e livros futuristas, e dando nova nomenclatura aos tempos que se passarão no romance a cada alteração. Não se chamarão “passado” nem “futuro”, mas “presentes”; uns que já passaram e outros que ainda estão por vir.

Chamar de vários “presentes” provoca uma reflexão acerca do próprio ato de narrar. Como vimos, toda narrativa, seja ela de pretensões Históricas ou ficcionais, é sempre uma visão, um recorte, uma maneira de ver, uma seleção do real. O passado só nos chega textualizado, escrito por alguém que escolheu os fatos e a maneira de narrar, ou seja, que reconstruiu uma versão desse passado real. Logo, esse passado, ao ser textualizado e reconstruído, não é mais passado: é o presente. É no “presente” da construção narrativa que ele é forjado, lembrado, selecionado e se torna uma visão que, no presente, se tem daquele passado.

Porém, a subversão temporal não é criação de Saramago. Vimos que é uma característica da pós-modernidade, como explica Marinho citando Elias:

Amy Jeanne Elias defende a posição de que na literatura pós-moderna há a tendência para apreender a realidade espacialmente e não numa sequência contínua. Para melhor explicar esta teoria, a autora serve-se da figura retórica da parataxe, que define da seguinte forma: “Simply defined, parataxis is a rhetorical term denoting a coordinate arrangement of words, clauses, phrases, or sentences with or without coordinating connectives.” Segundo a ensaísta, “Postmodernist historical novelists spatialize history in one way by juxtaposing the past and the present in a manner similar to parataxis, the rhetorical strategy. They thus create what can be called a “paratactic history”. A noção de simultaneidade inerente à parataxe pressupõe também a existência da justaposição, da coexistência lateral, da anarquia, da disjunção linear, da metáfora ou da sincronia, conceitos que se revelam significativos na metaficção historiográfica pós-moderna. (MARINHO, *op. cit.*, p. 252)

Para ilustrar o conceito de parataxe, são utilizados pela autora, predominantemente, exemplos em que há sobreposições temporais entre os tempo do discurso e da diegese, como no texto de Mário de Carvalho, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, que citamos no início deste capítulo. Há, porém, um exemplo citado de Virginia Woolf, na obra *Orlando*, no qual o personagem principal viaja através do tempo:

A noção de tempo é relativizada no romance de Virginia Woolf [...]. “Orlando inclinara-se, naturalmente, para o espírito isabelino, para o espírito da Restauração, para o espírito do século XVIII, e tinha, por conseguinte, percebido com dificuldade a mudança de uma época para outra. Mas o espírito do século XIX era-lhe extremamente antipático” (MARINHO, *op. cit.*, p.284)

Em *Caim* (2009), o personagem homônimo, a partir de sua saída da terra de nod, experimenta muitas alterações repentinas de tempo e espaço, que o levam a vivenciar vários episódios do Antigo Testamento fora da ordem cronológica de apresentação no texto original. Para mostrarmos essas alterações e facilitarmos a sua visualização, elaboramos duas tabelas mostrando um panorama geral dessas modificações temporais que o romance opera em relação aos originais bíblicos. Na primeira tabela, os eventos são dispostos e numerados conforme a ordem em que ocorrem na Bíblia. Na segunda, eles estão na ordem em que ocorrem no romance, com a numeração correspondente à primeira tabela:

Linha do Tempo – Bíblia		
1 Criação do mundo e de Adão e Eva (Gn 1-2)	2 Expulsão do paraíso (Gn, 3)	3 Deus aceita o sacrifício de Abel, mas não o de Caim. (Gn, 4:5)
4 Caim mata Abel e o Senhor o amaldiçoa.	5 Caim vai para Nod. Lá tem seu filho Enoque (Gn, 4:8-17)	6 Deus resolve destruir o mundo e manda Noé construir a arca (Gn, 6-9)
7 Dilúvio (Gn, 7:17)	8 Torre de Babel (Gn, 11)	9 Deus aparece na tenda para Abraão e Sara, e anuncia-lhes Isaque (Gn, 18:1-15)
10 Deus conta a Abraão sobre Sodoma e Gomorra (Gn, 18:16-33)	11 Destruição de Sodoma e Gomorra (Gn, 19)	12 Filhas de Ló praticam incesto (Gn, 19:31-38)
13 Sacrifício de Isaque (Gn, 22)	14 Bezerro de Ouro (Êx, 32)	15 Guerra contra os Midianitas (Nm,31)

16	17	18
Batalha de Jericó (Js, 6) /Ai (Js, 7) e Amorreus (Js, 10)	Jó é testado por Deus (Jó,1-3)	

Linha do Tempo – Caim		
1 Criação de Adão e Eva – Língua (p. 09-10)	2 Expulsão do Paraíso (p. 12)	3 O senhor aceita o sacrifício de abel, mas não o de caim (p. 32- 33)
4 Abel caçoa de Caim, e Caim o mata. (p. 34-36)	5 Caim chega a Nod (p. 45)	13 Episódio de Abraão e Isaac (p. 78)
8 Torre de Babel (p. 83-85)	9 Deus diz a Abraão e Sara que terão outro filho, Isaac (p.90- 91)	10 Deus, Abraão e Caim partem para Sodoma e Gomorra (p.92)
11 Destruição de Sodoma e Gomorra (p. 97)	14 Aarão faz um bezerro de ouro , e Moisés volta e o destrói (p. 99 -101)	12 Filhas de Lot praticam incesto (não vivenciado por Caim) p. 102
15 Gueerra dos Madianitas (não vivenciada por Caim) p. 103- 104	16 Tomada de Jericó / Ai /Amorreus (109 / 117-120)	17 Caim sai de Nod e chega à terra de Us, terra de Jó (p. 132)
6 Caim chega ao local da construção da arca de noé (p. 146)	7 Dilúvio	

Foram omitidas da segunda tabela as cenas do romance que não possuem correspondentes bíblicos, como, por exemplo, as menções à lilith, o tempo de caim em nod, dentre outros. A ideia foi mostrar como ocorre a alteração da ordem cronológica do romance em relação à cronologia bíblica.

E essas alterações, como vimos, sempre ocorrem à revelia da vontade de caim, como sempre faz questão de lembrar o narrador:

:

Havia adormecido em cima do jumento e de repente despertou. Estava no meio de uma paisagem diferente, com algumas árvores raquíticas dispersas e tão seca como a terra de nod, porém seca de areia, não de cardos. Outro presente, disse. Pareceu-lhe que este devia ser mais antigo que o anterior, aquele em que havia salvo a vida ao rapazito chamado isaac, e isto mostrava que tanto poderia avançar como voltar atrás no tempo, e não por vontade própria, pois, para falar francamente, sentia-se como alguém que mais ou menos, só mais ou menos, sabe onde está, mas não aonde se dirige. (SARAMAGO, 2009, p. 83, grifo nosso).

Apesar dessas alterações, há a ideia de tempo decorrido no romance. Os tempos aparecem embaralhados, fora de ordem. Porém, quando caim finalmente volta à terra de nod e reencontra lilith, que ele deixara grávida quando partiu, encontra seu filho, enoque, já com dez anos, o que demonstra que, apesar das desorientações temporais entre os episódios, o romance possui uma linha cronológica oculta, um segundo tempo, que não para e não é subvertido:

Entraram na antecâmara e caim reparou que ainda estavam ali o catre e o banco de porteiro que lhe haviam sido destinados dez anos antes.” (SARAMAGO, 2009, p. 125, grifo nosso).

Mas então, qual a razão dessas alterações temporais? Quem será que dá causa a isso? Deus? Caim, quando chega ao último episódio do romance, a arca de noé, encontra deus e ocorre o seguinte diálogo:

Tens viajado muito, pelos vistos, Assim é, senhor, mas não que fosse por minha vontade, pergunto-me até se estas constantes mudanças que me têm levado de um presente a outro, ora no passado, ora no futuro, não serão também obra tua, Não, nada tenho que ver com isso, são habilidades primárias que me escapam, truques para épater le bourgeois, para mim o tempo não existe, Admites então que haja no universo uma outra força, diferente e mais poderosa que a tua, É possível, não tenho por hábito discutir transcendências ociosas.[...] (SARAMAGO, 2009, p. 150, grifo nosso).

O narrador, ao longo de todo o romance, dessacralizou a figura divina, mostrando-o em uma versão humanizada, falível, orgulhosa e vaidosa, promovendo uma desconstrução simbólica de Deus, que veremos mais detalhadamente em capítulo próprio.

Controlador, onisciente, intruso, que mostra seu poder a todo momento, finalizando com a declaração do próprio deus de que poderia haver “outra força, diferente e mais poderosa” que a sua própria; não poderia ser outra força, senão o narrador.

Ao longo do romance, como vimos, a ordem cronológica dos fatos em relação à Bíblia é alterada. O tempo é modificado, sujeito a alterações abruptas que o romance não explica claramente, dando-nos somente pistas. É a paródia máxima do papel do historiador e do narrador bíblico, pois, ao se afirmar como tal, mostra seu poder em dispor de sua narrativa como bem entende, alterando os acontecimentos, o ponto de vista em que são narrados e a ordem cronológica em que ocorrem, mostrando que mesmo um historiador tem o controle sobre o que narra, a maneira como narra, atenuando a linha que o separa de um ficcionista.

Veremos, agora, que a paródia é acompanhada de outro recurso que permite a resignificação: a exploração da instabilidade de designação dos nomes comuns.

A ESCRITA COMO FERRAMENTA PARA A REDESIGNAÇÃO

Um aspecto que se destaca do estilo da escrita saramaguiana, já largamente apontado nos trabalhos que estudam o autor, é a utilização de letras minúsculas para fazer referência a nomes próprios. Muitos desses estudos trazem a hipótese de isso se tratar de uma questão estilística.

Porém, ao longo deste capítulo, tentaremos mostrar como a utilização de letras minúsculas para nomes próprios ajuda no efeito de ressignificação dos símbolos bíblicos com os quais a obra dialoga, por meio da sua reescrituração. Nossas reflexões se basearão primordialmente na obra *Semântica do Acontecimento*, de E. Guimarães (2005), segundo quem

O que se vê é como os movimentos designativos ressignificam constantemente o real, que não está aí como o empírico, mas como o identificado pelo simbólico, que inclui necessariamente o político (GUIMARÃES, 2005, p. 120)

O professor Eduardo Guimarães discute a relação da linguagem em interação com o real, por meio de três conceitos normalmente tratados como sinônimos que ele diferencia.

O primeiro deles é a *nomeação*, que o autor define com sendo “o funcionamento semântico pelo qual algo recebe um nome [...]” (GUIMARÃES, 2005, p. 12). Ou seja, é a enunciação que confere um nome a algo ou alguém, um objeto, um lugar, etc, conceito sobre o qual o autor não se aprofunda nessa obra.

O ponto nevrálgico do livro é a discussão do segundo conceito, a *designação*, pelo autor assim definida:

A designação é o que se poderia chamar de significação de um nome, mas não enquanto algo abstrato. Seria a significação enquanto algo próprio das relações de linguagem, mas enquanto uma relação linguística (Simbólica) remetida ao real, exposta ao real, ou seja, enquanto uma relação tomada na história (GUIMARÃES, 2005, p. 12)

Em outras palavras, a designação supõe uma significação no real, revestida de historicidade, constrói sentido àquela nomeação em uma enunciação. Esse conceito será muito importante para o argumento que construiremos neste capítulo.

O terceiro e último conceito preliminar é o da *referência*, “[...] vista como a particularização de algo na e pela enunciação” (GUIMARÃES, 2005, p. 12).

Todos esses conceitos são estudados pelo autor em situações de enunciados concretos. Porém, há aqui uma conceituação nova para essa “concretude” da língua, que é chamada de “acontecimento de linguagem”. Guimarães diferencia esse acontecimento de linguagem do conceito de enunciação, formulado por Benveniste (1974).

Para o autor, o acontecimento de linguagem não é um fato no tempo, que se constitui pelo locutor quando enuncia; é, antes, um acontecimento que temporaliza. A diferenciação fundamental está em que, para Guimarães (2005), o acontecimento de linguagem, diferentemente das definições de enunciado que traz Benveniste (1974), não possui sua origem temporal no sujeito que enuncia, em torno do qual se organizam um passado e um futuro. O autor defende que o acontecimento de linguagem tem sua própria temporalidade, e que o sujeito que enuncia é tomado nessa temporalidade do acontecimento, como explica:

A temporalidade do acontecimento constitui o seu presente e um depois que abre o lugar dos sentidos, e um passado que não é lembrança ou recordação pessoal de fatos anteriores. O passado é, no acontecimento, rememoração de enunciações, ou seja, se dá como parte de uma nova temporalização, tal como a latência de futuro. É nesta medida que o acontecimento é diferença na sua própria ordem: o acontecimento é sempre uma nova temporalização, um novo espaço de conviviabilidade de tempos, sem a qual não há sentido, não há acontecimento de linguagem, não há enunciação. (GUIMARÃES, 2005, p. 17).

Em outras palavras, o acontecimento de linguagem faz a sua própria temporalização, na qual o presente é acontecimento em si, o passado são as rememorações de enunciações anteriores que ele recorta, e a latência de um futuro, de uma futura interação de outro locutor, de outro acontecimento de linguagem, destacando que o locutor não é a origem temporal do acontecimento, mas está inserido nessa temporalidade.

Guimarães (2005), antes de entrar na análise dos acontecimentos de linguagem propriamente dita, ainda traz outro conceito que será muito

importante para a construção de sua argumentação ao longo do livro e também para a nossa. Trata-se da definição do que seja o político. O professor traz a seguinte definição:

O político, ou a política, é para mim caracterizado pela contradição de uma normatividade que estabelece (desigualmente) uma divisão do real e a afirmação de pertencimento dos que não estão incluídos. Deste modo, o político é um conflito entre uma divisão normativa e desigual do real e uma redivisão pela qual os desiguais afirmam seu pertencimento (GUIMARÃES, 2005, p. 22)

Dito de outro modo, o político é a contradição que há entre uma normatividade que divide desigualmente o real, seja em funções, cargos, lugares, etc, e a afirmação de pertencimento dos que não estão incluídos. O autor traz como exemplo uma situação em que uma reunião de um colegiado universitário discute a decisão de um funcionário desse colegiado que demitiu um aluno do seu posto de estagiário. De um lado, há a defesa do ato do funcionário, pois essa era a sua função e que ele poderia tomar a decisão de demitir um aluno com base nas regras sobre assiduidade. Por outro lado, há um aluno que argumenta a favor do aluno demitido, alegando que a discussão não é sobre se o aluno/estagiário merecia ou não ter sido demitido, mas que ele o fora sem que lhe fosse assegurado o direito de ampla defesa, consagrado na Declaração Universal dos Direitos Humanos. Há aqui, para o autor, o ato administrativo normativo que divide os alunos, membros desse colegiado, em “alunos” e “funcionários”, numa clara hierarquização e, portanto, desigual. E há, também, a fala do aluno defensor, que afirma o pertencimento do aluno/estagiário na categoria dos humanos, na qual todos têm o direito ao contraditório e à ampla defesa, da qual foi retirado o aluno/estagiário por ser-lhe negado esse direito:

O político é para mim, não o dizer normatizado da administração, nem simplesmente a afirmação de pertencimento do aluno. É a contradição que instala este conflito no centro do dizer. Ele se constituiu pela contradição entre a normatividade das instituições sociais que organizam desigualmente o real e a afirmação de pertencimento dos não incluídos. O político é a afirmação da igualdade, do pertencimento do povo ao povo, em conflito com a divisão desigual do real, para redividi-lo, para refazê-lo incessantemente em nome do pertencimento de todos no todos.” (GUIMARÃES, 2005, p. 23)

Dessa forma, o político é o conflito existente entre a afirmação de pertencimento dos excluídos ante a uma divisão desigual do real. Trabalharemos esse conceito nas análises que faremos mais adiante.

1. Processo de designação e unicidade dos Nomes Próprios

Ao entrar mais especificamente no estudo dos nomes próprios, Guimarães (2005) estuda, primeiramente, o funcionamento morfossintático dessas nomeações.

Para tanto, são estudados alguns exemplos de nomes próprios e qual o mecanismo que caracteriza a unicidade, ou seja, um nome para uma única pessoa.

A análise começa observando a composição e formação de alguns nomes próprios, por exemplo, João Belchior Marques Goulart. Ao analisar esses nomes, o autor explica que “[...] vamos encontrar nomeações que se formam a partir da combinação de dois tipos de nome: Os nomes e os sobrenomes” e que

O que se observa é que o nome próprio de pessoa, que é apresentado como um nome único para uma pessoa única é na verdade uma construção tal que um sobrenome determina um nome. Por exemplo, *Marques* e *Goulart* determinam *João Belchior*, [...] Ela diz que este *João Belchior* [...] é da família *Marques Goulart*. Ou seja, o funcionamento do nome próprio de pessoa é construído por uma determinação (GUIMARÃES, 2005, p. 44)

Quer o autor, com essas observações, concluir que o nome é constituído socialmente, por meio de relações semânticas de determinação, excluindo a possibilidade estritamente referencial dos nomes próprios.

Já quando se debruça sobre o funcionamento semântico-enunciativo do nome próprio, Guimarães (2005) aborda alguns aspectos sobre os diversos e variados processos de nomeação e designação pelos quais passam as pessoas ao longo de sua vida em exposição ao real. São destacados quatro desses momentos: O ato de um pai nomear seu filho, perante um cartório; a predominância de certos nomes próprios em um dado momento histórico; a razão de alguém que, ao ser nomeado *Antônio Candido*

de Melo e Souza ser conhecido e chamado simplesmente de *Antônio Candido*; e a situação de, no serviço militar, uma pessoa de nome *João Roberto Rodrigues da Silva* poder ser chamado somente de *João* ou *Roberto*, ou *Rodrigues* ou *Silva*.

Esses aspectos, segundo o autor, revelam que a função do nome próprio é mesmo a busca da unicidade, ou seja, um nome para uma única pessoa, “Unicidade que o funcionamento morfossintático mostra que é, em verdade, uma construção de relações linguísticas e não uma relação direta entre palavra e objeto.” (GUIMARÃES, 2005, p. 47), levando-nos à conclusão de que a unicidade pretendida pelo nome próprio é fruto não de uma relação direta entre nome e objeto nomeado, mas sim da construção social dessas determinações, em um conseqüente processo de subjetivação.

Tal subjetivação é entendida como a seqüência dessas nomeações a que são submetidas as pessoas ao longo da vida. A busca pela individualização é constante, e o ato de nomear alguém em um cartório é apenas o começo dessa busca. Ao longo da vida, a pessoa vai sendo individualizada em cada grupo social a que pertença, em um processo que pode culminar em sua designação pelo seu nome, ou nome e sobrenome, ou simplesmente pelo seu sobrenome, dependendo do que se tem por aspecto individualizante naquele grupo específico. Esse processo é único para cada pessoa, de modo que, se encontrarmos duas pessoas designadas por “Silva”, elas não serão “homônimas”, pois o percurso social de cada uma até chegar nessa designação é único:

Poderia dizer que o funcionamento referencial destes nomes (de particularizar alguém) é produzido pelo processo enunciativo que se dá como procedimento do processo de identificação social. A unicidade, ou seja, o efeito de que não há nenhuma distância que separe o nome de uma pessoa dessa mesma pessoa, portanto seu funcionamento eminentemente referencial, é um efeito do funcionamento do nome próprio neste processo social de identificação do indivíduo, de sua subjetivação. Ou seja, nomear uma pessoa é uma enunciação que funciona por um processo de determinação semântico-enunciativa em virtude de se dar no interior do processo social de identificação, mas que, ao apagar, pela representação do enunciador, o lugar social de locutor, se mostra como meramente referencial.” (GUIMARÃES, 2005, p. 54-55)

Dessa forma, o nome próprio consegue a unicidade, não pela imediata referência nome/objeto, mas pelo processo de subjetivação, que

busca a unicidade em diferentes contextos por meio de designações que podem variar, possibilitando uma referenciação única e inequívoca para cada pessoa em cada contexto.

2. A instabilidade da designação dos nomes comuns

Na dinâmica das relações entre designar e referir, Guimarães (2005) destaca que não só as palavras escolhidas para nomear são elementos de designação. Nos espaços enunciativos, também as referências feitas a um nome por outros nomes, funcionando como substitutos ou sinônimos, também constituem a designação daquele nome. Dito de outro modo, as palavras, expressões ou qualificações (predicações) que são utilizadas num determinado acontecimento de linguagem para se referir ou substituir determinado nome também integram e modificam, a seu modo, o processo de designação daquela primeira palavra, o que torna sua significação instável, como se verá. Esse processo é chamado de reescrituração.

Para ilustrar, o autor, em um capítulo inteiramente dedicado aos substantivos comuns, dá alguns exemplos de como a reescrituração desse tipo de substantivo molda a sua significação de acordo com a designação que se faz em cada acontecimento de linguagem analisado.

Guimarães (2005) analisa, em um texto publicado na revista *Veja* 40, p. 76, de 1997, denominado “Grilagem Chique”, as diversas maneiras encontradas pelo jornalista, autor da reportagem, de reescrever e referir o nome *grilagem*, e como essas substituições interferem e modificam sua designação. Reproduziremos aqui alguns trechos do texto analisado, para melhor ilustrar o fenômeno. As palavras que reescrevem estão negritadas:

“*Grilagem* chique.”

“Mansões e condomínios **ocupam** terras públicas”

“Em Porto Alegre, outra reserva da Mata Atlântica, o Parque Estadual Delta do Jacuí **abriga** noventa mansões, 80% delas sem escritura. “Perante a justiça, os **donos** dessas casas são **posseiros** [...]”

“Em Salvador, 3.000 quilômetros quadrados de terras pertencentes ao Governo municipal foram **ocupados** para construção de mansões, garagens de ônibus [...]” (GUIMARÃES, 2005, p. 117)

A análise de Guimarães (2005) mostra a reescrituração na predicação do processo de *grilagem* ao longo da reportagem por termos como “donos”, “posseiros”, “ocupam” e “abriga”, mostrando uma relativização do processo de grilagem praticado por uma classe de prestígio. A invasão de terras públicas por milionários vai sendo mitigada e resignificada ao longo do texto por meio das reescriturações feitas aos termos inicialmente propostos, pressupondo um locutor que fala a partir de uma posição social específica, que faz uma nova designação do substantivo “grilagem” quando se refere a uma classe social de prestígio, a dos milionários.

Como visto, a reescrituração expõe a instabilidade da relação entre um nome comum e o que ele designa. Essa instabilidade pode ser vista por outro ângulo; quando um mesmo objeto real possui mais de um nome, mais de um substantivo comum que se refere a ele.

Um exemplo desse tipo de situação nos é dado por Guimarães (2005) na análise de uma publicação tirada da *Revista Veja São Paulo*, em que há uma lista de restaurantes, descrevendo os serviços, horários de funcionamento e endereço de cada um.

Os endereços são escritos de maneiras diferentes em cada caso. No restaurante que fica em uma região nobre da cidade, o endereço é “**Alameda** Joaquim Eugênio de Lima, 1690, Jardim Paulista”. Já outro, em uma região não tão nobre, o endereço é “**Rua** Cavaleiro Basíli Jafet, 38, 1º Andar, Centro”. Há ainda outro, cujo endereço é “**Avenida** Roque Petrella, 265, Brooklin Paulista”. Tais distinções são assim analisadas:

[...] não é difícil encontrar no mundo um espaço nomeado *rua* e outro *alameda*, por exemplo, que não tenham, do ponto de vista físico, especial diferença. Em verdade o que difere uma “rua” de uma “alameda” é que estes dois espaços são diferentes porque designados diferentes.[...] Um texto como os acima em que há alameda Joaquim Eugênio de Lima recorta um memorável específico, o da distinção social. [...]” (GUIMARÃES, 2005, p. 108)

Nesses exemplos, é possível ver que a referência a espaços da cidade não é estável, meramente referencial; é, ao contrário, instável, porque política. Porque recorta, como passado, memoráveis diferentes, mudando completamente sua designação no acontecimento de linguagem. Ou seja, o mesmo objeto externo à linguagem pode ser referido e designado de maneiras diferentes, como explica Guimarães:

Deste modo, palavras como rua, alameda, avenida, não designam simplesmente um certo tipo de espaço da cidade, pelas diferenças físicas que tais palavras descreveriam. O que elas designam é, assim, algo construído enunciativamente que em verdade constrói continuamente o objeto designado sob a aparência de ser uma palavra para um objeto desde sempre. Assim, estas nomeações constituem uma identificação dos espaços designados. Ou seja, se os espaços de uma cidade são chamados rua, somente, ou se são chamados rua (um certo número) e alameda (outro), temos duas cidades identificadas diferentemente. Ou seja, os nomes desses espaços não são uma classificação objetiva dos espaços da cidade. Nomear de rua, alameda, avenida, etc, é constituir a identificação dos espaços com a cidade e vice-versa” (GUIMARÃES, 2005, p. 109)

Há que se ressaltar aqui que, apesar da instabilidade intrínseca do nome comum, essa instabilidade aparece sob o modo do estável. Ou seja, nos enunciados analisados, “rua” e “alameda” fazem parecer que sempre designaram coisas diferentes, quando, na verdade, seu referencial no real é muitas vezes o mesmo. A diferença nessas designações, como visto, é meramente uma divisão imposta do real, portanto, política. Sendo assim, os substantivos comuns não designam um objeto único, “mas objetos que mantêm com o nome uma relação de constante instabilidade” (GUIMARÃES, 2005, p. 111).

3. A escrita saramaguiana como recurso de ressignificação

O estilo saramaguiano, tal como apresentado em *Caim* (2009), traz como característica principal a ausência de letras maiúsculas, mesmo na referência a nomes próprios. Essa característica vem sendo tratada como uma questão de estilo por alguns estudiosos. Retomamos, nessa altura do trabalho, nossa intenção de mostrar de que maneira o estilo de Saramago, ao escrever a obra que ora analisamos, é determinante para a construção de sentido pretendida pelo autor.

Saramago, ao estabelecer um diálogo com o texto do Antigo Testamento, tem a intenção de recontar os episódios de acordo com sua visão, sabidamente ateuista e crítica à religião, para ressignificar tais histórias. Para tanto, coloca seu narrador para viajar junto com o personagem principal, Caim, por algumas histórias bíblicas conhecidas, no intuito de recontá-las sob outro ponto de vista. Por meio de seu narrador altamente intrusivo, que vai tecendo comentários e fazendo observações e críticas no decorrer da narrativa, parando inclusive muitas vezes o tempo da diegese para tais reflexões, Saramago usa os próprios episódios bíblicos para mostrar a sua visão de deus.

Para que atinja seu objetivo, são utilizados alguns recursos, como uma ironia mordaz, por meio de um narrador que opina sobre os acontecimentos, onisciente, que ressignifica os personagens bíblicos em sua narrativa. Mas que de maneira se dá essa ressignificação? Um dos recursos utilizados pelo narrador é que, ao não nomear seus personagens com nomes que se iniciam com letra maiúscula, é quebrada a relação de unicidade que há entre o nome próprio e o que ele designa e refere. Veremos as consequências dessas escolhas nas próximas seções.

3.1. A redesignação de deus em *Caim*

Começamos observando como esse processo ocorre já com um dos personagens principais dessa narrativa: deus. No livro do Gênesis, no primeiro capítulo, vejamos como é construída a designação de Deus, e como ele é reescriturado e predicado:

E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. [...] À porção seca chamou Deus Terra e ao ajuntamento das águas, Mares. E viu Deus que isso era bom. [...] A terra, pois, produziu relva, ervas que davam semente segundo a sua espécie e árvores que davam fruto, cuja semente estava nele, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom. [...] E os colocou no firmamento dos céus para alumiar a terra, para governarem o dia e a noite e fazerem separação entre a luz e as trevas. E viu Deus que isso era bom. [...] E fez Deus os animais selváticos, segundo a sua espécie, e os animais domésticos, conforme a sua espécie, e todos os répteis da terra, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom. Viu Deus tudo quanto fizera, e eis que era muito bom. Houve tarde e manhã, o sexto dia. (BÍBLIA, Gn, 1:4-31, grifos nossos)

A constante repetição das expressões destacadas não está ao acaso. A predicação que ocorre da obra divina e, conseqüentemente, de seu criador, revela a intenção de caracterizá-los como bons, perfeitos, completos. Ou seja, a designação de Deus e de sua obra divina feita nesse acontecimento de linguagem significa-os de maneira a construir um sentido, que passa a ser tomado como sinônimo desses nomes.

A grafia do nome “Deus”, com a inicial maiúscula, também pressupõe a unicidade da figura criadora, eliminando qualquer dúvida sobre a quem se referem as reescrituras e predicações. Sendo único, a todo momento em que houver menção o seu nome, essas predicações o acompanharão, dada a unicidade construída entre nome / objeto referido, peculiar aos nomes próprios.

Observemos, agora, como o narrador de *Caim* (2009) conta, logo no primeiro parágrafo da narrativa, como foi dada a fala aos recém-criados Adão e Eva:

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que a Adão e Eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do Éden a quem pudesse responsabilizar pela gravíssima falta [...]. Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após o outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo. (SARAMAGO, 2009, p.9, grifos nossos)

Nota-se que os substantivos “senhor” e “deus” são grafados com letras minúsculas, assim como todos os nomes próprios presentes no livro. Dessa forma, são desinvestidos da unicidade construída no texto do Antigo Testamento, ou seja, são descolados nome e pessoa e tornados nomes comuns. Assim, o nome comum, instável nas designações, é habilmente redesignado e ressignificado por meio de reescrituras e predicações.

No trecho em destaque, os nomes, agora comuns, “deus” e “senhor”, são predicados por “ficar irritado”, “gravíssima falta”, “acesso de ira”, “sem contemplações, sem meias-medidas”. Essas predicações visam ressignificar as palavras predicadas e o fazem atribuindo características a esses nomes, que são diametralmente opostas às que tinham no texto do

Antigo Testamento. Predicar “deus” com “gravíssima falta” ou “ficar irritado” visa à desconstrução da ideia de perfeição e infalibilidade divinas, posto que um ser perfeito não poderia cometer a “gravíssima falta” de “esquecer” de dar a língua a sua recente criação.

As predicacões “sem contemplicaões, sem meias-medidas” caracterizam “deus” como estando afobado, desesperado para consertar o seu erro e servem para explicar o ato seguinte, que é quando deus “enfiou-lhes a língua pela boca”. Essa reescrituração de “deus” também o designa de maneira diversa do Antigo Testamento, pois não se pode imaginar que um ser perfeito possa ficar afobado, desesperado, muito menos por ter cometido uma falha na sua criação.

Apenas para dar outro exemplo de como as reescriturações alteram a designação dos nomes, observemos a descrição bíblica do Jardim do Éden:

E plantou o SENHOR Deus um jardim no Éden, na direção do Oriente, e pôs nele o homem que havia formado. Do solo fez o SENHOR Deus brotar toda sorte de árvores agradáveis à vista e boas para alimento; e também a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do bem e do mal. E saía um rio do Éden para regar o jardim e dali se dividia, repartindo-se em quatro braços. (BÍBLIA, Gn, 2:8-10, grifos nossos)

Nesse trecho, “jardim do Éden” é reescriturado e predicado por “toda sorte de árvores agráveis à vista e boas para alimento”, sendo então designado por essas reescriturações como o lugar ideal para se morar, sendo bonito e, sobretudo, farto nos alimentos. Trata-se, também, de um nome próprio revestido de unicidade, pois grafado originalmente com letra inicial maiúscula. Ou seja, a designação do jardim do Éden sempre rememora as predicacões dadas aqui.

O narrador de *Caim* (2009) retoma o jardim do Éden em sua narrativa em algumas passagens:

O que não pode ser deixado sem imediata referência é o profundo aborrecimento que foram tantos anos sem vizinhos, sem distrações, sem uma criança gatinhando entre a cozinha e o salão, sem outras visitas que as do senhor, e mesmo essas pouquíssimas e breves, espaçadas por longos períodos de ausência, dez, quinze, vinte, cinquenta anos, imaginamos que pouco haverá faltado para que os solitários ocupantes do paraíso terrestre se vissem a si mesmos como

uns pobres órfãos abandonados na floresta do universo, ainda que não tivessem sido capazes de explicar o que fosse isso de órfãos e abandonos. (SARAMAGO, 2009, p. 11, grifos nossos).

Ao ser retomado, o jardim do Éden é reescriturado por “paraíso terrestre” e, portanto, como nome comum. Também faz algumas caracterizações que ressignificam a ideia original do texto bíblico de paraíso, já que a predica como de “profundo aborrecimento” por não haver muito que fazer. Além disso, ao reescrever adão e eva por “solitários ocupantes do paraíso” e “pobres órfãos abandonados”, alteram sua designação, e, simultaneamente, a de deus. A dos primeiros por trazê-los como aborrecidos, com sentimento de abandono e solidão, contrariando a ideia de perfeição da criação bíblica. E a de deus, no mesmo sentido, por ressignificá-lo como um criador desleixado, negligente com suas criaturas, abandonando-as e não realizando visitas para acompanhá-las e orientá-las.

As designações de deus em *Caim* (2009) constituem um dos pontos fundamentais para a construção de sentido na obra. Já dissemos que Saramago era um ateu militante e um crítico severo das religiões de uma forma geral.

Mostraremos, ao longo deste capítulo, que deus vai sendo redesignado ao longo da narrativa de formas diferentes, que variam desde a cômica visão de um deus esquecido, afobado que vimos nas passagens anteriores, até chegar em um deus cruel, impiedoso, vingativo, conforme veremos adiante neste percurso que nos propusemos a traçar. Cumpre-nos mostrar, também, que essas designações desempenham um papel fundamental no projeto da narrativa, na construção e na lógica do enredo que se desenvolve.

Retomamos nossa análise com um trecho em que é narrado o episódio de expulsão de adão e eva do paraíso, por haverem comido a fruta do conhecimento do bem e do mal, antes proibida por deus:

Em segundo lugar, brada aos céus a imprevidência do senhor, que se realmente não queria que lhe comessem do tal fruto, remédio fácil teria, bastaria não ter plantado a árvore, ou ir pô-la noutra sítio, ou rodeá-la por uma cerca de arame farpado. (SARAMAGO, 2009, p. 13, grifo nosso).

A predicação de “senhor” por “imprevidência” também corrobora a ideia de combate à perfeição construída no texto bíblico. Aqui, o narrador atribui responsabilidade também ao senhor pelo pecado original, chamando-o de imprevidente, novamente retomando a ideia de um criador negligente.

As designações ainda vão seguir nesse tom no trecho a seguir:

Já agora, e antes que se nos esqueça de vez ou o prosseguimento do relato venha a tornar inadequada, por tardia, a referência, revelaremos a visita sigilosa, meio clandestina, que o senhor fez ao jardim do éden numa cálida noite de verão. Como de costume, adão e eva dormiam nus, um ao lado do outro, sem tocar-se, imagem edificante mas enganadora da mais perfeita das inocências. Não despertaram eles e o senhor não os despertou. O que ali o tinha levado fora o propósito de emendar uma imperfeição de fabrico que, finalmente o percebera, desfeava seriamente as suas criaturas, e que era, imagine-se, a falta de um umbigo. (SARAAMGO, 2009, p. 15, grifos nossos).

Neste bem-humorado trecho, o narrador conta como foi a criação do umbigo. As reescriturações e predicações de “deus” por “visita sigilosa, meio clandestina” tencionam ressignificá-lo como alguém que sente vergonha por uma falha, que não quer assumir um erro perante suas criaturas. Já a posição de adão e eva dormindo um ao lado do outro é predicada por “mas enganadora”, sugerindo que o casal não era puro nem inocente, como os queria deus. Dessa forma, eles aqui são ressignificados como pessoas que já sabiam o que faziam, mesmo antes de comerem a fruta proibida.

As designações do paraíso como um lugar entediante são comuns ao longo da narrativa, como nos trechos a seguir:

O jardim do éden era ubérrimo em frutos, aliás não se encontrava lá outra coisa de proveito, até aqueles animais que, por natureza, deveriam alimentar-se de carne sangrenta, pois para carnívoros vieram ao mundo, haviam sido, por imposição divina, submetidos à mesma melancólica e insatisfatória dieta. (SARAMAGO, 2009, p. 21, grifos nossos)

O querubim gostou de ver aquele sorriso. No céu também se sorria muito, mas sempre seraficamente e com uma ligeira expressão de contrariedade, como quem pede desculpa por estar contente, se àquilo se podia chamar contentamento (SARAMAGO, 2009, p. 25, grifos nossos).

No primeiro trecho, deus é reescriturado por “por imposição divina”, e a dieta dos animais carnívoros no paraíso é predicada por “melancólica e insatisfatória”. Observa-se que essas reescriturações

ressignificam pontos importantes do texto bíblico. Primeiro, mais um elemento ligado à vida no paraíso é retomado e ressignificado por predicções que nada tem a ver com a perfeição que é descrita no Antigo Testamento, reforçando a ideia de que a vida no paraíso é monótona e entediante. Essa ressignificação também é dada na designação presente no segundo trecho, que reescreve “céu” por “se àquilo se podia chamar contentamento”, ressignificando “céu” como um lugar desprovido de contentamento, novamente entediante e monótono. E, depois, voltando ao primeiro trecho, “deus” é reescrito por “por imposição divina”, com a intenção de mostrar que o autoritarismo de deus causava infelicidade aos carnívoros, pois não havia alimentos para eles senão vegetais e frutos.

Haveria mais trechos para analisarmos as redesignações do divino e seus elementos nessas primeiras partes do romance, porém todas seguem no mesmo sentido das que já expusemos aqui. Saltaremos à frente na narrativa, para mostrar as mudanças nessas designações e nas ressignificações à medida que avança o enredo.

Na primeira de suas viagens pelo tempo / espaço, caim chega ao episódio no qual deus havia mandado que abraão sacrificasse seu único filho, isaac, para testar sua fidelidade e obediência às ordens divinas. Caim ouve quando abraão está subindo o monte com seu filho e resolve segui-lo. Nesse momento, o narrador interrompe a narrativa com o seguinte trecho:

Ora, enquanto sobem e não sobem, convém saber como isto começou para comprovar uma vez mais que o senhor não é pessoa em quem se possa confiar. (SARAMAGO, 2009, p. 78-79, grifo nosso)

Nesse trecho, “senhor” é reescrito por “não é pessoa em quem se possa confiar”. A ressignificação causada por essa reescritação é uma dessacralização mais incisiva da figura divina, que aqui é reescrita por “pessoa”, causando um efeito de sentido que retira todo o aspecto transcendental e divino de “deus”. Há também na predicção uma ressignificação do sentido de “deus”, em que é dito que não se pode confiar nessa figura divina. Ora, se não se pode confiar, não se pode ter fé. Se não se pode ter fé, as bases da religiosidade e da adoração caem por terra. Nessa

linha, as designações vão sendo feitas cada vez mais nesse sentido dessacralizador, humanizador e crítico da religiosidade.

E as redesignações não se restringem somente a deus, mas abrangem todos os personagens. Ainda nessa parte da história, o narrador tece os seguintes comentários:

Na manhã seguinte, o desnaturado pai levantou-se cedo para pôr os arreios no burro, preparou a lenha para o fogo do sacrifício e pôs-se a caminho para o lugar que o senhor lhe indicara, levando consigo dois criados e o seu filho isaac.” [...] Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes. (SARAMAGO, 2009, p. 79, grifos nossos)

As designações vão ficando mais contundentes à medida que avança o enredo. Nesse trecho, “abraão” é reescriturado por “desnaturado pai”, “tão filho da puta como o senhor” e “refinado mentiroso”. Ora, tornado um substantivo comum, “abraão” perde a estabilidade da unicidade e pode ser redesignado pelo narrador, conforme a sua sempre presente opinião sobre os fatos. O narrador mostra-se indignado com os acontecimentos que caim ora presencia e emite a sua opinião para deixar o leitor ficar sabendo o que ele pensa. Aqui, “abraão” é ressignificado como sendo um ser humano não confiável, de caráter dúbio e traiçoeiro, capaz de matar seu próprio filho em obediência cega ao senhor.

Há também a reescrituração de “senhor” por “filho da puta”, constituindo na máxima dessacralização da figura bíblica nessa narrativa. Essa designação continua no próximo trecho:

Então o senhor é capaz de tudo, do bom, do mau e do pior, Assim é, Se tu tivesses desobedecido à ordem, que sucederia, perguntou isaac, O costume do senhor é mandar a ruína, ou uma doença, a quem lhe falhou, Então o senhor é rancoroso, Acho que sim, [...] Pai, a questão, embora a mim me importe muito, não é tanto ter eu morrido ou não, a questão é sermos governados por um senhor como este, tão cruel como baal, que devora os seus filhos, Onde foi que ouviste esse nome, A gente sonha, pai. [...] (SARAMAGO, 2009, p. 82-83)

Aqui é reproduzido um diálogo imaginado pelo narrador entre isaac e abraão, logo após o sacrifício do jovem isaac ser impedido por caim. São notáveis as reescriturações de “senhor” por “capaz de tudo, do bom, do

mau e do pior”, “rancoroso” e “tão cruel como baal”. Nessas reescriturações, “senhor” é designado e ressignificado num sentido cada vez mais humanizador e dessacralizador, seguindo a tendência do aumento da contundência nas reescriturações.

Quando caim chega ao episódio da torre de babel, encontra todos já amaldiçoados pelo senhor, falando cada um uma língua diferente, de modo que não se entendem. Ao encontrar um que falava sua língua, caim foi informado do motivo da maldição do senhor sobre aquele povo, de modo a não permitir que eles construíssem uma torre que chegasse ao céu. Caim então não entende as razões do senhor em castigar um povo dessa maneira por esse motivo, inconformismo esse explicitado no trecho a seguir:

O ciúme é o seu grande defeito, em vez de ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja, está claro que o senhor não suporta ver uma pessoa feliz (SARAMAGO, 2009, p. 86, grifos nossos)

Novamente, nesse trecho, “senhor” é reescriturado por “não suporta ver uma pessoa feliz”, além de predicado por “inveja” e “ciúme”. O processo de designação de “senhor” o ressignifica à medida que atribui à figura divina bíblica defeitos intrinsecamente humanos, que não se esperam encontrar em uma divindade.

A progressão no processo de designação de “senhor” e “deus” no romance continua. Observemos o seguinte trecho:

Não bastavam sodoma e gomorra arrasadas pelo fogo, aqui, no sopé do monte sinai, ficara patente a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens mortos só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro, Eu não fiz mais que matar um irmão e o senhor castigou-me, quero ver agora quem vai castigar o senhor por estas mortes, pensou caim, e logo continuou, Lúcifer sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito. (SARAMAGO, 2009, p. 101, grifos nossos)

Observa-se que, a cada nova reescrituração, o narrador vai atribuindo novos defeitos notadamente humanos à designação de “senhor”. Nesse trecho, “senhor” é reescriturado e predicado por “profunda maldade”, “maligna natureza” e “sujeito”. Notamos aqui uma quebra ainda maior do paradigma bíblico da justiça divina.

A bíblia traz, em uma visão maniqueísta, deus como símbolo de justiça e o diabo como representante de todos os males do mundo. Nessa passagem do romance, essa lógica é invertida por meio das reescrituras de “senhor”. É narrado aqui que Lúcifer não teria se rebelado contra deus por inveja de seus poderes ilimitados; por meio de uma relativização da autoridade do discurso bíblico, que reescritura por “há quem diga”, o narrador dá a entender que Lúcifer se rebelou por medo da maldade de deus, ou seja, fora a “maligna natureza” de deus a verdadeira razão para a rebelião de Lúcifer.

Fica evidenciado que, por meio da reescritura e do processo de construção da designação de “deus” e “senhor”, o narrador vai revelando um caráter sombrio e maligno de “deus”, o que será determinante para a coesão do enredo. Nada é mais significativo e representativo dessa visão que vem sendo introduzida do que a nova forma que deus escolheu para aparecer daqui pra frente, mostrada nessas duas passagens:

Havia uma nuvem escura no alto do monte Sinai, ali estava o senhor (SARAMAGO, 2009, p. 101)

Do que não há dúvida é de que as coisas estão muito mudadas. Antigamente o senhor aparecia à gente em pessoa, por assim dizer em carne e osso, via-se que sentia mesmo certa satisfação em exibir-se ao mundo, que o digam Adão e Eva, que da sua presença se beneficiaram, que o digam também Caím, embora em má ocasião, pois as circunstâncias, referimo-nos, claro está, ao assassinio de Abel, não eram as mais adequadas para especiais demonstrações de contentamento. Agora, o senhor esconde-se em colunas de fumo, como se não quisesse que o vissem. Em nossa opinião de simples observadores dos acontecimentos andar envergonhado por algumas tristes figuras que tem feito, como foi o caso das inocentes crianças de Sodoma que o fogo divino calcinou. (SARAMAGO, 2009, p. 107-108).

A reescritura de “senhor” e “deus” por “nuvem escura”, “colunas de fumo” e “envergonhado” ressignifica, pois supõe que a divindade estaria com vergonha das atrocidades que cometeu, escolhendo agora a forma de nuvem escura para aparecer aos fiéis. O narrador aproveita esse elemento bíblico para ressignificar também “nuvem” como símbolo da vergonha do “senhor”. No livro do Êxodo, a aparição de Deus sob a forma de nuvem é justificada para que todos vejam Moisés falando com Deus, conforme passagem a seguir:

Disse o SENHOR a Moisés: Eis que virei a ti numa nuvem escura, para que o povo ouça quando eu falar contigo e para que também creiam sempre em ti. Porque Moisés tinha anunciado as palavras do seu povo ao SENHOR. (BÍBLIA, Êx, 19:9, grifo nosso)

Ao amanhecer do terceiro dia, houve trovões, e relâmpagos, e uma espessa nuvem sobre o monte, e mui forte clangor de trombeta, de maneira que todo o povo que estava no arraial se estremeceu. E Moisés levou o povo fora do arraial ao encontro de Deus; e puseram-se ao pé do monte. Todo o monte Sinai fumegava, porque o SENHOR descera sobre ele em fogo; a sua fumaça subiu como fumaça de uma fornalha, e todo o monte tremia grandemente. (BÍBLIA, Êx, 19:16-18, grifos nossos)

Dessa forma, por meio da nova designação, através da reescrituração, o narrador ressignifica “nuvem” de seu sentido bíblico para dar a ela o sentido de “vergonha”, “covardia”.

Em outro trecho, já na batalha que Josué conduz o povo israelita contra os amorreus, Josué, na iminência de pedir que Deus “pare o sol” para que lhe dê mais tempo de luz e, assim, acabar com os amorreus, é chamado por Deus para uma reunião. Nesta reunião, Deus explica a Josué que não poderá parar o sol, porque quem se move é a terra. Mas orienta a Josué que prossiga com o plano e acabe com os amorreus:

“E tu, senhor, Eu limparei o céu das nuvens que neste momento o cobrem, isso posso fazer sem nenhuma dificuldade, mas a batalha terá de ser tu a ganhá-la, Se tu nos deres ânimo ela estará terminada antes que o sol se ponha, Farei o possível, já que o impossível não se pode.” (SARAMAGO, 2009, p. 119, grifo nosso)

Nesse trecho, ante a impossibilidade de Deus fazer o que Josué pede, o narrador aproveita para predicar “Deus” por “o impossível não se pode”, ressignificando a imagem da onipotência divina bíblica, em um percurso de designação cada vez mais humanizador.

Este percurso no processo de designação de “Deus” e do divino, bem como dos outros personagens bíblicos, como vimos no caso de Abraão, por meio das reescrituras e predicções, ressignifica esses símbolos e os dota de um novo sentido, uma nova significação, que se mostra fundamental para a intenção do narrador de fazer as suas críticas e recontar a história a seu modo, desconstruindo o mito bíblico.

Quando caim, no percurso das suas viagens, volta à terra de nod e reencontra lilith, ele vai contar a ela as passagens que presenciou, as cenas que viu e suas impressões a respeito, conversa da qual destacamos um trecho:

Não sei se fui escolhido, mas algo sei, sim, algo devo ter aprendido, Quê, Que o nosso deus, o criador do céu e da terra, está rematadamente louco, Como te atreves a dizer que o senhor deus está louco, Porque só um louco sem consciência dos seus actos admitiria ser o culpado directo da morte de centenas de milhares de pessoas e comportar-se depois como se nada tivesse sucedido, salvo, afinal, que não se trate de loucura, a involuntária, a autêntica, mas de pura e simples maldade,[...] (SARAMAGO, 2009, p.128, grifos nossos)

As reescrituras de “deus” neste trecho são feitas por “o criador do céu e da terra”, “louco sem consciência dos seus actos” e predicado por “está rematadamente louco” e “mas de pura e simples maldade”. Ora, vê-se então, primeiramente, que a sabedora divina do criador bíblico é ressignificada aqui, pois não pode haver sabedoria em um criador que está “rematadamente louco” ou “sem consciência de seus atos”. Ademais, a bondade divina novamente é ressignificada, quando caim coloca em dúvida se, não sendo loucura, deus age dessa forma por “pura e simples maldade”.

Ao sair de nod pela segunda vez, caim é transportado para o tempo a terra de us e, ao procurar emprego, fica sabendo que job é o homem mais rico e mais bondoso na cidade, que certamente lhe dará serviço. E o fica sabendo por meio de dois anjos, que já tinha conhecido no episódio da destruição de sodoma e gomorra. Caim pergunta qual seria a nova missão dos anjos ali naquela terra, pergunta à qual os anjos hesitam um pouco em responder, mas acabam contando. Eles contaram de uma reunião entres os seres celestes perante deus, na qual estava presente também satã, em que houve uma aposta entre deus e satã sobre a fé de job. Deus autorizou que satã atentasse contra os bens de job, mas que não lhe tocasse, a fim de saber se este lhe continuaria fiel. Os anjos estavam ali para garantir que satã não se excederia e não ultrapassaria os limites impostos pelo senhor. Ao que caim respondeu:

Então caim disse, Se bem entendi, o senhor e satã fizeram uma aposta, mas job não pode saber que foi alvo de um acordo de jogadores entre deus e o diabo, Exactamente, exclamaram os anjos em coro, A mim não me parece muito limpo da parte do senhor, disse caim, se o que ouvi é verdade, job, apesar de rico, é um homem bom,

honesto, e ainda por cima muito religioso, não cometeu nenhum crime, mas vai ser castigado sem motivo com a perda dos seus bens, talvez, como tantos dizem, o senhor seja justo, mas a mim não me parece[...] (SARAMAGO, 2009, p. 135, grifos nossos)

Nesse trecho, “deus” e “satã” são reescriturados por “jogadores”. Tal reescrituração ressignifica “deus”, de modo que lhe atribui uma característica que, além de humana, lhe tira também a condição de onisciência, pois precisou testar, ou deixar ser testada, sua criatura para saber se esta ser-lhe-ia fiel ou não. Há também predicções dessas ações do senhor, como “não me parece muito limpo” e “talvez [...] o senhor seja justo, mas a mim não me parece”, que também ressignifica a figura divina como alguém que joga sujo, de forma injusta, com as suas próprias criaturas, designando, dessa forma, “deus” de uma maneira oposta às designações bíblicas.

Dando um salto na narrativa, vamos à última parte, que é o episódio da arca de noé. Caim chega ao lugar em que noé e sua família estão construindo a arca, e logo aparece deus, com quem entabula uma discussão sobre a viabilidade da arca flutuar sendo construída longe do mar, conforme trecho abaixo:

Então caim disse, Com estas dimensões e a carga que irá levar dentro, a arca não poderá flutuar, quando o vale começar a ser inundado não haverá impulso de água capaz de a levantar do chão, o resultado será afogarem-se todos os que lá estiverem e a esperada salvação transformar-se-á em ratoeira, Os meus cálculos não me dizem isso, emendou o senhor, Os teus cálculos estão errados,[...]talvez não saibas que os barcos flutuam porque todo o corpo submerso num fluido experimenta um impulso vertical e para cima igual ao peso do volume deslocado, é o princípio de arquimedes, Permite, senhor, que eu expresse o meu pensamento, disse noé, Fala, disse deus, manifestamente contrariado [...] (SARAMAGO, 2009, p. 152, grifos nossos)

Nos trechos destacados, tem-se a predicação dos “cálculos” divinos por “errados”, e de “deus” por “manifestamente contrariado”. Nota-se, mais uma vez, que a onisciência divina é colocada em dúvida. Não só isso, aqui é demonstrado que a sabedoria humana superou a divina, pois caim e noé discordaram da posição de deus, e o convenceram de que ele estava errado.

Deus coloca os anjos para ajudarem na construção da arca, e caim acompanha esse processo e vê os anjos trabalharem muito motivados, motivação essa explicada pelo narrador:

Uns com os outros, não mostram qualquer relutância em reconhecer que a vida no céu é a coisa mais aborrecida que alguma vez se inventou, sempre o coro dos anjos a proclamar aos quatro ventos a grandeza do senhor, a generosidade do senhor, inclusive, a beleza do senhor (SARAMAGO, 2009, p. 156)

Aqui o narrador reescritura “vida no céu” por “a coisa mais aborrecida que alguma vez se inventou”. Dessa forma, novamente é ressignificada e, conseqüentemente, redesignada a vida no céu, de maneira a questionar se realmente o paraíso, que é a promessa feita aos cristãos que seguem à risca os ensinamentos cristãos, a recompensa máxima do cristianismo, seria tão bom assim.

Selecionamos aqui apenas alguns exemplos das recorrentes reescrituras que ressignificam alguns personagens e conceitos bíblicos, que propõem, dessa forma, uma nova designação para esses elementos. O objetivo dessas novas designações, como demonstrado, é a desconstrução de algumas ideias bíblicas, dentre elas, a perfeição do deus criador, a perfeição da sua criação, a onisciência divina e a bondade do senhor, ideias que são basilares para a crença judaico-cristã.

3.1. O narrador redentor de Caim

O processo de novas designações dos símbolos e personagens bíblicos pelo narrador de *Caim* (2009) também desempenha um papel fundamental na construção do personagem principal, caim. Na crença judaico-cristã, Caim é visto como o réprobo, o fraticida, aquele que, por inveja, matou o seu irmão Abel, sendo o primeiro homicida da história, um exemplo a não ser seguido.

Ao longo da narrativa, por meio do processo de reescritura, o narrador procura construir uma nova imagem desse personagem, de modo a relativizar os acontecimentos e mudar a imagem que o leitor já possui de caim.

Vejamos, então, como se dá esse processo de desconstrução do personagem bíblico para sua recriação na narrativa saramaguiana. O primeiro

aspecto dessa desconstrução, como já vimos, é a não utilização de letra maiúscula no início do nome, para justamente quebrar a relação de unicidade “um nome para uma pessoa”, sujeitando o nome do personagem à instabilidade referencial do nome comum, para dele dispor livremente e redesigná-lo segundo o projeto da narrativa, como já podemos observar no trecho a seguir:

Desde a mais tenra infância caim e abel haviam sido os melhores amigos, a um ponto tal que nem irmãos pareciam, aonde ia um, o outro ia também, e tudo faziam de comum acordo. O senhor os quis, o senhor os juntou, assim diziam na aldeia as mães ciumentas, e parecia certo.” (SARAMAGO, 2009, p. 32, grifo nosso)

Começamos observando que “caim” e “abel” são reescriturados por “melhores amigos”. No texto bíblico não nos é dada nenhuma pista sobre como era a relação dos dois irmãos antes do fatídico episódio do homicídio. O narrador aproveita essa brecha para, ele mesmo, dizer ao leitor que a relação era a melhor possível, a ponto de nem parecerem irmãos, dizendo que eles eram os melhores amigos.

O narrador continua o percurso da diegese até o momento em que os irmãos oferecem as primícias de seus trabalhos a deus, que aceita somente o sacrifício de abel e despreza a oferta de caim:

Foi então que o verdadeiro carácter de abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isto ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa, proclamando-se, perante o atônito e desconcertado caim, como um favorito do senhor, como um eleito de deus. O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho. (SARAMAGO, 2009, p. 33, grifos nossos)

Nesse momento da narrativa, “abel” é reescriturado por “um favorito do senhor” e “eleito de deus”, enquanto “caim” é ressignificado através da sua reescrituração por “atônito e desconcertado” e “infeliz”. Podemos observar que, a partir dessas redesignações para “abel” e “caim”, o narrador já começa a dar pistas sobre os rumos da narrativa e de sua opinião sobre os irmãos. Nessa redesignação de “caim”, o narrador o ressignifica como alguém que está sendo injustiçado e caçoado pelo irmão, sem ter feito nada para isso merecer.

Passado esse momento, a narrativa continua e, logo após ter matado o irmão, deus aparece para caim e é entabulado o seguinte diálogo entre eles:

Foi nesse exacto momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou, e não só soou ela como apareceu ele. [...] Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel quando estava na tua mão evitado, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever--te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado, Esse discurso é sedicioso, É possível que o seja, mas garanto-te que, se eu fosse deus, todos os dias diria Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra [...] (SARAMAGO, 2009, p. 34, grifos nossos)

Nesse trecho, há algumas reescriturações e predicções de “deus” ou “senhor”, mas já as analisamos na seção anterior. Há, também, a predicção de “discurso” referente a caim por “sedicioso”. O narrador então faz a caracterização de caim por “sedicioso”, o que será importante para o processo de designação que o narrador pretende para o personagem.

Na sequência, caim parte para cumprir a sua punição, qual seja, errar pelo mundo sem destino.

E, contudo, esse homem acossado que aí vai, perseguido pelos seus próprios passos, esse maldito, esse fraticida, teve bons princípios como poucos.” (SARAMAGO, 2009, p. 38, grifos nossos)

Alegrou-se o pobre errante, pois é norma conhecida que uma via de trânsito, estrada, vereda ou carreiro, acabará por conduzir, mais cedo ou mais tarde, perto ou longe, a um lugar povoado onde talvez seja possível encontrar trabalho, tecto e um naco de pão que mate esta fome. (SARAMAGO, 2009, p. 44, grifo nosso)

No primeiro trecho, o narrador faz uma predicção de “caim” por “acossado” e “teve bons princípios como poucos”. Essas reescriturações ressignificam “caim” totalmente, opondo-o à designação bíblica e, conseqüentemente, à da tradição judaico-cristã. Ao reescrever-lo como “acossado”, ou seja, caçado, perseguido, a ressignificação é no sentido de transformá-lo em vítima, causando sentimentos de compaixão no leitor, de modo a alterar o significado da palavra “caim”, alterando também a visão que o leitor tem do personagem. Esse caminho de designação é seguido no segundo

trecho, quando “caim” é reescriturado por “pobre errante”. Já quando o narrador o predica, dizendo que “teve bons princípios como poucos” tem a intenção de mostrar o bom caráter de caim, apesar de seu crime. O personagem já vai ganhando contornos de designação muito diferentes das originais bíblicas.

No início de seu caminho, caim chega à terra de nod e encontra um olheiro a quem vai pedir trabalho. Nesse capítulo do livro, aparece pela primeira vez a figura de lilith, descrita como a dona da cidade. O olheiro diz a caim que deve ter muito cuidado com ela, pois possui um poder de sedução muito grande, e faz recomendações de cuidado com as mulheres em geral:

Falas por experiência, perguntou caim, Observo, nada mais, para isso é que sou olheiro, No entanto, alguma experiência terás, Sim, alguma, mas sou um pássaro de asas curtas, desses que voam baixo, Pois eu nem sequer alcei voo uma vez que fosse, Não conheces mulher, perguntou ao olheiro, Não, Estás muito a tempo, ainda és novo” (SARAMAGO, 2009, p. 51, grifos nossos)

Nessa passagem, por meio do diálogo entre caim e o olheiro, o narrador faz duas predicções de “caim”: “Pois eu nem sequer alcei voo uma vez que fosse”, figurativamente aqui representando a sua total inexperiência sexual e “novo”, dando-nos algumas pistas sobre sua possível idade. Essa ressignificação é importante, pois revela ao leitor um aspecto de imaturidade de caim, o que também contribui para o processo de redesignação e mitigação de sua culpa no fato.

Caim conhece lilith, relaciona-se sexualmente com ela, e passa a ficar a maior parte do tempo no palácio dela. Os dois mantêm um relacionamento íntimo muito intenso e constroem uma relação de muita cumplicidade e confiança. Ele, que havia mentido sobre sua identidade ao chegar à terra de nod, por medo de possíveis represálias em razão do crime que cometera, revela seu nome a lilith e lhe conta tudo o que aconteceu. Nessa cena, dá-se o seguinte diálogo entre os dois:

A mim basta-me que estejas vivo e nos meus braços, disse lilith, Vês em mim um criminoso a quem nunca se poderá perdoar, perguntou caim, Não, respondeu ela, vejo em ti um homem a quem o senhor ofendeu, e, agora que já sei como realmente te chamas, vamos para a cama, arderei aqui mesmo de desejo se não me acodes, foste o abel que conheci entre os meus lençóis, agora és o caim que me falta conhecer.” (SARAMAGO, 2009, p. 66-67, grifo nosso)

Ao reescrever “caim” por “um homem a quem o senhor ofendeu”, pela boca de lilith, o narrador nos revela outro aspecto do percurso da designação que reservou a caim. Há, nesse diálogo, uma responsabilização do “senhor” por ofender caim, estabelecendo uma relação de causa e consequência entre a ofensa e o crime praticado.

Saltando na narrativa, passamos a analisar novamente a passagem em que caim chega ao episódio de abraão e isaac. Quando abraão está para matar seu filho, caim o impede, segurando seu braço, e só então chega o anjo enviado pelo senhor, atrasado portanto. Abraão, então, lhe pergunta: “Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida a isaac.” (SARAMAGO, 2009, p. 80, grifo nosso). O narrador, por meio do diálogo, reescreve “caim” por “anjo que salvou a vida a isaac”. A resignificação causada por essa reescritação é de um sentido muito forte, pois sobrepõe a importância de caim à do anjo, conferindo ao humano o papel de impedir que mais uma atrocidade divina fosse cometida. Também essa etapa da designação de caim contribuirá sobremaneira à construção de sentido da narrativa e, sobretudo, à resignificação do texto bíblico.

Ainda nesse mesmo diálogo, há outra reescritação de “caim”:

Vale mais tarde que nunca, respondeu o anjo com prosápia, como se tivesse acabado de enunciar uma verdade primeira, Enganas-te, nunca não é o contrário de tarde, o contrário de tarde é demasiado tarde, respondeu-lhe caim. O anjo resmungou, **Mais um racionalista**, e, como ainda não tinha terminado a missão de que havia sido encarregado, despejou o resto do recado (SARAMAGO, 2009, p. 80-81, grifo nosso)

Aqui, o anjo reescreveu “caim” como “racionalista”, por tê-lo vencido na argumentação. Essa reescritação contribui para o processo de designação de “caim” que vamos acompanhando, acrescentando mais um elemento importante nesse percurso. Há uma oposição clara de termo “racionalista” com a transcendentalidade da criatura com quem caim discute. Aqui, é descrita uma vitória dialética de caim sobre um ser celestial, ou seja, um triunfo da racionalidade sobre a fé.

O processo de relativização da culpa de caim continua no romance. Como no trecho abaixo, que já analisamos, sob outro aspecto, na seção anterior:

Não bastavam sodoma e gomorra arrasadas pelo fogo, aqui, no sopé do monte sinai, ficara patente a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens mortos só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro, Eu não fiz mais que matar um irmão e o senhor castigou-me, quero ver agora quem vai castigar o senhor por estas mortes, pensou caim, e logo continuou, Lúçifer sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito.” (SARAMAGO, 2009, p. 101, grifos nossos)

O narrador, ao dar voz em discurso direto ao pensamento do personagem, põe em perspectiva o ato de caim em relação aos do próprio deus. Há uma mitigação do homicídio, por meio de uma predicação “eu não fiz mais que matar um irmão” quando posta em comparação com tantas pessoas inocentes que o senhor matou no episódio do bezerro de ouro e em sodoma e gomorra.

Em alguma ocasiões, quando se refere a caim, o narrador tenta evitar comentar seu crime, excluindo menção a esse fato:

Caim, que no passado, além de incipiente agricultor, foi pisador de barro, é agora um diligente rastreador que, mesmo quando indeciso, tenta não perder o fio de quem por aqui passou antes, tivesse ou não achado um lugar onde deter-se e aí dizer consigo mesmo, Cheguei (SARAMAGO, 2009, p. 123, grifo nosso).

Observa-se que, na reescrituração feita pelo narrador de “caim”, há menções a seus trabalhos nas cidades onde passou, ressignificando-o para trabalhador e honesto. Também, não há nenhuma menção a seu crime passado, o que contribui para a nova designação que se busca no romance.

Nesse sentido, na passagem em que caim reencontra os anjos, no episódio de job, eles assim se referem ao protagonista:

E que valho eu para que dois anjos do senhor tenham querido acudir-me nesta dificuldade, Foste bom com abraão, ajudaste-o a que não nos sucedesse nada de mau em casa de lot e isso merece uma recompensa, Nem sei como lhes agradeça, Somos anjos, se nós não fizemos o bem, quem o fará, perguntou um deles. (SARAMAGO, 2009, p. 133, grifo nosso);

Bom, não é segredo, disse o outro, e para todos deixará de o ser quando as coisas acontecerem, além disso, este que vai aqui

conosco já demonstrou ser de confiança, (SARAMAGO, 2009, p. 135, grifo nosso).

Essas predicacões ressignificam e, mais uma vez, opõe a figura bíblica de caim a esta designação que vem sendo construída no romance. Caim é predicado por “bom” e por “ser de confiança”, opondo-se ao que se espera de um homicida. Nesse sentido é também o próximo trecho:

Precisava de um burro, ainda que tivesse de o roubar, mas nós, que o vamos conhecendo cada vez melhor, sabemos que não o fará. Apesar de assassino, caim é um homem intrinsecamente honesto, os dissolutos dias vividos em contubérnio com lilit, ainda que censuráveis do ponto de vista dos preconceitos burgueses, não foram bastantes para perverter o seu inato sentido moral da existência, haja vista o corajoso enfrentamento que tem mantido com deus, embora, forçoso é dizê-lo, o senhor nem de tal se tenha apercebido até hoje, salvo se se recorda a discussão que ambos travaram diante do cadáver ainda quente de Abel.” (SARAMAGO, 2009, p. 143, grifo nosso).

Aqui, caim, ao sair da terra de us, precisava de um burro, mas nem pensa em roubar um. O narrador faz questão de o reescrever por “homem intrinsecamente honesto”, sendo possuidor de um “inato sentido moral da existência”, além de ser “corajoso” ao discutir com deus, para afastar qualquer possibilidade de dúvida sobre o projeto de designação que ele conduz.

Há muitos outros trechos que poderíamos destacar, porém consideramos que já há aqui suficiente material para avançarmos em nossa discussão.

Vimos que, ao desvincular o nome da sua relação de “um nome, uma pessoa”, o narrador está livre para designar o personagem de maneira a ressignificá-lo e predicá-lo, a serviço da construção do sentido de sua narrativa.

Dessa forma, o narrador reconstrói os personagens bíblicos por meio de reescrituras ao longo da narrativa, fazendo novas predicacões e designações que vão alterando e reconstruindo essas figuras e, conseqüentemente, os efeitos de sentido da história em que estão inseridos.

O processo de reescritura, como vimos, constitui a designação de um nome em um determinado acontecimento de linguagem, porque explora principalmente a instabilidade dessa designação que há entre o nome

comum/objeto. Ora, o escritor transforma os nomes próprios bíblicos em nomes comuns, que agora, portanto, possuem essa instabilidade de referência, podendo ser livremente reescriturados, redesignados e, conseqüentemente, ressignificados no novo acontecimento de linguagem em que estão inseridos.

Essas reescrituras e predicações feitas pelo narrador são de fundamental importância na construção da designação de seu protagonista, bem como na designação de outros personagens, como deus. Essas designações, que vão se formando ao longo do romance, fazem parte de um projeto de narrativa que pretende, ao recontar algumas histórias bíblicas, ressignificá-las completamente e construir um novo sentido.

As desconstruções e reconstruções são feitas, também, no plano simbólico das histórias bíblicas. A elas nos dedicaremos nesse próximo capítulo.

SÍMBOLOS E MITOS NA CONSTITUIÇÃO DO IMAGINÁRIO

Durand (1993) nos explica que a consciência humana possui duas maneiras de representar o mundo: uma forma direta e outra indireta. A primeira está relacionada às coisas mais sensíveis, concretas, visíveis. Já a última é a maneira como apreendemos as coisas abstratas, transcendentais, metafísicas, espirituais, de difícil adequação a uma representação concreta. É nesse universo, da representação de elementos não concretos e não alcançáveis de outra forma, que o autor francês define o símbolo:

O símbolo é, como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível. (DURAND, 1993 p. 11)

Diferente do signo linguístico, cujo significante remete imediatamente a um significado, o signo simbólico é “[...] eternamente viúvo de significado”. Isso caracteriza a “epifania” de que fala o autor. Cada vez que é evocado e utilizado, o significante simbólico é exposto a um significado, que não é estático e, a cada vez que esse “encontro” acontece, há uma nova formação do signo simbólico, uma nova “epifania”.

Esse caráter “instável”, flexível do símbolo lhe confere uma maleabilidade semântica que abriga inclusive a antinomia no seu campo de significados:

O termo significante, o único concretamente conhecido, remete em extensão, se assim podemos dizer, para todas as espécies de qualidades não figuráveis, e isso até à antinomia. É por isso que o signo simbólico, o “fogo”, aglutina os sentidos divergentes e antinômicos do “fogo purificador”, do “fogo sexual”, do “fogo demoníaco e infernal”. (DURAND, 1993, p. 12)

A epifania da formação do signo simbólico ocorre todas as vezes em que o símbolo é evocado. A cada repetição, o símbolo preenche um pouco mais a sua indefinição, ligando-se cada vez melhor a um significado, tentando resolver sua eterna inadequação de representação. É nessa “redundância aperfeiçoante” que o símbolo forma seu sentido, encontra seu significado, através de uma “acumulação de aproximações”, sendo comparável “[...] a um

solenoide, que em cada volta define cada vez mais o seu objetivo, o seu centro.” (DURAND, 1993, p. 13)

A redundância, portanto, é elemento fundamental para a “epifania” do signo simbólico. O autor nos dá como exemplo a construção simbólica do que seja o “Reino de Deus” feita na Bíblia:

É por isso que o “Reino de Deus” é significado nos Evangelhos por um conjunto de parábolas que constituem, especialmente em S. Mateus, um verdadeiro mito simbólico em que a relação semântica entre trigo e joio, pequenez do grão de mostarda e grandeza da árvore que dele nasceu, rede e peixe, etc, tem mais do que o sentido literal de cada parábola. (DURAND, 1993, p. 14)

A cada parábola, é evocado o significante “Reino de Deus” e construído o seu significado, havendo várias “epifanias” na construção desse símbolo.

Como nos observa Durand (p. 13), essas redundâncias do símbolo, que a cada evocação o aproximam de seu significado, podem ocorrer em três planos: dos gestos, como ocorre na repetição de gestos rituais; das imagens, seja ela pintada ou esculpida; e das relações e estruturas linguísticas, constitutivas dos mitos. Esses últimos serão os que, sobremaneira, nos interessarão neste estudo.

Os mitos permeiam e participam da história da humanidade. A própria concepção do que seja “mito” é largamente discutida e ressignificada, dependendo do contexto sociocultural em que se encontra. César (1988) define o mito como sendo

[...] a expressão simbólica, por imagens, de valores. Esta expressão é carregada de conotações afetivas, o que caracteriza o poder de sedução do mito. Abrangendo uma totalidade dificilmente apreensível de modo direto e imediato pela consciência discursiva, o mito sintetiza, recorrendo ao símbolo, conteúdos que se referem às mais profundas aspirações do ser humano: sua sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude (CÉSAR, 1988, p. 37-38).

Assim considerado, o mito traduz as aspirações, desejos, medos, frustrações e tristezas mais profundas do ser humano por meio de símbolos, de alegorias, de imagens, pois tal expressão não seria tão apreensível caso fosse utilizada uma linguagem denotativa, científica. A linguagem do mito é de

“intervalos” como definiria Rubem Alves (1988), sendo-lhe muito mais apropriada a linguagem poética do que a do discurso denotativo.

Outra acepção nos é dada por Eliade (1972), que explica que, até o século XIX, o mito era entendido como ficção, invenção, mas que hoje é aceito tal qual era visto nas sociedades arcaicas, “primitivas”, nas quais o mito era (é) vivido, celebrado, tratando-se de “uma história verdadeira e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (p. 6). Acrescenta que o mito também “é sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser” (p. 9). Essa narrativa mitológica tem caráter exemplar da criação perfeita, porque foi feita, no tempo mítico, pelos Entes Sobrenaturais.

Para constituir-se como unidade comunicativa, o mito se utiliza de símbolos e de imagens, justamente por estes possuírem força de expressão e de sedução muito maiores.

Esses símbolos não são estanques e nem são iguais em todas as sociedades e tempos históricos. Como nos observa Barthes (2001), o mito é um sistema de significação construído sobre outro já existente, neste caso, a língua. “O que é signo [...] no primeiro sistema [a língua] transforma-se em simples significante no segundo [o mito]” (BARTHES, 2001, p. 136). Dessa forma, o que é significado de um significante mítico em um determinado contexto, pode não sê-lo mais em outro, o que faz da linguagem mítica um amplo universo ilimitado de signos simbólicos, variável de acordo com o momento histórico em que está inserido.

1. A Imaginação simbólica sobrevivente

Durand (1993) explica que a imaginação foi considerada pelos cartesianos como a “mestra dos erros”. Nesse período, a imaginação simbólica foi relegada a uma posição inferior, digna de ser combatida, em busca da verdade científica. A então recém-descoberta geometria analítica havia se transformado em um método de explicação de todo o Universo sensível. O conceito de “verdade” era subordinado a uma verificação cartesiana, a única forma aceitável de aquisição de conhecimento.

Mas este método de redução às “evidências” analíticas pretende ser o método universal. Ele aplica-se precisamente, mesmo e em primeiro lugar em Descartes, ao “eu penso”, derradeiro “símbolo” do ser, é certo, mas um símbolo formidável, dado que o pensamento, logo o método – isto é, o método matemático – se torna o único símbolo do ser! (DURAND, 1993, p. 21, grifo nosso)

A matemática e o método cartesiano deveriam ser os filtros da verdade. A “dúvida hiperbólica” só seria sanada através das verificações contínuas pelo método. O cartesianismo se tornou, como assinalou Durand, o símbolo do sensível, do Ser, do observável e não observável, do metafísico, do Universo. Subvalorizados, a imaginação, os símbolos e os mitos foram relegados a uma posição de quase esquecimento. Estavam lançadas as raízes do positivismo e do cientificismo do século XIX.

Porém, devido ao seu caráter profundamente humano, cujas origens remontam às mais profundas camadas da psique, do “espírito”, nem as tentativas desses movimentos de extirpar os mitos e os símbolos da sociedade foram capazes de apagá-los:

Começa hoje a compreender-se uma coisa que o século XIX nem sequer podia pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los. Valeria a pena estudar a sobrevivência dos grandes mitos ao longo de todo o século XIX. Ver-se-ia como humildes, apoucados, condenados a mudar permanentemente de aparência, resistiram a essa hibernação, graças principalmente à literatura. (ELIADE, 1979, p. 12)

A imaginação, os símbolos e os mitos, embora reprimidos, nunca poderão ser excluídos das manifestações humanas. Eles sempre encontrarão a melhor maneira para sua manifestação. Calasso (2001) cita a literatura como local privilegiado para essas aparições, citando como Baudelaire se sentiu na época em que o positivismo e cientificismo imperavam, mas os deuses do Olimpo estavam “em seu encaixo”:

“Retornemos ao Olimpo. Há algum tempo estou como todo o Olimpo no meu encaixo e sofro muito com isso; caem-me os deuses sobre a cabeça como se fossem telhas. Parece que estou num pesadelo, como se me precipitasse no vazio e uma multidão de ídolos de madeira, de ferro, de ouro e de prata tombasse junto comigo, seguisse-me na queda, me ferisse e me quebrasse a cabeça e os quadris.”

Essa visão hilariante e sinistra poderia ser o galope final da primeira metade do século XIX, que vira não apenas os deuses da Grécia invadindo, de novo, a psique mas, por trás deles, um variegado cortejo de ídolos com nomes frequentemente impronunciáveis: a renaissance orientale, filtrada pelos estudos dos filólogos que traduziam, pela primeira vez, textos capitais, e reproduzindo-se em forma de estátuas, relevos, amuletos, etc, nos vastos depósitos dos museus. Finalmente, os ídolos voltavam a assediar a Europa – e exatamente nos anos em que se elaborava o rico sottisier [coleção de disparates] do Progresso e da esclarecedora Razão. (CALASSO, 2001, p. 16-17, grifo nosso)

Ao tomar consciência de que os deuses gregos estavam “invadindo” a criação literária de seu tempo, depois de um longo tempo ausentes, caracterizando a “[...] onda que, por vezes, inunda e, às vezes, recua” (CALASSO, p. 25) da psique humana, Hegel, citado por Calasso, constata que os mitos gregos, embora ainda inspiradores da literatura, não tinham a mesma força simbólica de que eram revestidos quando eram ritualizados pela sociedade de seu tempo, em que eram celebrados, idolatrados, “vivos”.

Mas a ele veio uma ideia que, com certa razão, declarava ser nova: “Falarei de uma ideia que, na medida do meu conhecimento, não ocorreu até agora a ninguém: devemos ter uma nova mitologia”. [...] E isso não escapava ao desconhecido autor, que assim prosseguia: “Enquanto não conseguirmos tornar estéticas, isto é, mitológicas, as ideias, elas não terão nenhum interesse para o povo.” (CALASSO, *op. cit.*, p. 44, grifos nossos)

Ora, aqui nos é mostrada a importância do mito para a literatura. Constata-se a necessidade de transformar as novas teses, as novas ideias do século em mitos, para que falassem mais diretamente ao inconsciente, à psique do povo, pois “[...] Sem um mito, toda civilização perde a sua sã e criativa força da natureza; só um horizonte delimitado por mitos pode dar unidade a todo um movimento de civilização”. (NIETZSCHE, *apud* CALASSO, *op. cit.*, p. 44)

A literatura exercerá, então, papel fundamental na criação de novos mitos que, na verdade, são apenas novas roupagens, novos significantes para símbolos primordiais que acompanham o homem desde as mais primitivas organizações sociais. Embora negados em períodos em que preponderam o positivismo, o cientificismo, esses símbolos e imagens são formadores do homem integral, completo, reveladores de aspectos humanos

que não podem ser traduzidos discursivamente, mas somente através dos símbolos:

É pois a Imagem como tal, na qualidade de feixe de significações, que é verdadeira, e não uma só das suas significações ou um só dos seus numerosos pontos de referência. Traduzir uma Imagem numa terminologia concreta, reduzindo-a a um só dos seus planos de referência, é pior do que mutilá-la: é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento. (ELIADE, 1979, p. 16)

Embora sempre aludindo e englobando a totalidade do concreto, as imagens e os símbolos não podem ser definidas pela linguagem denotativa, científica; ao contrário, seu plano de expressão é imagético, poético, literário, que fala ao homem diretamente ao seu espírito, indo além de seu racional. A evocação desses símbolos e imagens pelo homem é provocada, enfim, através da arte como um todo, podendo ser através da literatura, da dança, do teatro, ou até pela “mais banal romanza”:

Também se pode de igual modo analisar as imagens subitamente libertadas por qualquer tipo de música, por vezes até pela mais banal romanza, e logo se verificará que essas imagens revelam a nostalgia de um passado mitificado, transformado em arquétipo; que esse passado contém, além da saudade de um tempo desaparecido, mil outros sentidos: ele exprime tudo aquilo que poderia ter sido e não foi, a tristeza de toda a existência que só é quando deixa de ser outra coisa, o desgosto de não viver na paisagem e no tempo evocados pela romanza (sejam quais forem as cores locais ou históricas: «bons velhos tempos», Rússia das balalaicas, Oriente romântico, Haiti dos filmes, milionário americano, príncipe exótico, etc.); ao fim e ao cabo o desejo de qualquer coisa totalmente diferente do momento presente; em suma, do inacessível ou do irremediavelmente perdido: o «Paraíso». (ELIADE, 1979, p. 17, grifo nosso)

Vê-se, portanto, que as imagens que habitam a psique humana podem ser libertadas mesmo nas mais banais situações. Seu plano de expressão preferido são as manifestações artísticas e, mais especificamente estudada aqui, a literatura.

2. A linguagem simbólica do Antigo Testamento bíblico

Dissemos que o mito se constitui em uma linguagem de imagens e símbolos para melhor expressar o seu significado. Na Bíblia não é diferente. No Antigo Testamento, há várias histórias narradas que carregam valores

simbólicos, que expressam ideias muito mais profundas do que deixam antever pela literalidade. Em *Gênesis*, há várias delas que têm por objetivo ensinar como foi a criação do mundo e a origem da humanidade, ressaltando uma das funções do mito descritas por Eliade (1972). Uma das mais famosas está no capítulo 3, quando Deus orienta Adão e Eva a não comerem do fruto da árvore que está no meio do Jardim do Éden, que é a árvore do conhecimento do bem e do mal. Os dois obedeceram a ordem até que Eva fora tentada pela serpente a comer o fruto:

Então, a serpente disse à mulher: É certo que não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal. Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu e deu também ao marido, e ele comeu. Abriram-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira e fizeram cintas para si. (BIBLIA, Gênesis, 3, 4-7)

Essa passagem simboliza a tentação de descumprir uma ordem superior, divina, em prol de uma satisfação de desejos imediatos, como incitação a desobedecer à ordem do “Pai”.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), “Pai” é um símbolo cujos significados mais comuns remetem à autoridade:

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 678)

Quando o casal come do fruto proibido, os olhos se “abrem”, e se enxergam nus, e sentem vergonha. Ao comerem do fruto proibido, eles se igualam a Deus, sendo conhecedores do bem e do mal.

Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (1997),

[...] o simbolismo da maçã vem, afirma o abade E. Bertrand (citado em BOUM, 235), do fato de que ela contém em seu interior, formada pelos alvéolos que encerram as sementes, uma estrela de cinco pontas... É por isso que os iniciados fizeram dela o fruto do conhecimento e da liberdade. E assim, **comer da maçã** significa para eles abusar da própria inteligência para conhecer o mal, da

sensibilidade para o desejar, da própria liberdade para praticá-lo. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 574)

Em uma análise dos símbolos utilizados, comer a maçã significa libertar-se da autoridade paterna representada por Deus; um ato de rebeldia do casal primordial. Podemos compreender a intenção do texto bíblico de ensinar seus leitores a não descumprirem as ordens de Deus, pois a punição é certa:

E à mulher disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará. E a Adão disse: Visto que atendeste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te ordenara não comesses, maldita é a terra por tua causa; em fadigas obterás dela o sustento durante os dias de tua vida. Ela produzirá também cardos e abrolhos, e tu comerás a erva do campo. No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado; porque tu és pó e ao pó tornarás. (BIBLIA, Gênesis, 3, 16-19)

Deus, enfurecido com a desobediência de Adão e Eva, os condena à saída do paraíso e ao trabalho para obtenção dos meios de sobrevivência. E especialmente a Eva, aumenta os sofrimentos e as dores da gravidez.

A intenção pedagógica é clara, e tal ensinamento não é passado com linguagem denotativa; ao contrário, é passado utilizando símbolos, para que a história tenha a força desejada para transmitir uma moral, um ensinamento ao público leitor ou ouvinte. Com efeito, essa é uma das histórias mais conhecidas da Bíblia e cumpre bem seu papel de ser difundida e repetida há mais de dois milênios. A força dos símbolos e da alegoria é inegavelmente maior do que a da linguagem objetiva, denotativa, mostrando que

Há uma verdade no mito, como afirmam Ricoeur, Eliade, Van Riet; mas não é uma verdade imediatamente evidente para a razão discursiva. A força dessa verdade nos polariza; é a sua sedução. (CESAR, 1988, p.39)

3. Cosmogonia e Escatologia no Antigo Testamento Bíblico

Vimos que o livro de Gênesis tem a especial função de contar como foi a origem do mundo (cosmogonia), da natureza e do homem. Eliade (1992) explica que esses mitos fornecem os modelos de criação para a

humanidade, a serem repetidos por meio de rituais, sendo o modelo da criação perfeita.

Os mitos cosmogônicos e de origem sempre ocorrem em um tempo distante, “sagrado”, como ainda ensina Eliade (1972 e 1992). O tempo sagrado, onde os eventos de criação das coisas ocorreram, pressupõe uma perfeição das coisas criadas, inclusive do homem, que viveu nessa época a beatitude, a inocência, a pureza.

Nas sociedades arcaicas, em que o mito é celebrado, é “vivo”, esses primeiros acontecimentos de criação e cosmogonia narrados nos mitos são repetidos através dos rituais, para que as coisas sempre voltem à perfeição dos tempos sagrados. As coisas, inclusive o homem, ao se distanciarem do tempo da criação, desse tempo sagrado, vão se “decrepitando”, se tornando imperfeitas no decorrer do tempo “profano”, não sagrado.

Por isso a importância dos rituais, que, por meio da repetição dos atos dos Entes Sobrenaturais, revivem o tempo sagrado, o tempo da perfeição da criação do mundo e do homem:

A repetição fiel dos modelos divinos tem um resultado duplo: (1) por um lado, ao imitar os deuses, o homem mantém se no sagrado e, conseqüentemente, na realidade; (2) por outro lado, graças à reatualização ininterrupta dos gestos divinos exemplares, o mundo é santificado. O comportamento religioso dos homens contribui para manter a santidade do mundo. (ELIADE, 1992, p. 52)

A importância dessa ideia, no entanto, não se restringe às sociedades tradicionais, arcaicas. Mesmo que nós vivamos em tempos em que a dessacralização do mundo e o abandono do mito vivo sejam cada vez maiores, mostrando que “[...] nossa alienação moderna em relação ao mito não tem precedentes” (ARMSTRONG, 2005, p. 15), ou ainda que “[...] o mundo profano na sua totalidade, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano.” (ELIADE, 1992, p. 14), a ideia de perfeição dos tempos míticos ainda está presente em nossa sociedade contemporânea. Eliade (1972) dá o exemplo da ideia de Ano-novo, que confere ao tempo profano, linear por excelência, uma ciclicidade, um retorno, uma renovação, uma “escatologia” de nossa decrepitude para uma nova

“cosmogonia”, renovação, recuperação de nossas virtudes, reaproximação com os tempos sagrados, da nossa perfeição perdida (p. 39-40).

Essa ideia de uma escatologia do mundo, que tem por objetivo acabar com as impurezas causadas pelo nosso distanciamento do tempo sagrado, é muito presente nas mitologias de todo mundo. A perfeição só está no tempo da criação, no tempo sagrado. Depois da criação, da “idade de Ouro”, toda a criação divina está sujeita ao tempo profano, que a decrepitará, a corromperá, até se distanciar completamente do que era no início. Quando isso acontece, surge a necessidade de uma destruição da humanidade, do mundo como um todo, para que possa ser recriado novamente, como explica Eliade:

À medida que o ciclo cósmico se tornava mais amplo, a ideia da perfeição dos primórdios tendia a implicar a seguinte ideia complementar: para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos. Em outros termos, para a obtenção de um começo absoluto, o fim do Mundo deve ser radical. A escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro. Mas toda escatologia insiste em um fato: que a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido. Não se trata mais de regenerar o que degenerou — mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo *in toto*. A obsessão da beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo o que existiu e que, portanto, degenerou após a criação do Mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial. (ELIADE, 1972, p. 40, grifo nosso).

No Antigo Testamento, essas ideias ficam muito claras. A Cosmogonia começa a ser narrada em Gênesis, capítulo 1. Conforme Deus vai criando as coisas presentes no mundo, a ideia da perfeição de sua criação vai sendo exposta nos próprios pensamentos divinos:

No princípio, criou Deus os céus e a terra. [...] A terra, pois, produziu relva, ervas que davam semente segundo a sua espécie e árvores que davam fruto, cuja semente estava nele, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom. [...] E fez Deus os animais selváticos, segundo a sua espécie, e os animais domésticos, conforme a sua espécie, e todos os répteis da terra, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom. (BIBLIA, Gênesis, 1, 1-25, grifos nossos).

A beatitude do homem também está presente nos tempos sagrados bíblicos. Depois de ter criado o mundo, Deus cria o primeiro homem e, de sua costela, cria a primeira mulher. Deus os cria ingênuos, não conhecedores do bem e do mal.

Então, o SENHOR Deus fez cair pesado sono sobre o homem, e este adormeceu; tomou uma das suas costelas e fechou o lugar com carne. E a costela que o SENHOR Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe. E disse o homem: Esta, afinal, é osso dos meus ossos e carne da minha carne; chamar-se-á varoa, porquanto do varão foi tomada. Por isso, deixa o homem pai e mãe e se une à sua mulher, tornando-se os dois uma só carne. Ora, um e outro, o homem e sua mulher, estavam nus e não se envergonhavam. (BIBLIA, Gênesis, 2, 21-25, grifos nossos).

Para Chevalier e Gheerbrant (1997), a nudez é um símbolo que “[...] desenvolve-se em duas direções: a da pureza física, moral, intelectual, espiritual, e a da vaidade lasciva, provocante, desarmando o espírito em benefício da matéria e dos sentidos.” (p. 645). Portanto, pelo simbolismo do nu demonstra-se a pureza da criação primeva, característica do tempo sagrado.

Adão e Eva, tentados pela serpente, comeram do fruto que Deus havia proibido, tomando ciência do bem e do mal e foram expulsos do Jardim do Éden. Agora, o casal terá que trabalhar se quiser comer. Há claramente uma quebra da beatitude inicial, da perfeição da criação (dada a desobediência das ordens divinas), marcando o início do tempo profano. Com a sequência dos acontecimentos, nascimento de Caim, Abel e Set, há o primeiro fratricídio da história. Caim mata Abel, após ter rejeitada a sua oferta por Deus. Há, portanto, presença da inveja, sentimento que não é nobre, evidenciando mais uma vez que o tempo profano teve início, desde a expulsão de Adão e Eva do paraíso.

O tempo segue seu curso, até que a narrativa do Gênesis chega a seu capítulo 6. Deus enxerga a maldade que toma conta da humanidade, e se arrepende de tê-la criado. Decide, então, mandar um dilúvio para acabar com o homem e com os seres viventes:

Viu o SENHOR que a maldade do homem se havia multiplicado na terra e que era continuamente mau todo desígnio do seu coração; então, se arrependeu o SENHOR de ter feito o homem na terra, e isso lhe pesou no coração. Disse o SENHOR: Farei desaparecer da face da terra o homem que criei, o homem e o animal, os répteis e as aves dos céus; porque me arrependo de os haver feito. (BIBLIA, Gn: 6, 5-7)

Deus faz, no entanto, uma aliança com Noé, em quem viu a bondade. Ordena-lhe que construa a arca e que coloque nela sua família e exemplares das espécies de animais. Essa aliança é de extrema importância,

pois revela o desejo de Deus de não acabar completamente com a humanidade; apenas de limpá-la da maldade e do pecado que estavam predominando. Ou seja, revela a ideia de Deus de criar novamente o mundo, uma nova Cosmogonia. Para isso, é necessário destruir tudo o que havia criado. No capítulo 9, ao fim do dilúvio, Deus deixa essa intenção clara:

Abençoou Deus a Noé e a seus filhos e lhes disse: Sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra. [...] Estabeleço a minha aliança convosco: não será mais destruída toda carne por águas de dilúvio, nem mais haverá dilúvio para destruir a terra. (BÍBLIA, Gênesis, 9, 1-11)

Esse sentido da escatologia para uma nova cosmogonia é simbolizado pelo Dilúvio. Para Chevalier e Gheerbrant, (1997) o dilúvio

[...] purifica, e regenera como o batismo; é, ele mesmo, um imenso batismo coletivo, decidido, não por uma consciência humana, mas por uma consciência superior e soberana. [...] As perversidades, os pecados acabariam por desfigurar a humanidade. Esvaziada das formas e das forças criadoras, a humanidade se estiolaria, decrépita e estéril. Ao invés da regressão lenta em formas subumanas, o dilúvio traz a reabsorção instantânea nas águas, nas quais os pecados são purificados e das quais nascerá a humanidade nova, regenerada. (p. 339)

O dilúvio vem, então, promover a limpeza, o “batismo coletivo”, a purificação da humanidade, para propiciar a criação de outra, sem os pecados da anterior. Dessa forma, o Antigo Testamento traz a Cosmogonia em sua perfeição da criação divina de todos os seres, o homem em sua beatitude.

Logo após, mostra a sua desobediência, sua conseqüente expulsão do paraíso e a corrupção da humanidade que se segue. Mostra Deus arrependido de sua criação, e a destruição de todos os homens, para uma “limpeza” do pecado. Deus destrói o mundo, mas planeja o recriar novamente, e estabelece sua aliança com Noé, abençoando toda a sua descendência para que reinem sobre o novo mundo que virá.

4. Ressignificação simbólica do A.T. em *Caim*

Vimos que, para Auerbach (1971), os textos do Antigo Testamento deixam muitas lacunas em sua construção, ao não fornecer

descrições, detalhes sobre os personagens e locais da diegese, o que os dota de um caráter “[...] recôndito e obscuro, eles contêm um segundo sentido, oculto” (p. 12) por trazerem em si a doutrina religiosa, a promessa, a verdade. Porém, essa verdade que está, portanto, oculta nos episódios narrados, reclama o exercício exegético para que seja trazida à tona e forneça seus ensinamentos.

Ao ser tornado dependente de interpretação, o texto bíblico consegue se adaptar a diferentes momentos da história humana:

Portanto, enquanto, por um lado, a realidade do Velho Testamento aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, estas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo; este vive durante milênios na vida dos homens europeus, em incessante e ativa evolução. (AURBACH, 1971, p. 13)

Isso confere ao Antigo Testamento um aspecto de certa flexibilidade exegética, permitindo que novas interpretações sejam construídas no seio das lacunas deixadas por seus narradores. Essa característica foi fundamental para a sobrevivência da sua importância religiosa que perdura até nossos dias. Auerbach (1971) aponta que esses textos pretendem submeter a realidade a si, ou seja, fazer com que todo o mundo sensível seja visto e percebido através de seus parâmetros e de seus ensinamentos. Essa tarefa vai ficando mais difícil à medida que os modos de vida se transformam e a consciência crítica dos fiéis se desenvolve, de sorte que

[...] se este mundo [das Escrituras], apesar de tudo, mantém em pé a sua pretensão de domínio, é imperioso que ele próprio deva se adaptar, através de uma transformação interpretativa. Isto foi relativamente fácil durante longo tempo; durante a Idade Média europeia era possível, ainda, representar os acontecimentos bíblicos como sucessos quotidianos do presente de então, para o qual o método de interpretação fornecia as bases. (AUERBACH, 1971, P. 12)

Porém, foi essa mesma flexibilidade ocasionada por suas lacunas que permitiu que outras leituras do texto fossem possíveis.

O narrador de *Caim* (2009) se propõe a recontar alguns episódios bíblicos do Antigo Testamento sob um ponto de vista totalmente diferente. Vimos, no capítulo em que discutimos as relações que o romance pós-

modernos estabelece com a História e com os mitos constitutivos do imaginário de um povo, que, através da paródia, do riso, da carnavalização, os narradores pós-modernos, de uma forma geral, descontroem os mitos e os ressignificam em uma chave paródica.

Veremos aqui que uma ironia mordaz e um narrador altamente intrusivo podem ressignificar completamente esses mitos e símbolos, dessacralizá-los, mudar a maneira como o leitor enxerga a história e os personagens nela envolvidos e, conseqüentemente, construir outros símbolos, outras imagens que atendam ao seu projeto de narrativa. Veremos, também, que essa dessacralização, *per se*, não será o fim último da obra, mas antes uma ferramenta para a construção de uma narrativa não menos mitificante. Optamos por apresentar os símbolos de que trataremos na ordem em que aparecem no romance.

4.1. A Cosmogonia

O narrador começa a história já na criação de Adão e Eva que, depois de criados, ainda não tinham uma forma de comunicação, pois Deus havia esquecido de lhes dar a língua. Deus observa que o casal de humanos é o único dentre as demais criações que ainda não pode se comunicar e resolve consertar o problema:

Num acesso de ira, surpreendentemente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após o outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo (SARAMAGO, 2009, p.9)

Observa-se no trecho transcrito que o narrador quebra o simbolismo da criação do homem do texto original, mostrando uma forma no mínimo muito inusitada de dar o dom da fala ao casal. Além disso, nesse trecho também há uma quebra da ideia da perfeição da obra divina. Há uma contraposição com a ideia da perfeição dos tempos sagrados, do mito de criação.

Uma humanização de Deus ocorre, já que a divindade “esqueceu” de prever uma maneira de a sua criação humana se comunicar. Esse fato

também constitui uma quebra de expectativas, uma quebra da “perfeição” do próprio deus, o que gera o rebaixamento da figura divina pelo riso irônico, que se constitui em uma criatura carnavalizada dentro do romance, como veremos mais detalhadamente na próxima seção.

A pureza deste primeiro casal também é ressignificada pelo narrador, na passagem em que deus os expulsa do paraíso:

Dito isto, o senhor fez aparecer umas quantas peles de animais para tampar a nudez de adão e eva, os quais piscaram os olhos um ao outro em sinal de cumplicidade, pois desde o primeiro dia souberam que estavam nus e disse bem se haviam aproveitado (SARAMAGO, 2009, p. 18)

Ou seja, adão e eva não eram tão inocentes ou puros na visão do narrador. Mesmo antes de comerem o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal, eles já se sabiam nus.

Há aqui uma ressignificação simbólica do nu. Vimos que a nudez pode tanto significar a pureza, sentido explorado na narrativa bíblica, quanto a “[...] vaidade lasciva, provocante, desarmando o espírito em benefício da matéria e dos sentidos (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p.645), significados explorados em *Caim* (2009) nessa passagem, pois o casal sabia de sua nudez e “[...] disse bem se haviam aproveitado”, evidenciando o uso da nudez como elemento facilitador da cópula. O narrador, novamente, evoca símbolos bíblicos, neste caso a “pureza” e o “nu” e explora outras possibilidades de significados que esses símbolos possuem.

Dessa forma, o sentido da Cosmogonia e dos mitos de criação, que é fornecer os modelos para as ações do homem religioso, é subvertido e carnavalizado, perdendo a pureza e a beatitude características dos tempos sagrados.

4.2. Deus

“Eu sou o Alfa e Ômega, diz o Senhor Deus, aquele que é, que era e que há de vir, o Todo-Poderoso (BÍBLIA, Ap, 1:8).”

Essa citação, extraída do *Apocalipse*, pertencente ao Novo Testamento, que não é referenciado em *Caim* (2009), nos servirá de introdução

para mostrarmos a construção do símbolo “Deus” nas narrativas bíblicas. Escolhemo-la porque ela representa bem um dos significados do símbolo que exploraremos nesta seção, qual seja, a onipotência divina, pois

Essas duas letras encontram-se no início e no fim do alfabeto grego. Por considerar-se que contêm a chave do universo, este está inteiramente encerrado entre essas duas extremidades. Alfa e Ômega simbolizam, portanto, a **totalidade** do conhecimento, a totalidade do ser, a totalidade do espaço e do tempo. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 29, destaque do autor)

Definindo-se como “o alfa e o ômega”, o próprio Deus afirma a totalidade de seu conhecimento, a sua onipotência e o seu poder.

Outro significado que exploraremos nesta seção será o da Justiça divina. Para Chevalier e Gheerbrant (1997),

O justo dá a cada coisa o lugar que lhe compete. Ordena na medida certa. Da mesma forma, responde à sua função criadora ou organizadora. O justo cumpre em si mesmo a função da balança, quando os dois pratos se equilibram perfeitamente, face a face. O justo se encontra, portanto, além das oposições e dos contrários, realiza em si a unidade e, por isso, pertence já, de certo modo, à eternidade, que é **una e total**, ignorando a fragmentação do tempo. Por isso tem o justo lugar de eleição na Bíblia. Ele pensa e age com peso, ordem e medida. (p. 527, destaque do autor)

Ou seja, o justo é aquele que dá equilíbrio ao mundo e responde à sua “função criadora” e “pertence à eternidade”. É aquele, portanto, que mais se assemelha a Deus, do modelo de Justiça divina, que é perfeito e infalível.

Várias são as passagens bíblicas que falam da onipotência e da Justiça divinas, tanto do Antigo quanto do Novo Testamento. Porém, o *corpus* deste estudo dialoga apenas com o Antigo Testamento, limitamo-nos a procurar exemplos dessa construção simbólica apenas nos livros que o compõem. Mostraremos, respectivamente, alguns exemplos bíblicos sobre a onipotência e sobre a justiça.

Podemos citar a passagem de Gênesis, 18, na qual Deus anuncia que Sara dará luz a um filho, mesmo já estando em idade avançada:

Disse um deles: Certamente voltarei a ti, daqui a um ano; e Sara, tua mulher, dará à luz um filho. Sara o estava escutando, à porta da tenda, atrás dele. Abraão e Sara eram já velhos, avançados em idade; e a Sara já lhe havia cessado o costume das mulheres. Riu-se,

pois, Sara no seu íntimo, dizendo consigo mesma: Depois de velha, e velho também o meu senhor, terei ainda prazer? Disse o SENHOR a Abraão: Por que se riu Sara, dizendo: Será verdade que darei ainda à luz, sendo velha? Acaso, para o SENHOR há coisa demasiadamente difícil? Daqui a um ano, neste mesmo tempo, voltarei a ti, e Sara terá um filho. (BÍBLIA, Gn, 18:10-14, grifo nosso)

Ou, então, essa passagem em que Deus está falando com Jó, e este lhe responde:

Então, respondeu Jó ao SENHOR: Bem sei que tudo podes, e nenhum dos teus planos pode ser frustrado. (BÍBLIA, Jó, 42:1-2, grifo nosso).

Na versão da Bíblia em língua portuguesa Ave Maria, que não é a tradução usada neste estudo, encontramos no Livro de Jeremias essa citação:

Ah! Senhor JAVÉ, fostes vós que fizestes o céu e a terra com a força de vosso braço. Nada vos é impossível. (BÍBLIA SAGRADA, Ave Maria, Jr, 32:17, grifo nosso).

Já a Justiça divina pode ser vista em versículos como:

Porque proclamarei o nome do SENHOR. Engrandeci o nosso Deus. Eis a Rocha! Suas obras são perfeitas, porque todos os seus caminhos são juízo; Deus é fidelidade, e não há nele injustiça; é justo e reto. (BÍBLIA, Dt, 32:3-4, grifo nosso)

Ou ainda, no Livro de Jó:

Ao Todo-Poderoso, não o podemos alcançar; ele é grande em poder, porém não perverte o juízo e a plenitude da justiça. Por isso, os homens o temem; ele não olha para os que se julgam sábios. (BÍBLIA, Jó, 37:23-24, grifo nosso)

Ainda um último exemplo, em Salmos:

Mas o SENHOR permanece no seu trono eternamente, trono que erigiu para julgar. Ele mesmo julga o mundo com justiça; administra os povos com retidão. (BÍBLIA, Sl, 9:7-8, grifo nosso)

Vê-se, portanto, que é uma intenção bíblica, na construção simbólica de Deus, atribuir-Lhe as ideias de onipotência e de um Deus que age com Justiça, atributos que são pilares da crença cristã, inclusive modernamente. Através da redundância na evocação do símbolo, que, como vimos, é feita em vários Livros diferentes, seu significante vai se aproximando mais desses significados.

O símbolo “Deus” é riquíssimo e pode assumir muitos outros significados, que variam com o momento histórico e condições socioculturais. Destacamos estes dois significados, o da onipotência e da Justiça divina, porque eles são os principais alvos de desconstrução em *Caim* (2009), sendo importantes para a construção da narrativa.

Já tivemos oportunidade de mostrar que, através de diversos recursos como a exploração da instabilidade dos nomes comuns, do rebaixamento pelo riso irônico e da paródia, o narrador ressignifica deus, desnudando-o de sua divindade e mostrando características e defeitos humanizados. Aqui, pretendemos mostrar como esses atributos divinos, especificamente, são desconstruídos no romance e de que forma essas desconstruções influenciam no desfecho da narrativa. Começamos, então, a mostrar como a onipotência é retratada no romance, sempre em paralelo com a narrativa bíblica.

No livro de Josué, é narrada a seguinte passagem, quanto à conquista sobre os amorreus:

Então, Josué falou ao SENHOR, no dia em que o SENHOR entregou os amorreus nas mãos dos filhos de Israel; e disse na presença dos israelitas: Sol, detém-te em Gibeão, e tu, lua, no vale de Aijalom. E o sol se deteve, e a lua parou até que o povo se vingou de seus inimigos. Não está isto escrito no Livro dos Justos? O sol, pois, se deteve no meio do céu e não se apressou a pôr-se, quase um dia inteiro. Não houve dia semelhante a este, nem antes nem depois dele, tendo o SENHOR, assim, atendido à voz de um homem; porque o SENHOR pelejava por Israel. (BÍBLIA, Js, 10:12-14, grifo nosso)

Nesta citação, a onipotência divina se manifesta novamente: Deus atende ao pedido de Josué e faz o sol se deter para que não anoitecesse, o que atrapalharia a conquista sobre os amorreus.

Em *Caim* (2009), esta passagem é revisitada. O narrador conta que deus interrompe Josué, bem na hora em que ia pedir a deus que parasse o sol, e o convocou para uma reunião às pressas e secreta para explicar-lhe alguns detalhes técnicos dessa complicada operação de “parar o sol”:

Não posso fazer o que me pedes. Um súbito pasmo fez abrir a boca de Josué. Que não podes fazer parar o sol, perguntou, e a voz tremia-lhe porque cria estar proferindo, ele próprio, uma horrível heresia. Não posso fazer parar o sol porque parado já ele está, sempre o estive desde que o deixei naquele sítio, Tu és o senhor, tu não podes equivocar-te, mas não é isso o que os meus olhos vêem, o sol nasce

naquele lado, viaja todo o dia pelo céu e desaparece no lado oposto até regressar na manhã seguinte, Algo se move realmente, mas não é o sol, é a terra, A terra está parada, senhor, disse josué em voz tensa, desesperada, Não, homem, os teus olhos iludem-te, a terra move-se, dá voltas sobre si mesma e vai rodopiando pelo espaço ao redor do sol, Então, se assim é, manda parar a terra, que seja o sol a parar ou que pare a terra, a mim é-me indiferente desde que possa acabar com os amorreus, Se eu fizesse parar a terra, não se acabariam só os amorreus, acabava-se o mundo, acabava-se a humanidade, acabava-se tudo, todos os seres e coisas que aqui se encontram, até mesmo muitas árvores, apesar das raízes que as prendem à terra, tudo seria lançado para fora como uma pedra quando a soltas da funda, Pensei que o funcionamento da máquina do mundo dependesse apenas da tua vontade, senhor, Já demaisiado eu a venho exercendo, e outros em meu nome, por isso é que há tanto descontentamento, gente que me virou as costas, alguns que vão ao ponto de negar a minha existência, Castiga-os, Estão fora da minha lei, fora da minha alçada, não lhes posso tocar, é que a vida de um deus não é tão fácil quanto vocês crêem, um deus não é senhor daquele contínuo quero, posso e mando que se imagina, nem sempre se pode ir direito aos fins, há que rodear, é verdade que pus um sinal na testa de caim, nunca o viste, não sabes quem ele é, mas, o que não se compreende é que não tenha poder suficiente para o impedir de ir aonde a sua vontade o leve e fazer o que entender, E nós, aqui, perguntou josué, com a ideia sempre posta nos amorreus, Farás o que havias pensado, não te vou roubar a glória de te dirigires directamente a deus, E tu, senhor, Eu limparei o céu das nuvens que neste momento o cobrem, isso posso fazer sem nenhuma dificuldade, mas a batalha terás de ser tu a ganhá-la, Se tu nos deres ânimo ela estará terminada antes que o sol se ponha, Farei o possível, já que o impossível não se pode. Tomando estas palavras como despedida, josué levantou-se do mocho, mas o senhor disse ainda, Não falarás a ninguém sobre o que foi tratado aqui entre nós, a história que virá a ser contada no futuro terá de ser a nossa e não outra, josué pediu ao senhor que detivesse o sol e ele assim fez, nada mais, A minha boca não se abrirá salvo que seja para confirmá-la, senhor, Vai e acaba-me com esses amorreus. (SARAMAGO, 2009, p. 118-119, grifos nossos).

Interessante observarmos que não é o narrador que aponta directamente que deus não é onipotente. O narrador faz o próprio deus admitir, através do discurso direto, que ele não é senhor “daquele contínuo quero, posso e mando” e que seu poder é limitado, mostrado pelos trechos que grifamos deste longo diálogo. O poder de deus é relativizado, limitado ao “possível”. Aqui, o rebaixamento é também feito pelo riso irônico, provocado pelo fato de a divindade se preocupar em chamar de lado, no meio da guerra, o líder do ataque, para explicar, tecnicamente, porque não poderia fazer o que josué lhe pediria. Além disso, as reflexões que deus faz a josué sobre o papel de deus, bem como das limitações de seus poderes, em tom de reclamação e desabafo, também têm carácter cômico. A paródia é tal que, ao fim, o narrador

cita quase integralmente o texto bíblico, porém, de uma maneira que inverte totalmente o sentido original:

O seu a seu dono, como é de justiça. Eis o que foi escrito num livro chamado do justo, que actualmente ninguém sabe onde pára. Durante quase um dia inteiro, o sol esteve imóvel, ali no meio do céu, sem nenhuma pressa de desaparecer no horizonte, nunca, nem antes nem depois, houve um dia como aquele, em que o senhor, porque combatia por israel, deu ouvidos à voz de um homem. (SARAMAGO, 2009, p. 121, grifo nosso).

Invertendo a ordem do último período, o narrador dá destaque não ao fato de que Deus lutava por Israel, como é o sentido bíblico; é ressaltado que, naquele dia, e somente naquele único dia, deus deu ouvidos à voz de um homem, como nunca tinha feito antes e nunca mais fez depois. A crítica ateuísta aqui é evidente, pois sugere que deus não escuta os pedidos e nem as orações de ninguém, nunca as escutou e nem nunca as escutará.

Quando chega ao último episódio de sua jornada, caim encontra deus. É a primeira vez que deus reconhece caim, pois eles já haviam se encontrado em outros episódios sem que deus desse por isso. Estabelece-se, então, o seguinte diálogo:

Tens viajado muito, pelos vistos, Assim é, senhor, mas não que fosse por minha vontade, pergunto-me até se estas constantes mudanças que me têm levado de um presente a outro, ora no passado, ora no futuro, não serão também obra tua, Não, nada tenho que ver com isso, são habilidades primárias que me escapam, truques para épater le bourgeois, para mim o tempo não existe, Admites então que haja no universo uma outra força, diferente e mais poderosa que a tua, É possível, não tenho por hábito discutir transcendências ociosas, [...] (SARAMAGO, 2009, p. 150, grifo nosso).

Novamente pelo discurso direto, o narrador faz com que o próprio deus assuma que existe no mundo outra força diferente e mais poderosa que a sua e que, no caso específico do romance, é essa outra força que controla as alterações espaciotemporais a que se sujeita o protagonista.

De outro lado, quanto à Justiça divina, destacaremos dois episódios com os quais o romance dialoga que são sintomáticos da resignificação deste conceito: Sodoma e Gomorra e a provação de Jó, dos quais falaremos respectivamente, obedecendo à ordem de aparição no romance.

Na narração bíblica, antes da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra, ocorre este diálogo entre Abraão e Deus:

Então, partiram dali aqueles homens e foram para Sodoma; porém Abraão permaneceu ainda na presença do SENHOR. E, aproximando-se a ele, disse: Destruirás o justo com o ímpio? Se houver, porventura, cinqüenta justos na cidade, destruirás ainda assim e não pouparás o lugar por amor dos cinqüenta justos que nela se encontram? Longe de ti o fazeres tal coisa, matares o justo com o ímpio, como se o justo fosse igual ao ímpio; longe de ti. Não fará justiça o Juiz de toda a terra? Então, disse o SENHOR: Se eu achar em Sodoma cinqüenta justos dentro da cidade, pouparei a cidade toda por amor deles. Disse mais Abraão: Eis que me atrevo a falar ao Senhor, eu que sou pó e cinza. Na hipótese de faltarem cinco para cinqüenta justos, destruirás por isso toda a cidade? Ele respondeu: Não a destruirei se eu achar ali quarenta e cinco. Disse-lhe ainda mais Abraão: E se, porventura, houver ali quarenta? Respondeu: Não o farei por amor dos quarenta. Insistiu: Não se ire o Senhor, falarei ainda: Se houver, porventura, ali trinta? Respondeu o SENHOR: Não o farei se eu encontrar ali trinta. Continuou Abraão: Eis que me atrevi a falar ao Senhor: Se, porventura, houver ali vinte? Respondeu o SENHOR: Não a destruirei por amor dos vinte. Disse ainda Abraão: Não se ire o Senhor, se lhe falo somente mais esta vez: Se, porventura, houver ali dez? Respondeu o SENHOR: Não a destruirei por amor dos dez. Tendo cessado de falar a Abraão, retirou-se o SENHOR; e Abraão voltou para o seu lugar. (BÍBLIA, Gn, 18: 22-33)

A intenção desse trecho é ressaltar a Justiça divina. Ora, claramente nas cidades que Deus pretendia destruir haveria inocentes no meio dos culpados. Essa era uma preocupação genuína de Abraão, que questionou Deus se as cidades seriam destruídas mesmo se houvesse inocentes ali. Deus, por sua vez, garante a Abraão que, mesmo que houvesse somente dez inocentes, as cidades seriam poupadas do fogo divino. Dessa forma, Deus poderia punir os culpados com justiça, no mais perfeito significado que o símbolo do Justo possui, na definição de Chevalier e Gheerbrant (1997): “O justo dá a cada coisa o lugar que lhe compete. Ordena na medida certa. [...] O justo cumpre em si mesmo a função da balança, quando os dois pratos se equilibram perfeitamente, face a face.” (p. 527)

Ora, não é essa, definitivamente, a visão que o narrador de *Caim* (2009) possui deste episódio. Quando chegam as reclamações sobre os pecados cometidos nessas cidades, o narrador conta o momento da ida de deus, abraão e caim às cidades que seriam destruídas:

Como imparcial juiz que sempre se havia prezado de ser, embora não faltassem acções suas para demonstrar precisamente o contrário, tinha vindo cá abaixo para tirar a questão a limpo. (SARAMAGO, 2009, p. 92, grifo nosso).

O texto é cristalino em sua intenção, ao afirmar que deus, na maior parte de suas ações, não era justo. Porém, a desconstrução da Justiça divina ainda tem mais elementos:

Quanto à mulher de lot, essa olhou para trás desobedecendo à ordem recebida e ficou transformada numa estátua de sal. Até hoje ainda ninguém conseguiu compreender por que foi ela castigada dessa maneira, quando tão natural é querermos saber o que se passa nas nossas costas. É possível que o senhor tivesse querido punir a curiosidade como se se tratasse de um pecado mortal, mas isso também não abona muito a favor da sua inteligência, veja-se o que sucedeu com a árvore do bem e do mal, se eva não tivesse dado o fruto a comer a adão, se não o tivesse comido ela também, ainda estariam no jardim do éden, com o aborrecido que aquilo era. (SARAMAGO, 2009, p. 97).

O trecho questiona os critérios de deus para transformar a mulher de lot em estátua de sal somente pelo fato de que ela, ao fugir da destruição em sodoma, teria olhado para trás, desobedecendo à ordem divina. O questionamento é se essa ação teria sido justa, sensata, visto que a curiosidade é inerente ao ser humano, não fazendo sentido ser punida tão severamente. A ação de deus é novamente questionada em sua Justiça.

O último trecho que escolhemos para ilustrar é, de longe, o mais revelador, sob o ponto de vista da desconstrução da Justiça divina. Caim, que acompanha abraão na caminhada para longe de sodoma e gomorra destruídas, inicia o diálogo abaixo com o patricarca:

Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus, mas não foi o delas. (SARAMAGO, 2009, p. 97).

Aqui, há a desconstrução máxima da Justiça divina: para caim, deus não cumpre a sua palavra empenhada a abraão; havia matado os mais inocentes que poderiam haver junto com os “criminosos”: as crianças. O simbolismo da Justiça divina foi totalmente desconstruído aqui, visto que deus,

no romance, queimou culpados e inocentes, não representou a “balança”, puniu os justos com os ímpios, exatamente como temia abraão.

Já no *Livro de Jó*, a tônica do texto bíblico é construir simbolicamente a imagem da obediência e resignação supremas que os justos devem ter aos desígnios divinos. Deus, em uma “aposta” com o Diabo, autoriza que este faça todo o tipo de maldade a Jó, acabando com tudo o que ele tinha, desde que não atentasse contra sua pessoa. E assim foi feito:

Sucedeu um dia, em que seus filhos e suas filhas comiam e bebiam vinho na casa do irmão primogênito, que veio um mensageiro a Jó e lhe disse: Os bois lavravam, e as jumentas pasciam junto a eles; de repente, deram sobre eles os sabeus, e os levaram, e mataram aos servos a fio de espada; só eu escapei, para trazer-te a nova. Falava este ainda quando veio outro e disse: Fogo de Deus caiu do céu, e queimou as ovelhas e os servos, e os consumiu; só eu escapei, para trazer-te a nova. Falava este ainda quando veio outro e disse: Dividiram-se os caldeus em três bandos, deram sobre os camelos, os levaram e mataram aos servos a fio de espada; só eu escapei, para trazer-te a nova. Também este falava ainda quando veio outro e disse: Estando teus filhos e tuas filhas comendo e bebendo vinho, em casa do irmão primogênito, eis que se levantou grande vento do lado do deserto e deu nos quatro cantos da casa, a qual caiu sobre eles, e morreram; só eu escapei, para trazer-te a nova. Então, Jó se levantou, rasgou o seu manto, rapou a cabeça e lançou-se em terra e adorou; e disse: Nu saí do ventre de minha mãe e nu voltarei; o SENHOR o deu e o SENHOR o tomou; bendito seja o nome do SENHOR! Em tudo isto Jó não pecou, nem atribuiu a Deus falta alguma. (BÍBLIA, Jó, 1:12-22, grifo nosso)

Jó reage bendizendo ao senhor, achando nessas ações a Justiça divina, que, assim como pode dar, pode também retirar. Ele não se revolta contra Deus; ao contrário, lança-se ao chão e O adora, bendizendo o nome do Senhor, em uma atitude de completa obediência e resignação.

Porém, o Diabo volta ainda outra vez ao céu e Deus, novamente, gaba-se de seu filho se manter fiel, mesmo depois de tantas desgraças. O Diabo, então, sugere que Jó não continuaria fiel a Deus se fosse atacada a sua saúde. Deus, então, concede, uma vez mais, permissão para que o Diabo atentasse contra a saúde de Jó, com a condição de não matá-lo.

Após mais esse atentado, Jó recebe a visita de amigos e, em uma oportunidade, diz:

Respondeu, porém, Jó: Ainda hoje a minha queixa é de um revoltado, apesar de a minha mão reprimir o meu gemido. Ah! Se eu soubesse onde o poderia achar! Então, me chegaria ao seu tribunal. Exporia ante ele a minha causa, encheria a minha boca de argumentos. (BÍBLIA, Jó, 23: 1-4, grifo nosso)

Há um indício de sentimento de revolta em Jó. Desesperado, doente e sem seus filhos e bens materiais, ele não entende as razões do seu sofrimento. Porém, não ousa atacar o Senhor, de cuja Justiça não chega a duvidar, ao mesmo tempo que não aceita seu sofrimento sem causas, por entender-se justo e reto em suas ações. Por isso, Jó

[...] prefigura o Servo sofredor de Isaías, e o Cristo da agonia. Mas no seu caso, trata-se mais explicitamente de uma “montagem” de miséria humana perante o silêncio de Deus: Jó sofre; logo, ele seria culpado, porque Deus é justo; mas Jó se sabe inocente, logo Deus seria injusto; a antinomia não tem como se desatar, a não ser pelo recurso ao Mistério, e no silêncio da Iluminação: Jó sofre, ele é inocente, e Deus é misteriosamente justo. De modo que Jó, homem exposto a provação, passará por alternativas de revolta e submissão; é um sofredor que vive na expectativa de uma restauração, rejeitando a imagem de um Deus cruel que age com justiça distributiva, para anunciar aquela de um Deus bom e justo. Jó é mostrado como uma figura essencial da miséria humana, entre a recusa e a passividade. (BRUNEL, 2000, p. 525, grifos nossos)

Brunel (2000) compara a representação mítica de Jó na literatura com a que é feita de Prometeu no teatro grego, no sentido da revolta contra os deuses. Mas destaca a diferença fundamental:

Mas Jó não é Prometeu: o descomedimento de Prometeu terminou em desafio imprecatório contra os deuses, ao passo que o de Jó resolveu-se em silêncio adorador diante de Deus. (p. 525)

Com efeito, Jó, no último capítulo de seu Livro, arrepende-se de suas palavras de revolta e inconformismo, diante da presença de Deus:

Então, respondeu Jó ao SENHOR: Bem sei que tudo podes, e nenhum dos teus planos pode ser frustrado. Quem é aquele, como disseste, que sem conhecimento encobre o conselho? Na verdade, falei do que não entendia; coisas maravilhosas demais para mim, coisas que eu não conhecia. Escuta-me, pois, havias dito, e eu falarei; eu te perguntarei, e tu me ensinarás. Eu te conhecia só de ouvir, mas agora os meus olhos te vêem. Por isso, me abomino e me arrependo no pó e na cinza. (BÍBLIA, Jó, 42: 1-6)

Vemos, então, que Jó tem a compreensão da Justiça divina; de que tudo o que lhe aconteceu não foi injusto, pois Deus é justo, reto e lhe restituiu, em dobro, todos os bens que possuía, bem como lhe deu filhos e filhas, em substituição aos que haviam morrido. O símbolo da obediência,

resignação e da subordinação à vontade de Deus está plenamente constituído em Jó.

O narrador de *Caim* (2009) usará este episódio para atacar justamente o conceito de Justiça divina.

Após chegar à cidade de us, caim reencontra dois anjos do senhor, que antes estiveram em Sodoma e Gomorra. Caim chega à cidade procurando por um emprego, e os anjos lhe falam de job, que é o homem mais rico de todo o oriente. O protagonista, então, pergunta aos anjos o que eles estavam fazendo ali. Um pouco reticentes, as criaturas celestiais explicam, então, que, em uma reunião dos seres celestiais, estava presente também satã, a quem deus perguntou sua opinião sobre a fidelidade de job. Ao que este respondeu que job só era fiel e temente a deus porque tinha dinheiro, família e saúde e que, se por ventura isso fosse atacado, essa fidelidade não perduraria. Deus, então, havia permitido que satã atentasse contra os bens e a família de job, mas que não lhe ferisse. Os anjos explicaram, ainda, que estavam ali para não permitir que satã se excedesse e descumprisse as ordens do senhor. Ao que caim respondeu:

Se bem entendi, o senhor e satã fizeram uma aposta, mas job não pode saber que foi alvo de um acordo de jogadores entre deus e o diabo, Exactamente, exclamaram os anjos em coro, A mim não me parece muito limpo da parte do senhor, disse caim, se o que ouvi é verdade, job, apesar de rico, é um homem bom, honesto, e ainda por cima muito religioso, não cometeu nenhum crime, mas vai ser castigado sem motivo com a perda dos seus bens, talvez, como tantos dizem, o senhor seja justo, mas a mim não me parece, faz-me recordar sempre o que aconteceu com abraão a quem deus, para o pôr à prova, ordenou que matasse o seu filho isaac, em minha opinião, se o senhor não se fia das pessoas que crêem nele, então não vejo por que tenham essas pessoas de fiar-se do senhor, Os desígnios de deus são inescrutáveis, nem nós, anjos, podemos penetrar no seu pensamento, Estou cansado da lengalenga de que os desígnios do senhor são inescrutáveis, respondeu caim, deus deveria ser transparente e límpido como cristal em lugar desta contínua assombração, deste constante medo, enfim, deus não nos ama, Foi ele quem te deu a vida, A vida deram-ma meu pai e minha mãe, juntaram a carne à carne e eu nasci, não consta que deus estivesse presente no acto, Deus está em todo o lado, Sobretudo quando manda matar, uma só criança das que morreram feitas tições em Sodoma bastaria para o condenar sem remissão, mas a justiça, para deus, é uma palavra vã, agora vai fazer sofrer job por causa de uma aposta e ninguém lhe pedirá contas, Cuidado, caim, falas de mais, o senhor está a ouvir-te e tarde ou cedo te castigará, O senhor não ouve, o senhor é surdo, por toda a parte se lhe levantam súplicas, são pobres, infelizes, desgraçados, todos a implorar o remédio que o mundo lhes negou, e o senhor vira-lhes as costas,

começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isto não valia a pena haver deus [...] (SARAMAGO, 2009, p. 135-136, grifos nossos).

A Justiça divina é ressignificada nesse episódio. Os questionamentos acerca das razões pelas quais deus permite que satã faça uso de todo o mal contra um homem reto, justo e bom como job vão no sentido de desconstruir o símbolo da Justiça divina, posto que esse ato, pela perspectiva do romance, é a pior das injustiças. Caim, após satã atacar a job, encontra novamente os anjos e, em diálogo, observa que deus, sendo onisciente, já sabia que job não o renegaria mas, mesmo assim, permitiu que satã dispusesse livremente de seu servo mais fiel para testá-lo, com o que os anjos concordaram. Caim continuou:

Então, se é assim expliquem-me por que está job leproso, coberto de chagas purulentas, sem filhos, arruinado, O senhor arranjará maneira de o compensar, Ressuscitará os dez filhos, levantará as paredes, fará regressar os animais que não foram mortos, perguntou caim, Isso não sabemos, E que fará o senhor a satã, que tão mau uso, pelos vistos, parece ter feito da autorização que lhe foi dada, Provavelmente, nada, Como, nada, perguntou caim em tom escandalizado, mesmo que os escravos não contem para as estatísticas, há muita outra gente morta, e ouço que provavelmente o senhor não irá fazer nada, No céu as coisas sempre foram assim, não é nossa culpa, Sim, quando numa assembleia de seres celestes está presente satã, há qualquer coisa que o simples mortal não entende (SARAMAGO, 2009, p. 141-142,).

Ora, a desconstrução simbólica da Justiça divina encaminha-se no sentido de que, se deus já conhecia os resultados, o sofrimento de job foi em vão, o que não é compreensível sob a perspectiva da “balança” que deveria representar a Justiça divina.

Deus, então, é simbolicamente ressignificado no romance, como vimos, em seus principais atributos: onipotência e Justiça. Estes, por serem atributos que divinizam o Deus bíblico, também são os que o “humanizam” no romance, uma vez que deus, assim como o imperfeito homem, está, agora, despido dessas qualidades.

4.3. Paraíso / Jardim do Éden / “Centro do Mundo”

O Paraíso é sempre retratado como símbolo da beatitude e da perfeição. É imenso seu simbolismo em muitas culturas diferentes. Lá foi a morada do primeiro casal humano, cuja única proibição era comer o fruto do conhecimento do bem e do mal. Viviam em harmonia com a natureza e não lhes faltava o alimento, a morada e nem o abrigo. Encontramos em Chevalier e Gheerbrant (1997) significados semelhantes para Paraíso e Jardim, ambos no sentido de que eles representam o “Centro do Mundo” sagrado:

O jardim é um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas (p. 512)

Encontramos um significado mais completo para Paraíso:

É, com sua fonte central e seus quatro rios correndo nas quatro direções, o centro espiritual primeiro, a origem de toda tradição. É também, universalmente, a *morada da imortalidade*. É o centro imutável, o coração do mundo, o ponto de comunicação entre o Céu e a Terra. [...] Música maravilhosa, anjos, eleitos, colinas, árvores, pássaros, tudo concorre para criar uma melodia universal, as delícias paradisíacas. (p. 685, grifo nosso)

A simbologia do “Centro do Mundo” encontra representação em vários mitos relatados por Eliade (1972 e 1992). Para que compreendamos melhor esse símbolo, faremos algumas breves e rápidas considerações acerca dos espaços sagrado e profano presentes no imaginário de quase todas as sociedades estudadas por esse historiador das religiões.

O espaço, em uma sociedade na qual o “mito” é vivo, nunca é homogêneo. Ele se diferencia a partir de uma hierofania, ou seja, uma manifestação do sagrado. Essa manifestação pode se dar em qualquer objeto e em qualquer espaço. Ela é importante para diferenciar o “Cosmos” do “Caos”.

O lugar onde há a manifestação do sagrado se constitui o “Cosmos”, ou seja, o universo conhecido e seguro em que viverá e se desenvolverá aquela sociedade. É um espaço sagrado. Ali, é criado um “ponto de referência”, um “Centro”, do qual aquela sociedade não se afastará. Essa fixação de um “Centro do Mundo” tem um valor cosmogônico; ali será o “mundo” daquela sociedade, um espaço privilegiado, sagrado, que se oporá ao “Caos”, ao profano:

Vemos, portanto, em que medida a descoberta – ou seja, a revelação – do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo. É por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no “Centro do Mundo”. Para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projeção de um ponto fixo – o “Centro” – equivale à Criação do Mundo, e não tardaremos a citar exemplos que mostrarão, de maneira absolutamente clara, o valor cosmogônico da orientação ritual e da construção do espaço sagrado. (ELIADE, 1992, p. 17-18)

O espaço não abarcado por essa “fundação do mundo”, por essa cosmogonia, é o espaço profano, que equivale ao “Caos”. É um espaço fragmentado, uma massa amorfa, desconhecida, perigosa, um “outro mundo” não “cosmizado”.

É nesse espaço sagrado, onde houve a hierofania, que é possível a comunicação entre o céu e a terra, justamente

Porque não se trata do espaço geométrico, mas de um espaço existencial e sagrado, que apresenta uma estrutura totalmente diferente e que é suscetível de uma infinidade de roturas e, portanto, de comunicações com o transcendente. (ELIADE, 1992, p. 33)

Por essa razão, a relação que Chevalier e Gheerbrant (1997) fazem entre o Paraíso e o Centro do Mundo é tão importante. Foi o Jardim do Éden a primeira morada de Adão e Eva; tudo o que precisavam estava ali. Naquele lugar, era possível a comunicação com Deus, com o divino. Era o local sagrado por excelência. Ali houve a hierofania; ele constituía todo o “Cosmos” daquele primeiro casal.

Todo esse simbolismo do Paraíso é narrado de outra perspectiva pelo narrador de *Caim* (2009), que constrói a descrição da vida edênica trazendo um ponto de vista em que retrata o profundo tédio que era viver no Paraíso:

O que não pode ser deixado sem imediata referência é o profundo aborrecimento que foram tantos anos sem vizinhos, sem distrações, sem uma criança gatinhando entre a cozinha e o salão, sem outras visitas que as do senhor, e mesmo essas pouquíssimas e breves, espaçadas por longos períodos de ausência, dez, quinze, vinte, cinquenta anos, imaginamos que pouco haverá faltado para que os solitários ocupantes do paraíso terrestre se vissem a si mesmos como

uns pobres órfãos abandonados na floresta do universo, ainda que não tivessem sido capazes de explicar o que fosse isso de órfãos e abandonos.” (SARAMAGO, 2009, p. 11)

Em mais de uma oportunidade, o narrador faz questão de destacar a monotonia da vida nesse paraíso, incluindo a vida no céu, descrevendo, inclusive, o aborrecimento das próprias criaturas celestes:

O querubim gostou de ver aquele sorriso. No céu também se sorria muito, mas sempre seraficamente e com uma ligeira expressão de contrariedade, como quem pede desculpa por estar contente, se àquilo se podia chamar contentamento. (SARAMAGO, 2009, p. 25, grifo nosso)

Ou ainda:

Uns com os outros, não mostram qualquer relutância em reconhecer que a vida no céu é a coisa mais aborrecida que alguma vez se inventou, sempre o coro dos anjos a proclamar aos quatro ventos a grandeza do senhor, a generosidade do senhor, inclusive, a beleza do senhor. (SARAMAGO, 2009, p. 156, grifo nosso).

Evocando o Paraíso e também a vida celeste, o narrador desconstrói esses símbolos, através do rebaixamento pelo riso irônico e provoca outra epifania, fazendo-os encontrar novos significados.

4.4. Caim

“Caim”, aqui entendido como símbolo, passou por algumas “epifanias” ao longo da história. Brunel (2000) nos mostra que, desde os tempos da redação da narrativa bíblica até meados do século XIX, esse símbolo era identificado com significados como “feroz, sem arrependimento, introvertido” (p. 140), naturalmente em razão de seu fratricídio.

Para os judeus, a descendência de Caim, por suas maldades e assassinatos, é a razão justificadora do dilúvio. Os cristãos acrescentaram a essa interpretação judaica uma santificação de Abel, fazendo um paralelo de sua imagem com a do próprio Cristo: pastor, inocente, morto injustamente.

Esta visão maniqueísta dos dois irmãos atinge seu ápice com Santo Agostinho. Em sua obra *A Cidade de Deus*, Agostinho (*apud* BRUNEL,

2000, P. 140) defende que a história dos dois irmãos constitui uma parábola para o desenvolvimento pelo qual passa todo o ser humano, na qual Caim simboliza um estado inicial, menos evoluído, mais animalizado e Abel constitui o objetivo último dessa trajetória, por representar a figura de um ser humano mais evoluído, mais próximo da figura de Deus.

Essa abordagem maniqueísta, que tinha em Caim o representante de todo o mal, e que, ao mesmo tempo, promovia uma beatificação de Abel, igualando-o muitas vezes à figura de Cristo, perdurou de maneira quase absoluta até meados do século XIX, dada a grande influência que a obra de Santo Agostinho teve e tem na cultura cristã.

Brunel (2000) aponta uma “transvaliação radical” (p. 142) desse símbolo no alvorecer do século XIX. Dissemos que esse século, marcado pela influência cartesiana, foi berço do iluminismo e do cientificismo. Vimos que o “século das luzes” marcou a preponderância da razão e do cientificismo sobre a imaginação, além de um forte combate à Igreja e ao discurso religioso.

Nesse contexto, Caim tornou-se símbolo dessa revolta contra Deus. Nas artes e, em especial, na literatura, era ele quem denunciava as arbitrariedades e maldades divinas, em um movimento de libertação dos dogmas religiosos, do qual se destaca Byron como representante:

Inspirando-se em diversas passagens do *Dicionário* de Bayle, Byron expressava, através de Satã e de Caim, terríveis acusações contra Deus: era ele o autor do mal, da emboscada do Éden. Caim deplorava que Eva não tivesse colhido também o fruto da Árvore da Vida; denunciava os sacrifícios sangrentos de Abel e o matava para arrebatá-lo. Aclínia, a irmã deles, por quem Caim estava apaixonado. (BRUNEL, 2000, p. 142)

Brunel relata também que houve, nesse período, a volta de uma seita gnóstica, cujas origens datam do século II, os Cainitas.

Segundo eles, o cruel Javé do Antigo Testamento nada mais era que um Demiurgo revoltado contra o Deus supremo, bom e amigo dos homens. Eles admiravam, pois, todos os que se opunham ao usurpador: os sodomitas, Esaú, Coré, Judas, e sobretudo Caim, detentor de um saber secreto desde a origem do mundo. (BRUNEL, 2000, p. 142)

A ressignificação do símbolo de Caim teve ressonância na literatura, no teatro e nas artes plásticas daquele período. O século XIX e início

do XX, sem dúvida, presenciaram uma nova “epifania” desse símbolo que o ressignificou completamente.

Ampliando mais o leque de significações desse rico símbolo, Chevalier e Gheerbrant (1997) relatam que Caim é o “revelador da morte”, o primeiro “errante à procura de uma terra fértil” e o “primeiro homem a retirar-se da presença de Jeová e partir, numa infinita caminhada, em direção ao sol levante”. A trajetória errante de Caim é, por isso, uma aventura de um homem que está entregue ao seu próprio destino, “[...] assumindo todos os riscos da existência e todas as consequências de seus atos. Caim é o símbolo da **responsabilidade humana.**” (P. 162-163, destaque dos autores).

Os autores do *Dicionário de Símbolos* (1997) destacam ainda as motivações da revolta de Caim com Deus, atribuindo-a à arbitrariedade divina de, sem explicações, recusar sua oferenda e aceitar a de Abel:

Então Caim se revoltou, não só por ele, *mas por todos vós*. Por todos aqueles que não aceitam esse **mistério de predestinação**, que divide os homens em rejeitados e eleitos, todos aqueles que não compreendem o desprezo de Deus pelas grandezas terrenas e sua predileção pelos humildes. É contra essa ordem de Deus que ele se revolta quando abre com uma pedra afiada a garganta de Abel, o *favorito do céu*. [...] E assim, com ciúme do irmão, orgulhoso de seu trabalho e revoltado contra Deus, Caim matou, afirmou o valor próprio de seu esforço, renunciou a Deus. (Chevalier e Gheerbrant, 1997, p. 163, destaques dos autores)

A revolta de Caim, então, não é somente contra Abel: é principalmente contra Deus. A construção simbólica de Caim no romance de José Saramago parece seguir no sentido que o símbolo adquiriu a partir do século XIX:

E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala, É simples, matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto (SARAMAGO, 2009, p. 34, grifo nosso).

Ora, embora o significado do símbolo tenha se alterado substancialmente no século XIX, repercutindo nas artes plásticas e na literatura, os dogmas religiosos não responderam a essa mudança e mantêm o sentido primeiro do símbolo: Caim é o pária, o fraticida, o causador do dilúvio.

É essa construção que o narrador de *Caim* quer desfazer para, então, reconstruir a sua própria.

Através da redundância das evocações que o narrador faz no romance desse símbolo, redundância esta que, conforme vimos, “ [...] não é tautológica: é aperfeiçoante através da acumulação de aproximações” (DURAND, 2003, p.13), o símbolo vai “acumulando aproximações” do seu novo significado. Haveria inúmeros exemplos da ressignificação desse símbolo no romance, muitos dos quais já citados no capítulo em que discutimos a ressignificação através da exploração da instabilidade dos nomes comuns. Citaremos alguns, apenas a título de ilustração:

[...]A mim basta-me que estejas vivo e nos meus braços, disse lilith, Vês em mim um criminoso a quem nunca se poderá perdoar, perguntou caim, Não, respondeu ela, vejo em ti um homem a quem o senhor ofendeu, e, agora que já sei como realmente te chamas, vamos para a cama, arderei aqui mesmo de desejo se não me acodes, foste o abel que conheci entre os meus lençóis, agora és o caim que me falta conhecer.” (SARAMAGO, 2009, p. 66-67, grifo nosso).

Nesse trecho, lilith, ao se referir a caim, já o descreve como “um homem a quem o senhor ofendeu”, perspectiva que o vitimiza e atenua o simbolismo homicida que carrega.

E que valho eu para que dois anjos do senhor tenham querido acudir-me nesta dificuldade, Foste bom com abraão, ajudaste-o a que não nos sucedesse nada de mau em casa de lot e isso merece uma recompensa, Nem sei como lhes agradeça, Somos anjos, se nós não fizemos o bem, quem o fará, perguntou um deles. (SARAMAGO, 2009, p. 133, grifo nosso).

O diálogo que caim mantém com os anjos do senhor nesse trecho revelam que mesmo as criaturas celestes observavam-no em seu caminho e aqui destacam uma qualidade: “bom”, no sentido de agir com bondade. No mesmo longo diálogo, duas páginas depois, os anjos resolvem confiar a caim um segredo, pois ele já demonstrou “ser de confiança”:

Bom, não é segredo, disse o outro, e para todos deixará de o ser quando as coisas acontecerem, além disso, este que vai aqui connosco já demonstrou ser de confiança (SARAMAGO, 2009, p. 135, grifo nosso).

Finalizando nosso rol exemplificativo de ressignificações, “epifanias” pelas quais passa o símbolo “Caim” no romance que aqui estudamos, destacamos esse trecho, no qual o narrador descreve um dilema moral do qual caim sai caracterizado como “intrinsecamente honesto”, dentre outras predicções, que grifamos:

Precisava de um burro, ainda que tivesse de o roubar, mas nós, que o vamos conhecendo cada vez melhor, sabemos que não o fará. Apesar de assassino, caim é um homem intrinsecamente honesto, os dissolutos dias vividos em contubérnio com lilit, ainda que censuráveis do ponto de vista dos preconceitos burgueses, não foram bastantes para perverter o seu inato sentido moral da existência, haja vista o corajoso enfrentamento que tem mantido com deus, embora, forçoso é dizê-lo, o senhor nem de tal se tenha apercebido até hoje, salvo se se recorda a discussão que ambos travaram diante do cadáver ainda quente de abel. (SARAMAGO, 2009, p. 143, grifos nossos).

Fica claro que a redundância das evocações do símbolo no romance tem a intenção de modificar seus significados, através de novas “epifanias” a cada evocação, reconstruindo o símbolo gradativamente para a consumação de seu projeto de narrativa. Embora não seja inédita essa desconstrução simbólica de Caim, como vimos, aqui ela se presta não somente a justificar o fratricídio ante a injustiça divina de, arbitrariamente, não aceitar a sua oferta; ela servirá para justificar o papel que o narrador atribuirá a ele, fundamental ao desfecho do romance, como logo mostraremos.

4.5. Lilith

No capítulo em que dissertamos acerca da paródia e da carnavalização como ferramentas de desconstrução / construção de sentidos, citamos que a inclusão de Lilith no romance já era, por si, uma transgressão paródica e irônica, considerando o seu estatuto de “expulsa” do texto bíblico.

Discorreremos sobre o fato de o narrador, ao uni-la a caim, criar um casal de protagonistas proscritos: uma bruxa e um fraticida, opondo-se ao protagonismo heroico dos patriarcas do Antigo Testamento, configurando-se, dessa forma, mais um aspecto da recriação paródica.

Dissemos também que, no romance, não é mantido seu caráter demoníaco, adquirido quando Lilith se insurgiu contra a subordinação a Adão e fugiu do Éden. As características do mito original são mantidas somente no tocante à sensualidade, à lasciva, além de sua indisposição à submissão, aspectos que serão importantes para a análise que aqui propomos.

Bastazin (2006) analisa a formação do herói mítico no romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), baseando-se na concepção de herói e do seu percurso formativo conceituados por Joseph Campbell, que ela explica, resumidamente:

Conforme coloca Campbell (1922a:36), o percurso padrão da aventura mitológica do herói consiste, basicamente, da “separação, iniciação e retorno”. Assim, “quando é chegado o tempo, o herói é atraído, levado ou dirige-se, voluntariamente, para o limiar da aventura”. Numa região de prodígios sobrenaturais, ele encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva. A recompensa conquistada por meio da vitória pode ser a união sexual com a deusa-mãe (ocorrendo, então, um casamento sagrado), o reconhecimento do pai criador (evidenciado pela sintonia com o pai), a sua própria divinização (o que significa a apoteose) ou a benção (que expressaria uma expansão do próprio ser, num ato de libertação ou iluminação). O final da narrativa relata o retorno do herói que reemerge ou ressuscita, trazendo consigo a benção que restaura o mundo. A obtenção dessa benção ou elixir sempre conta com a ajuda mágica de forças ou entes sobrenaturais, que se juntam ao herói no momento de enfrentar o desconhecido, que o ameaça, mas lhe é estranhamente íntimo. O fecho narrativo revela, sempre, um herói que renasce como homem aperfeiçoado e eterno. (BASTAZIN, 2006, p. 99)

Sob essa perspectiva, a autora analisa o percurso do personagem Jesus naquele romance e demonstra sua formação como um herói mítico. Chamou-nos a atenção que, na análise, Bastazin (2006) destaca o papel do encontro com o feminino nesse percurso:

“As fadas curam os heróis feridos”, diz Mircea Eliade, em *Mito do Eterno Retorno* (1992:42), e Maria de Magdala assume, aqui, exatamente este perfil de fada que, experiente, surge no caminho do herói para dele cuidar não só com “poções mágicas” – água e unguento – mas também com a delicadeza e o carinho próprios apenas às mãos muito especiais. Todavia, Maria de Magdala não está textualmente colocada só para curar as feridas do herói e deixá-lo prosseguir em seu caminho. Sua função deve ir mais longe, estendendo-se também à iniciação de outro aspecto que vai completar o homem adulto. (BASTAZIN, 2006, p. 123)

Esse “outro aspecto”, claro está, é a iniciação sexual, que vem “[...] revelar a integração do homem com a deusa que está encarnada em toda

mulher [...] o que significa o teste final do talento de que o herói é dotado para obter a benção do amor [...] invólucro da eternidade” (BASTAZIN, *op. cit.*, p. 124) e que “completará” a formação do homem adulto.

Não temos pretensão de classificar caim com um legítimo “herói mítico”, uma variante do “monomito”, nos moldes postulados por Campbell, embora possamos observar que sua jornada possui alguns pontos de contato com esse postulado do herói. Um desses pontos é o encontro com a “deusa”, com o feminino, que no romance é representado por lilit.

O protagonista, logo após ser condenado por deus a errar pelo mundo, chega à terra de nod, lugar onde é recebido pelo olheiro, numa passagem que já reproduzimos neste estudo anteriormente. O olheiro, logo após a refeição junto a caim, lhe fala das mulheres e especialmente de lilit e o adverte para que tome cuidado com ela. Valerá, aqui, reproduzir esse diálogo entre os dois:

[...] [Caim] Deves estar louco se imaginas um pisador de barro a dormir com a rainha da cidade, Queres dizer a dona, Rainha ou dona, tanto faz, Vê-se que não conheces as mulheres, são capazes de tudo, do melhor e do pior se lhes dá para isso, são muito senhoras de desprezar uma coroa em troca de irem lavar ao rio a túnica do amante ou atropelarem tudo e todos para chegar a sentar-se no trono, Falas por experiência, perguntou caim, Observo, nada mais, para isso é que sou olheiro, No entanto, alguma experiência terás, Sim, alguma, mas sou um pássaro de asas curtas, desses que voam baixo, Pois eu nem sequer alcei voo uma vez que fosse, Não conheces mulher, perguntou o olheiro, Não, Estás muito a tempo, ainda és novo” (SARAMAGO, 2009, p. 51, grifo nosso).

O narrador faz questão de evidenciar que caim é “novo”, não iniciado sexualmente, o que nos dá uma ideia de sua pouca idade quando do cometimento do crime, dando-lhe ares pueris, ingênuos.

Como bem previsto pelo olheiro, lilit não demorou a se interessar pelo estrangeiro recém-chegado a sua cidade. Sempre altiva, dominadora, exalando sua autoridade, senhora de si, é ela quem escolhe caim para lhe servir sexualmente.

Mesmo sendo casada, possuía vários amantes, fato que ela fazia questão de não esconder de toda a cidade. Fato também público em sua cidade é que ela não respeitava seu marido, noah, que nunca havia entrado em seu quarto.

Caim, após ser chamado por um enviado, é designado para desempenhar, junto ao quarto de lilith, a função de porteiro, cuja principal responsabilidade é não deixar ninguém entrar, inclusive o marido noah. A posição de superioridade de lilith é destacada em vários momentos, como este:

[...] [Caim] Nunca pensei que pisar barro fosse o meu destino, Também não sei se serás, para sempre, o porteiro do quarto de lilith, Basta que o vá ser neste momento, senhora, Bem dito, só por essas palavras já merecerias um beijo. Caim não respondeu, estava dando atenção à voz do olheiro dos alvenéis, Tem cuidado, diz-se que é uma bruxa, capaz de endoidecer um homem com seus feitiços. Em que pensas, perguntou lilith, Em nada, senhora, diante de ti não sou capaz de pensar, olho para ti e pasmo, nada mais, Talvez mereças um segundo beijo, Estou aqui, senhora, Mas eu ainda não, porteiro. (SARAMAGO, 2009, p. 57).

Lilith não se entrega imediatamente a caim. Aliás, “entrega” é uma palavra “[...] altamente inadequada, porque lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (SARAMAGO, 2009, p. 59, grifo nosso). A dona da cidade, ao contrário, instaura um longo jogo de sedução, por dias, no qual mostra sua autoridade, seu poder ao neófito a quem logo submeterá à iniciação. Antes, porém, são marcadas hierarquicamente as posições de poder, de suserania e vassalagem, na qual ela é a dona do conhecimento, fonte da luxúria, do saber sexual, e ele é o mero aprendiz.

Quando, finalmente, lilith diz “Entra” para caim, começam os relatos minuciosos do narrador sobre esse iniciação. As experiências sexuais do casal são muito intensas, sempre iniciadas, conduzidas e dominadas por ela. Após dias trancados no quarto de lilith, ela inicia esse diálogo:

Andas com má cara, disse ela, Estou bem, respondeu caim, Estarás, mas a tua cara diz o contrário, Não tem importância, Tem-na, a partir de agora darás um passeio todos os dias, levas um escravo para que ninguém te importune, quero ver-te com a cara que tinhas quando te vi na pisa do barro, Não tenho mais vontade que a tua, senhora. (SARAMAGO, 2009, p. 63, grifo nosso).

As ordens de lilith ao neófito são sempre diretas e peremptórias, que não deixam brechas para dúvidas sobre a autoridade que exerce. E a própria maneira que caim usa para se referir a ela, “senhora”, deixa clara esse relação hierárquica que se estabelece entre os dois.

Podemos considerar que é após essa iniciação que começam a ocorrer os fatos “sobrenaturais”, de caráter mítico, no romance. O primeiro deles já se dá nesse primeiro passeio que caim fará após dias trancado no quarto de lilith. Caim vai acompanhado de um escravo da confiança de lilith, mas que era também um espião infiltrado de seu marido, noah. Este, tomado por ciúme que nunca tinha sentido até então, já que estava acostumado com os amantes de sua esposa, mas que agora nutria um “[...] ódio desmedido ao cavaleiro que montava a égua lilith e a fazia relinchar como nunca” (p. 62), dá ordens para que o escravo espião arme uma emboscada e mate caim.

Quando caim e o espião traidor chegam ao local da emboscada, aparecem três homens armados com a intenção de matar o protagonista. Ao anunciarem essa intenção, caim os avisou que a marca que levava na testa o impediria de morrer, fato do qual caçoaram os ladrões. Mas caim continua o diálogo:

Tens família, perguntou, Para que queres saber, Tens filhos, mulher, pai e mãe vivos, outros parentes, Sim, mas, Não precisarás de matar-me para que eles sofram castigo, interrompeu caim, a espada que tens na mão já os condenou, palavra do senhor, Não julgues que com essas mentiras te vais salvar, gritou o homem e avançou de espada em riste. No mesmo instante a arma transformou-se numa cobra que o homem sacudiu da mão horrorizado, Aí tens, disse caim, sentiste uma cobra e era uma espada. Baixou-se e tomou a arma pelo punho [...] (SARAMAGO, 2009, p. 64,).

Ao tentar assassinar caim, o ladrão vê sua arma transformar-se misteriosamente em cobra. Essa transformação é o primeiro dos eventos sobrenaturais que ocorrem no romance, que consideramos como iniciados a partir do encontro de caim com o feminino, com lilith.

No capítulo em que expusemos a fortuna crítica de Saramago, vimos que o papel do feminino em sua obra é destacado por diversos estudiosos. Lá, tivemos oportunidade de destacar o importante papel de lilith neste romance de denunciar a misoginia divina.

Na crítica, é ressaltado o papel da figura feminina como guia, ampliadora de concepção de mundo, caminho do encontro com o desconhecido, cujo simbolismo se opõe à visão racionalista cartesiana, cientificista, causadora, em última instância, da “cegueira branca” de trata O *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), que limita os horizontes ao diminuir a

importância da imaginação, da empatia, da solidariedade e da intuição, ou seja, todo aquele saber que ultrapassa o universo de percepção dos sentidos mais externos e que falam à imaginação. Com brilhantismo, Barbosa (2009) explica que

As verdades imutáveis, os segredos buscados pela razão lógica e cartesiana fazem pouca figura frente ao contínuo aprendizado do amor entre homem e mulher expresso da forma mais humana possível, a carnal. A complementaridade da visão feminina faz-se necessária, em Saramago, até e, talvez, principalmente, para o deus pai, figura maior da religiosidade ocidental. [...] O paradigma racionalista masculino, responsável por aquela inflação do *logos* em detrimento do *mythos* na consciência ocidental, só acabou levando a uma crescente privação de valores realmente humanos como a solidariedade entre os indivíduos, e é a conjunção, a união dos saberes masculino e feminino que nos poderia guiar para uma visão de mundo na qual esses valores pudessem ser resgatados e vivenciados no cotidiano. (BARBOSA, 2009, p. 179)

Em outras palavras, o feminino representa uma tentativa de trazer o *mythos* de volta a uma sociedade que o desacreditou completamente, em uma valorização desmedida do *logos*.

Nesse sentido, Durand (1993) caracterizaria os termos antagônicos dessa oposição a que se refere Barbosa como integrantes de dois “regimes” de consciência opostos: diurno e noturno. Os dois regimes têm seus símbolos e representações descritos em quadros sinóticos em sua obra, mostrando como se dá a representação simbólica exteriorizada pela consciência de cada um. Porém não nos ocuparemos, aqui, em aprofundamentos nessas especificações teóricas. Interessar-nos-emos sobre as características gerais desses regimes e a sua alternância de manifestação ao longo da história. Elegemos uma citação que nos auxiliará, resumidamente, a entendermos esse ponto que nos interessa aqui:

Mas ao contrário do célebre etnólogo, não pensamos que esta perenidade e este ecumenismo residem exclusivamente no “regime diurno”, no pensamento analítico que modela a lógica aristotélica da nossa civilização. Pelo contrário, no final das nossas pesquisas, estamos persuadidos de que a Esperança da espécie, aquilo que dinamiza o pensamento humano, é polarizada por dois pólos antagônicos em torno dos quais gravitam rotativamente as imagens, os mitos, as fantasias e os poemas dos homens. O ecumenismo do imaginário diversifica-se para nós num dualismo “coerente”. (DURAND, 1993, p. 105)

Durand destaca aqui que o ecumenismo do imaginário não se dará quando ocorrer a preponderância de representação de apenas um regime, aqui exemplificado pelo “diurno”, representante da ciência, do raciocínio, da técnica, do *logos*, que, no exemplo, é mais valorizado do que o “noturno”, que abriga a imaginação, a intuição, os mitos, a religião, ou o *mythos*. Que a totalidade do conhecimento só pode ser alcançada no dualismo das representações de ambos os regimes, na convivência dual e antagônica dos dois conjuntos de símbolos, de forma que não podemos pensar que o diurno deve prevalecer sobre o noturno, como quis o cientificismo do século XIX:

Ora, Lévi-Strauss reconhece-o bem ao afirmar que “um machado de ferro não é superior a um machado de pedra, por ser mais bem feito. Ambos são igualmente bem feitos, mas o ferro não é a mesma coisa que a pedra”. Nós próprios aplicamos esta verdade tecnológica às imagens e às famílias de símbolos: a teoria eletrônica, as hipóteses sobre a expansão do universo não são mais “bem feitas” do que um mito de emergência Zuni ou do que a parábola do grão de mostarda. Simplesmente, aplicam-se a dois objetos diferentes. (DURAND, 1993, p. 105, grifo nosso)

Os dois regimes existem simultaneamente em nossa consciência, e a totalidade da nossa percepção perpassa pelos dois, que devem ser igualmente valorizados. Somos capazes de entender a chuva como fenômeno científico, com causas naturais muito bem definidas, resultado de um processo cíclico pelo qual passa a água de evaporação => condensação => precipitação, ao mesmo tempo que atribuímos a São Pedro a responsabilidade por uma chuva inesperada que nos atrapalha, ou agradecemos a ele quando já estávamos a sentir sua falta, por exemplo.

Feitas essas brevíssimas considerações acerca dos conceitos de regimes presentes na consciência postulados por Durand (1993), passemos a falar das representações e significados do feminino na jornada do herói.

Brunel (2000) descreve que o encontro do herói com o feminino durante sua jornada pode ter significados diversos. Pode apresentar-se como ameaça à continuidade da obra heroica, representando “[...] aconchego amolecedor do ninho, sortilégios da curva e da opulência, indolência, afundamento” (p. 470), para os quais a mulher atrai com seus feitiços o herói, com o intuito de desviá-lo de seu caminho.

Ora, não acreditamos que o papel de lilith na jornada de caim represente esse afastamento de seu caminho, muito pelo contrário. O autor continua sua exposição com outras possibilidades de aparição:

A mais marcante é aquela com que se encantou a literatura “cortês” do século XII ao XVII, sobretudo na França. Tornada suserana de seu cavaleiro, é a própria “Dame” que, sensível aos feitos guerreiros, mandaria ao longe seu suspirante para que ele provasse seu valor. Por seus altos feitos ele “mereceria” os favores de sua bem-amada, recebendo-a por prêmio de sua coragem. O desejo amoroso aticaria o heroísmo em lugar de ameaça-lo. (BRUNEL, 2000, p. 470, grifo nosso)

O autor ainda destaca uma última maneira pela qual o feminino se apresenta ao herói:

Uma terceira solução é possível, pondo em evidência uma parte preciosa da feminilidade. O herói vive num universo de brutalidade e de paroxismo: essa exasperação da força viril será de fato tão gratificante? A mulher pode então aparecer como a Sabedoria, ou, num universo cristão, como a Graça, que traz a doçura, a reconciliação do furibundo consigo próprio, a serenidade, um outro tipo de alegria que não aquela dos triunfos guerreiros. (BRUNEL, 2000, p. 470, grifos nosso)

O encontro que o protagonista tem com lilith perpassa as duas últimas possibilidades, não as abrangendo totalmente e também não se restringindo a elas, como logo explicaremos. Esse encontro representaria o encontro com o desconhecido, com o mistério, com a sensualidade feminina:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações. A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual. Vista por olhos inferiores, é reduzida a condições inferiores; pelo olho mau da ignorância, é condenada à banalidade e à feiúra. Mas é redimida pelos olhos da compreensão. O herói que puder considerá-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado. (CAMPBELL, 1989, p. 65-66).

Mas a citação acima mostra que esse conhecimento não está aberto a qualquer um. Somente aos que possuem o coração de herói, puro,

gentil, pode ter revelados os segredos escondidos pela “deusa”. Ela se revela somente àquele que é digno, que não a vê com olhos inferiores:

É assim a regra real? Assim é a própria vida. A deusa guardiã do poço inesgotável seja ela descoberta tal como Fergus, Actéon ou o Príncipe da Ilha Solitária a descobrirem requer que o herói seja dotado daquilo que os trovadores e menestréis denominavam “coração gentil”. Ela não pode ser compreendida e apropriadamente servida pelo desejo animal de um Actéon, nem pela repulsa insolente de um Fergus, mas apenas pela gentileza: Avaré (“simpatia gentil”), eis o seu nome na poesia cortesã do Japão dos séculos X-XII. (CAMPBELL, 1989, p. 66)

Ora, assim considerada, a iniciação de caim feita por lilitth revela o caráter heroico do protagonista. Ele é possuidor do “coração gentil” e traz em si o “potencial do rei, do deus encarnado”. Lilitth não se deixara revelar nem ao seu próprio marido que, como vimos, se mostrou um traidor, covarde e invejoso, que não era digno sequer do respeito da dona da cidade, sua esposa.

Mas ela revelara seus mistérios e se entregara completamente a caim, permitindo-o conhecer o “saber oculto”, a “totalidade do que pode ser conhecido”, os símbolos do regime noturno de que fala Durand, que complementarão sua consciência e o seu ser.

Lilitth representa, ainda, no sentido defendido por Brunel (2000), a Sabedoria, a doçura, que acalantarão o protagonista após episódios de intensa dor e sofrimento, dando-lhe a força para retomar sua jornada, que, apesar de só estar começando, já estava repleta de dor e revolta. Dessa forma, o símbolo de Lilitth passa por muitas “epifanias” ao longo do romance, saindo delas totalmente ressignificado, sendo essa reconstrução simbólica fundamental para a coesão da narrativa que se vai construir.

Para a nossa análise, a experiência iniciática de caim marcou o início do caráter mítico do romance, o que caracterizará, sobremaneira, seu percurso pelos episódios do Antigo Testamento.

Convém ressaltar, uma vez mais, que não pretendemos aqui caracterizar o protagonista, rigidamente, no conceito de herói mítico proposto por Campbell, ou caracterizar sua jornada como a típica jornada do herói monomítico. Mas essas aproximações com o heroísmo, que, por óbvio, não estão na obra ao acaso, constituem parte importante do projeto de narrativa que tentamos explicar neste estudo.

4.6. O Sacrifício de Isaac

Na revisitação que o romance em estudo faz do Antigo Testamento, o narrador acompanha o protagonista homônimo em sua erraticidade, passando por diversos episódios bíblicos que integram o imaginário do leitor.

Vimos que, tradicionalmente, a leitura dos mitos bíblicos é feita de maneira simbólica, que são interpretados como alegorias e metáforas de ensinamentos e exemplos. Vimos, também, que o narrador de *Caim* (2009) propõe outra leitura do texto bíblico, aparentemente mais literal, na qual ressignifica os símbolos bíblicos. Um exemplo que analisaremos aqui é o símbolo do Sacrifício, que é representado no episódio bíblico de Abraão e Isaac:

Acrescentou Deus: Toma teu filho, teu único filho, Isaque, a quem amas, e vai-te à terra de Moriá; oferece-o ali em holocausto, sobre um dos montes, que eu te mostrarei. Levantou-se, pois, Abraão de madrugada e, tendo preparado o seu jumento, tomou consigo dois dos seus servos e a Isaque, seu filho; rachou lenha para o holocausto e foi para o lugar que Deus lhe havia indicado. Ao terceiro dia, erguendo Abraão os olhos, viu o lugar de longe. Então, disse a seus servos: Esperai aqui, com o jumento; eu e o rapaz iremos até lá e, havendo adorado, voltaremos para junto de vós. Tomou Abraão a lenha do holocausto e a colocou sobre Isaque, seu filho; ele, porém, levava nas mãos o fogo e o cutelo. Assim, caminhavam ambos juntos. Quando Isaque disse a Abraão, seu pai: Meu pai! Respondeu Abraão: Eis-me aqui, meu filho! Perguntou-lhe Isaque: Eis o fogo e a lenha, mas onde está o cordeiro para o holocausto? Respondeu Abraão: Deus proverá para si, meu filho, o cordeiro para o holocausto; e seguiam ambos juntos. Chegaram ao lugar que Deus lhe havia designado; ali edificou Abraão um altar, sobre ele dispôs a lenha, amarrou Isaque, seu filho, e o deitou no altar, em cima da lenha; e, estendendo a mão, tomou o cutelo para imolar o filho. Mas do céu lhe bradou o Anjo do SENHOR: Abraão! Abraão! Ele respondeu: Eis-me aqui! Então, lhe disse: Não estendas a mão sobre o rapaz e nada lhe faças; pois agora sei que temes a Deus, porquanto não me negaste o filho, o teu único filho. Tendo Abraão erguido os olhos, viu atrás de si um carneiro preso pelos chifres entre os arbustos; tomou Abraão o carneiro e o ofereceu em holocausto, em lugar de seu filho. (BÍBLIA, Gn: 22; 2-13)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), o sacrifício é a

Ação de tornar algo ou alguém sagrado, isto é, separado daquele que o oferece, seja um bem próprio ou a própria vida; separado, igualmente, de todo o mundo que permanece profano; separado de si e oferecido a Deus, como prova de dependência, obediência,

arrependimento ou amor. O bem oferecido a Deus desta forma torna-se inalienável – por esta razão é frequentemente queimado ou destruído – ou intocável, sendo a propriedade de Deus e, nessa qualidade, é fascinante e temido. [...] O único sacrifício válido é a purificação da alma de toda exaltação, purificação da qual um dos símbolos mais constantes é o animal inocente, o cordeiro. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 794)

O sacrifício, sob essa perspectiva, tem o objetivo de sacralizar o sacrificado, porque é oferecido a Deus, sendo, assim, separado do mundo profano.

Chevalier e Gheerbrant ainda comentam que, para o povo hebreu, a vida sempre será preferida à morte. O sacrifício, dessa forma, só teria valor se servisse para possibilitar uma comunhão com o sagrado, uma “vida superior na Unidade Divina” (p. 795) e que são sempre preferidos os sacrifícios de animais aos humanos, sendo estes últimos rigorosamente proibidos. Mas quando se trata de uma exigência divina, mesmo quando são sacrifícios humanos,

[...] estes têm de ser executados. O caso de Abraão e Isaac é típico, sob esse aspecto. A dor diante do sacrifício consentido não tem de ser renegada; é vivida tragicamente, como a dor de Abraão. E mais: Sara não conseguirá suportar a ideia de que seu filho poderia ter morrido. Sua comoção é tão aguda que provoca a sua morte. (p. 795)

Quando o narrador de *Caim* (2009) chega nesse episódio, a leitura aparentemente literal dos fatos, despida da interpretação simbólica do texto original, nos dá outra impressão de deus e de abraão:

[...] convém saber como isto começou para comprovar mais uma vez que o senhor não é pessoa em quem se possa confiar. Há uns três dias, não mais tarde, tinha ele dito a abraão, [...] Leva contigo o teu único filho, isaac, a quem tanto queres, vai à região do monte mória e oferece-o em sacrifício a mim sobre um dos montes que eu te indicar. [...] (SARAMAGO, 2009, p. 78-79, grifo nosso).

O narrador, que está longe de ser imparcial, sempre dá a sua interpretação e sua opinião, participando ativamente da narrativa com seus comentários:

O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim. [...] [Abraão] Disse então aos criados, Fiquem aqui com o burro que eu vou até lá adiante

com o menino, para adorarmos o senhor e depois voltamos para junto de vocês. Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bifida [...] (SARAMAGO, 2009, p. 79)

No texto bíblico, Deus não permite que Abraão conclua o ato de sacrificar Isaac. Através de um anjo, interrompe a ação:

Mas do céu lhe bradou o Anjo do SENHOR: Abraão! Abraão! Ele respondeu: Eis-me aqui! Então, lhe disse: Não estendas a mão sobre o rapaz e nada lhe faças; pois agora sei que temes a Deus, porquanto não me negaste o filho, o teu único filho. Tendo Abraão erguido os olhos, viu atrás de si um carneiro preso pelos chifres entre os arbustos; tomou Abraão o carneiro e o ofereceu em holocausto, em lugar de seu filho. (BÍBLIA, Gn, 22:11-13)

Já em *Caim* (2009), quem impede o ato é o protagonista homônimo:

[...] Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, é outra vez a mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais se deveria amar, Foi o senhor que o ordenou, foi o senhor que o ordenou, debatia-se abraão, Cale-se, ou quem o mata aqui sou eu, desate já o rapaz, ajoelhe e peça perdão, Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida a isaac. (SARAMAGO, 2009, p. 80).

O narrador transforma caim no verdadeiro salvador do filho de abraão e, através do riso irônico, da carnavalesação, rebaixa o anjo incumbido pelo senhor de impedir a morte de isaac, nesse diálogo que ela estabelece com o protagonista:

[...] Sinto muito ter chegado atrasado, mas a culpa não foi minha, quando vinha para cá surgiu-me um problema mecânico na asa direita, não sincronizava com a esquerda, o resultado foram contínuas mudanças de rumo que me desorientavam, na verdade vi-me em papos-de-aranha para chegar aqui, ainda por cima não me tinham explicado bem qual destes montes era o lugar do sacrifício, se cá cheguei foi por um milagre do senhor, Tarde, disse caim [...] (SARAMAGO, 2009, p. 80).

Após isso, o anjo explica a abraão que, em razão de sua obediência, deus lhe dará uma longa descendência, que conquistarão as terras inimigas. Caim não entende a relação entre o sacrifício e a benção que agora é dada a abraão:

Estas, para quem não o saiba ou finja ignorá-lo, são as contabilidades duplas do senhor, disse caim, onde uma ganhou, a outra não perdeu, fora isso não compreendo como irão ser abençoados todos os povos do mundo só porque abraão obedeceu a uma ordem estúpida, A isso chamamos nós no céu obediência devida, disse o anjo. (SARAMAGO, 2009, p. 81)

Com a ajuda do riso irônico, da carnavalização e da paródia, o símbolo do Sacrifício, com significados como forma de conexão com o divino, de purificação e de sacralização do sacrificado, é totalmente subvertido e passa a significar absurdo, vileza, traição por parte de deus, que é quem exigiu tal ato, e de abraão para com seu filho.

E caim é transformado no salvador de isaac, sendo mais eficiente nessa função do que a própria criatura sagrada. Traços do projeto da narrativa vão se evidenciando aos poucos nesses episódios, preparando o leitor para as próximas desconstruções / reconstruções que estão por vir.

4.7. Torre de Babel

O simbolismo de Torre, sem adentrarmos ainda especificamente na “de Babel”, é muito rico e presente em muitos relatos míticos. Remete-nos à ideia que expusemos no início deste capítulo sobre o “Centro do Mundo”, no espaço sagrado. Eliade (1992) nos explica que esse “Centro do Mundo” é caracterizado por possuir “acesso” entre os mundos superiores e inferiores, um *axis mundi*:

O grito do neófito kwakiutl: “Estou no Centro do Mundo!”, revela-nos, de imediato, uma das mais profundas significações do espaço sagrado. Lá onde, por meio de uma hierofania, se efetuou a rotura dos níveis, operou-se ao mesmo tempo uma “abertura” em cima (o mundo divino) ou embaixo (as regiões inferiores, o mundo dos mortos). Os três níveis cósmicos – Terra, Céu, regiões inferiores – tornaram-se comunicantes. Como acabamos de ver, a comunicação às vezes é expressa por meio da imagem de uma coluna universal, Axis mundi, que liga e sustenta o Céu e a Terra, e cuja base se encontra cravada no mundo de baixo (que se chama “Infernos”). Essa coluna cósmica só pode situar-se no próprio centro do Universo, pois a totalidade do mundo habitável espalha-se à volta dela. Temos, pois, de considerar uma seqüência de concepções religiosas e imagens cosmológicas que são solidárias e se articulam num “sistema”, ao qual se pode chamar de “sistema do Mundo” das sociedades tradicionais: (a) um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; (b) essa rotura é simbolizada por uma “abertura”, pela qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior); (c) a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por certo número de imagens referentes todas elas ao Axis mundi:

pilar (cf. a *universalis columna*), escada (cf. a escada de Jacó), montanha, árvore, cipós etc.; (d) em torno desse eixo cósmico estende-se o “Mundo” (“nosso mundo”) – logo, o eixo encontra-se “ao meio”, no “umbigo da Terra”, é o Centro do Mundo. (ELIADE, 1992, p. 24-25, grifos nossos)

A citação de Eliade, embora longa, é elucidativa: no espaço sagrado constitui-se uma rotura entre os níveis cósmicos, simbolizada pela imagem de um *Axis Mundi*, ou seja, uma “coluna universal”, que pode ser representada por várias imagens que desempenharão a mesma função, como montanhas, escadas, árvores, etc.

Chevalier e Gheerbrant (1997) incluem a Torre nesse rol:

A construção de uma torre evoca imediatamente **Babel**, a *porta do céu*, cujo objetivo era o de restabelecer por um artifício o eixo primordial rompido e por ele elevar-se até a morada dos Deuses. [...] Diz-se que a Torre de Babel prolongou-se solo adentro. [...] Unem, assim, os três mundos: céu, terra e mundo subterrâneo (Chevalier e Gheerbrant, 1997, p. 888)

A torre de Babel bíblica é o episódio no qual Deus vê que os homens estão construindo uma torre com o objetivo de atingir os céus, para que se tornassem célebres e que não fossem espalhados por toda a terra:

Ora, em toda a terra havia apenas uma linguagem e uma só maneira de falar. Sucedeu que, partindo eles do Oriente, deram com uma planície na terra de Sinar; e habitaram ali. E disseram uns aos outros: Vinde, façamos tijolos e queimemo-los bem. Os tijolos serviram-lhes de pedra, e o betume, de argamassa. Disseram: Vinde, edifiquemos para nós uma cidade e uma torre cujo tope chegue até aos céus e tornemos célebre o nosso nome, para que não sejamos espalhados por toda a terra. Então, desceu o SENHOR para ver a cidade e a torre, que os filhos dos homens edificavam; e o SENHOR disse: Eis que o povo é um, e todos têm a mesma linguagem. Isto é apenas o começo; agora não haverá restrição para tudo que intentam fazer. Vinde, desçamos e confundamos ali a sua linguagem, para que um não entenda a linguagem de outro. Destarte, o SENHOR os dispersou dali pela superfície da terra; e cessaram de edificar a cidade. Chamou-se-lhe, por isso, o nome de Babel, porque ali confundiu o SENHOR a linguagem de toda a terra e dali o SENHOR os dispersou por toda a superfície dela. (BÍBLIA, Gn, 11:1-9)

A interpretação corrente mais aceita é que a punição divina teve por objetivo coibir ações movidas pelo orgulho, pela vaidade humana, o que já não se assemelha ao significado que vimos de Torre. A Torre de Babel é o símbolo da confusão:

A torre de Babel simboliza a confusão. A própria palavra Babel provém da raiz **Bil** que significa confundir. O homem presunçoso eleva-se desmesuradamente, embora lhe seja impossível ultrapassar sua condição humana. A falta de equilíbrio leva à confusão nos planos terreno e divino, e os homens já não se entendem: já não falam a mesma língua, o que quer dizer que entre eles já não existe o mínimo consenso, cada um a pensar somente em si mesmo e a considerar-se um Absoluto. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 111, destaque dos autores).

Evidencia-se, então, o dualismo do símbolo: representa tanto o orgulho e a presunção humana, punidos com a confusão revelada inclusive na etimologia de “Babel”, quanto o *Axis Mundi*, símbolo de comunicação entre mundos, fundador do “Centro do Mundo”, lugar sagrado por excelência onde ocorreu, *in illo tempore*, a hierofania que fundou o “Cosmos”.

Chevalier e Gheerbrant (1997) explicam que construções desse tipo eram comuns na Babilônia, assemelhando-se muito aos zigurates mesopotâmicos, que continham em seu topo um templo, feito para ser a imagem do céu e a morada de Deus. Explicam também que a ira de Deus contra a construção está no fato de ser uma tradição babilônica construir essas torres para deuses da cultura pagã, politeísta, que devia ser combatida pelo monoteísmo hebraico. (p. 889).

Em *Caim* (2009), o protagonista chega ao episódio já quando as línguas foram misturadas. O narrador descreve uma imensa algazarra, com gente que não se entendia, parecendo loucos. Ele encontra alguém que fala hebraico e começa um diálogo para tentar entender o que está acontecendo:

Que desacordo foi esse, perguntou caim, e o homem respondeu, Quando nós viemos do oriente para assentar-nos aqui falávamos todos a mesma língua, E como se chamava ela, quis saber caim, Como era a única que havia não precisava de nome, era a língua, e mais nada, Que aconteceu depois, Alguém teve a ideia de fazer tijolos e cozê-los ao forno, E como os faziam, perguntou o antigo pisador de barro sentindo que estava com a sua gente, Como sempre os havíamos feito, com barro, areia e pedrinhas miúdas, para argamassa usámos o betume, E depois, Depois decidimos construir uma cidade com uma grande torre, essa que aí está, uma torre que chegasse ao céu, Para quê, perguntou caim, Para ficarmos famosos, E que aconteceu, por que está a construção parada, Porque o senhor veio vê-la e não gostou, Chegar ao céu é o desejo de todo o homem justo, o senhor até deveria dar uma ajuda à obra, Era bom, era, mas não foi assim, Então que fez ele, Disse que depois de nos termos posto a fazer a torre ninguém mais nos poderia impedir de fazer o que quiséssemos, por isso, confundiu-nos as línguas e a partir daí, como vês, deixámos de entender-nos, E agora, perguntou caim, Agora não haverá cidade, a torre não será terminada e nós, cada um

com sua língua, não poderemos viver juntos como até agora [...] (SARAMAGO, 2009, p. 85-86, grifos nossos).

No primeiro grifo que fizemos ao trecho, mostramos que, para caracterizar a paródia, o narrador faz questão de citar elementos específicos da composição dos tijolos e da argamassa usados na construção da torre, citados no texto bíblico.

O segundo destaque é o mais importante para esta seção, pois constrói outro significado para o símbolo Torre de Babel. Aqui, ela já não é mais retratada como uma obra movida pelo orgulho e pela vaidade humana, mas aproxima-se do significado simbólico primário de Torre, no sentido de aproximar o humano do divino, reestabelecer o eixo perdido, a comunicação com o plano superior, reconstruir o *axis mundi*.

Essa resignificação é importante, pois retoma o significado da Torre como “eixo do mundo”, símbolo que é frequente nas mais diversas mitologias. A Torre de Babel, significando de confusão, de orgulho, de vaidade, é resignificada para, então, permitir que o narrador teça críticas à reação divina sobre a obra:

À torre, o melhor será deixa-la ficar como recordação, tempo será em que se farão em toda a parte excursões para vir ver as ruínas, Provavelmente nem ruínas haverá, está aí quem ouviu dizer ao senhor que, quando cá já não estivéssemos, mandaria um grande vento para destruí-la, e o que o senhor diz, faz, O ciúme é o seu grande defeito, em vez de ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja, está claro que o senhor não suporta ver uma pessoa feliz (SARAMAGO, 2009, p. 86, grifo nosso).

Ao resignificar o símbolo da Torre, trazendo de volta o seu significado mitológico mais comum, o narrador enaltece a obra humana e critica a ação divina, em uma antagonização que será objeto de apreciação em seção própria. Fundamental é mostrar que a resignificação desse símbolo também contribui para a construção do sentido amplo da narrativa de *Caim* (2009).

4.8. Escatologia

No Antigo Testamento, bem como em grande parte das religiões e mitos conhecidos, a escatologia tem por objetivo “limpar” a Terra dos pecados,

acabar com toda a criação, salvo algumas exceções, e depois criar novamente. Esse sentido, como vimos, é representado simbolicamente pelo Dilúvio, que simboliza um “batismo coletivo”, uma limpeza, para propiciar um recomeço.

É importante ressaltar que a escatologia referida aqui é a do Antigo Testamento, e não a do Novo Testamento. Eliade (1972) aponta que não há previsão de uma nova criação após a escatologia do Novo Testamento. Apenas um julgamento final, onde serão decididos os destinos dos homens (p. 48-49). Esse fato se constitui uma exceção à regra do objetivo da escatologia mítica, que é destruir completamente para recriar.

O episódio bíblico da arca de noé é o último a ser visitado por caim. Nesse ponto da narrativa, o protagonista guardava um ódio muito grande de deus, por todas as atrocidades que a divindade havia cometido durante a história. Ao se deparar com caim, deus manda que noé o deixe entrar na arca, a fim de ser salvo do dilúvio.

O narrador conta uma passagem em que, fazendo a limpeza do lugar onde ficavam os animais, a mulher de cam (um dos filhos de noé) morreu pisoteada por um elefante. E tal foi a providência tomada pela tripulação:

Lançaram-na ao mar tal como se encontrava, ensanguentada, suja de excrementos, um mísero despojo humano sem honra nem dignidade. Por que não a limpavam antes, perguntou caim, e noé respondeu, Vai ter muita água para se lavar. A partir desse momento e até ao final da história, caim irá odiá-lo de morte. (SARAMAGO, 2009, p.165)

Como se vê, caim agora também, além de deus, odeia também noé. E esse ódio o motiva a assassinar toda a tripulação da arca. Primeiro os homens, depois as mulheres, e, um a um, assassina toda a tripulação, com exceção de noé. A explicação das mortes é dada pelo narrador:

Caim debate-se com a sua raiva contra o senhor como se estivesse preso nos tentáculos de um polvo, e estas suas vítimas de agora não são mais, como já abel o tinha sido no passado, que outras tantas tentativas para matar deus. (SARAMAGO, 2009, p. 169, grifo nosso).

Noé, que até então não sabia que caim era o assassino da tripulação, se desespera por saber que, sem ninguém sobrevivente além dele e de caim, não poderá cumprir a missão que lhe foi dada por deus, de repovoar a Terra e criar daí uma nova humanidade.

E agora, clamava noé arrepelando o cabelo no mais absoluto desespero, tudo está perdido, sem mulheres que fecundem não haverá vida nem humanidade, melhor teria sido contentar-nos com a que tínhamos, que já a conhecíamos, e insistia, perdido de desgosto, Com que cara irei eu comparecer diante do senhor com este barco cheio de animais, que hei-de eu fazer, como viverei o resto de minha vida [...] (SARAMAGO, 2009, p. 171)

Noé então descobre que caim matara a todos. Ele se mata pulando da borda da arca. Fica claro, então, que uma nova humanidade será impossível de ser criada, visto que somente caim sobreviveu ao dilúvio.

Deus, que ainda não sabia dos assassinatos quando a água secou e os bichos desceram da arca, ouve a confissão de que caim matara a todos, com exceção de noé, que se suicidara. Inicia-se então um diálogo entre deus e caim:

Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta [...] (SARAMAGO, 2009, p. 172, grifo nosso.)

Revela-se então a intenção de caim: não permitir a recriação da nova humanidade pretendida por deus. Ou seja, fecha-se aqui o ciclo de uma Escatologia seguida de uma nova Cosmogonia, um ciclo que, como vimos, é recorrente nas mitologias como forma de esperança, de renovação, do retorno do homem ao seu estado inicial, de beatitude e pureza.

Na obra em análise neste trabalho, o ciclo é interrompido por caim, que impede a realização do plano divino. No fim do ciclo Cosmogonia => Escatologia => Cosmogonia, descrito por Eliade (1972), ao invés do retorno à pureza e à beatitude, tem-se a catástrofe, a destruição.

UM PROJETO NARRATIVO DE DESTRUÇÃO E RECRIAÇÃO

Mostramos, nos capítulos anteriores, que, para além da óbvia desconstrução dos sentidos originais, da dessacralização, estas não se limitam a si próprias; possuem a função de resignificar, criar novos símbolos, novas imagens.

Essa característica é muito presente na obra de Saramago, como nos observa Barbosa (2009):

Em várias de suas obras, Saramago faz uso da parodização ou subversão de elementos míticos e suas interpretações tradicionais, mas, ao mesmo tempo, cria novos elementos significativos (imagens e símbolos) que vêm refazer ou reforçar o caráter mítico da narrativa (BARBOSA, 2009, p. 12)

E que símbolos são esses, criados em *Caim*? Qual é o caráter mítico dessa narrativa? Vimos que, embora não possa ser integralmente encaixado no conceito de “herói” proposto por Campell, caim é submetido a uma jornada que possui pontos de contato com esse conceito. Seu percurso pelos episódios do Antigo Testamento serve para que ele testemunhe as ações de deus na vida dos homens e, mais do que isso, interfira nessas cenas. O narrador muitas vezes confere um papel de “salvador” a caim, como no episódio do sacrifício do jovem isaac, no qual é o protagonista, e não o anjo, o responsável por salvar a vida do filho de abraão. O anjo que, no texto original salva a vida do jovem isaac, chega atrasado e é ridicularizado, rebaixado através do riso irônico. Por essa razão, defendemos ser adequado o termo “herói” para caim, por entendermos que sua jornada também possui proações, desafios preparadores, o encontro com a “deusa”, que desempenha uma função de iniciação, e uma prova final.

Esse percurso tem uma característica interessante: ao dialogar com o texto bíblico, o narrador subverte a ordem dos acontecimentos bíblicos e faz com que caim viaje, aparentemente, aleatoriamente por esses episódios. Porém, essa subversão também é construtora de sentido.

Não é à toa que o narrador altera a ordem dos acontecimentos e submete caim, à sua revelia, a viagens espaciotemporais pelo Antigo

Testamento. O narrador faz questão de denunciar isso, através do próprio caim:

Mas, se não for assim, se o meu fado continua, então, em qualquer lugar em que me encontre estarei sujeito a mudar de um tempo para outro, nunca estaremos certos, nem tu nem eu, do dia de amanhã, além disso, Além disso, quê, perguntou lilith, Sinto que o que me acontece deve ter um significado, um sentido qualquer (SARAMAGO, 2009, p. 130, grifo nosso).

Cada episódio a que o narrador expõe caim tem um caráter de prova, de aprendizado do herói, de formação, que ficam evidentes neste diálogo entre caim e lilith, que ocorre quando o protagonista retorna de suas viagens e chega em nod, dez anos depois:

E que pensas do facto de teres sido escolhido para viveres essa experiência, Não sei se fui escolhido, mas algo sei, sim, algo devo ter aprendido, Quê, Que o nosso deus, o criador do céu e da terra, está rematadamente louco, Como te atreves a dizer que o senhor deus está louco, Porque só um louco sem consciência dos seus actos admitiria ser o culpado directo da morte de centenas de milhares de pessoas e comportar-se depois como se nada tivesse sucedido, salvo, afinal, que não se trate de loucura, a involuntária, a autêntica, mas de pura e simples maldade, Deus nunca poderia ser mau ou não seria deus, para mau temos o diabo, O que não pode ser bom é um deus que dá ordem a um pai para que mate e queime na fogueira o seu próprio filho só para provar a sua fé, isso nem o mais maligno dos demónios o mandaria fazer, Não te reconheço, não és o mesmo homem que dormiu antes nesta cama, disse lilith, Nem tu serias a mesma mulher se tivesses visto aquilo que eu vi, as crianças de sodoma carbonizadas pelo fogo do céu [...] (SARAMAGO, 2009, p. 128-129, grifos nossos)

No primeiro grifo, fica claro que vivenciar todas as atrocidades, assassinatos e injustiças modificaram caim; ele já não é mais o mesmo, e seu juízo sobre deus também não. Se, antes, o herói culpava a divindade somente pelo assassinio de seu irmão, agora caim tem uma visão muito amplificada das ações do senhor, das quais o narrador o faz testemunha ocular.

Mas por que o narrador faz caim passar por tudo isso? Qual seria o “sentido”, já previsto por caim e também anunciado diretamente pelo narrador:

Quando ali entrar, estará em seu poder mudar de rumo, abandonar os outros presentes que o esperam antes do hoje e depois do hoje, e regressar a este passado por um dia que seja, ou dois, talvez mais, mas não para todo o que lhe falte viver, pois o seu destino ainda está por cumprir, como a seu tempo se saberá. (SARAMAGO, 2009, p. 123, grifo nosso).

Entendemos que são duas as razões, dois objetivos que o narrador tem em mente para seu herói.

Primeiramente, destacaremos aquele que nos parece mais óbvio, que foi sendo evidenciado durante toda a nossa análise das desconstruções paródicas e simbólicas: matar deus.

Em muitos diálogos que reproduzimos aqui, caim afirma que matou Abel porque não podia matar deus. A “morte” de deus no romance ocorre, portanto, em dois planos: no simbólico e no ontológico.

A “morte” no plano simbólico se dá por meio da humanização divina, processo pelo qual são atribuídos defeitos, características intrinsecamente humanas a deus, como exaustivamente mostramos, além da destruição dos aspectos formadores de sua divindade, como a onipotência e a Justiça. Esse processo é levado a cabo por meio das três ferramentas que mostramos: a desconstrução pela paródia e riso irônico, a ressignificação propiciada pela instabilidade dos nomes comuns, através do processo de reescrituração e predicação, e no plano simbólico propriamente dito, que, ao longo do romance, através das redundâncias das evocações, gerou várias novas “epifanias” para o símbolo “Deus”, atribuindo-lhe novos significados, mais humanizados, como loucura, maldade, injustiça.

Dessa forma, deus já estava “morto” no romance, antes da sua segunda morte, que ocorre no plano ontológico.

Para compreendermos melhor essa segunda “morte”, observemos aqui a explicação de Chevalier e Gheerbrant (1997) para o símbolo Deus:

Os símbolos da Divindade são, principalmente, os do pai, do juiz, do todo-poderoso, do soberano. E porque o estudo de Deus (teologia) está ligado ao do ser (ontologia), esses dois termos foram, muitas vezes, confundidos, e cada um deles foi tomado por símbolo um do outro, no sentido de que um remete ao outro no conhecimento imperfeito que podemos obter dos dois. O nome de Deus seria, apenas, um símbolo para recobrir o desconhecido do ser; e o ser, um outro símbolo, que remete ao Deus ignoto. Não há outro nome para Deus além do que ele mesmo se conferiu: “Eu sou aquele que é” (*Êxodo*, 3,14) (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 332, grifo nosso)

Os autores relatam que os dois estudos, da teologia e da ontologia, estão de tal forma ligados que um acaba remetendo ao outro. Deus é

a manifestação do Absoluto, a totalidade do que existe, onde se manifesta toda a Vida. (p. 333):

Todos os seres aparentes e sensíveis da natureza são participações do ser: da mesma forma, todos os mistérios da vida da graça são, para os crentes, participações na natureza mesma de Deus. Esses seres contingentes, por sua própria realidade, são, por sua vez, símbolos do ser e de Deus [...] (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, grifo nosso)

Dessa forma, a vida dos seres só acontece no Absoluto. E os seres, crentes, de fé, que participam da “mesma natureza de Deus” são símbolos desse Deus. Esse caráter reflexivo do símbolo ainda é mais uma vez referenciado, de forma mais clara:

Segundo o simbolismo anagenético de Paul Diel, as divindades simbolizam as qualidades idealizadas do homem. A expansão das qualidades é acompanhada de alegria; sua destruição gera a angústia, a inibição, a impotência, o tormento [...] O mito, para exteriorizar essa luta interior, mostra o homem pelejando contra monstros, símbolos das inclinações perversas. As divindades são imaginadas ajudando o homem ou fornecendo-lhe armas. Mas o que vem de fato em socorro do homem são as suas próprias qualidades (simbolizadas pela divindade auxiliadora e pelas armas emprestadas pelas divindades) No plano dos conflitos da alma, a vitória se deve à força inerente do homem. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 333, grifo nosso)

A divindade, assim considerada, é um reflexo do ser. É um símbolo do ser. Por esse raciocínio, sua existência depende da existência do ser que o significa.

O último episódio bíblico visitado por caim é, não por acaso, a arca de noé. Não por acaso, esse episódio, na cronologia bíblica, precede todos os outros que o herói visitara em suas viagens antes de lá chegar.

Explicamos o valor que os símbolos de Cosmogonia e Escatologia têm em diversos mitos estudados por Eliade (1972).

A função do herói, o “sentido” para suas viagens é, exatamente, impedir que o ciclo cosmogônico continue; impedir que, após a escatologia, representada pelo dilúvio, haja uma nova humanidade, uma nova cosmogonia.

As consequências dessa ação são a óbvia extinção da humanidade, o conseqüente impedimento de que os episódios vivenciados por caim possam ocorrer e, o mais importante: a morte ontológica de deus, pela absoluta inexistência dos “seres” na Terra.

É para essa missão que caim é preparado durante todo o romance. É por isso que o narrador o faz presenciar cada um daqueles episódios, com mortes, violências e injustiças: para que o herói estivesse convicto e não hesitasse em cumprir sua missão.

Dissemos, no entanto, que havia dois objetivos a serem cumpridos por caim: a morte de deus, o mais óbvio, evidenciamos agora. Passemos agora à análise de qual seja a segunda missão do herói.

Quando caim retorna a nod e reencontra lilith, ocorre o seguinte diálogo, iniciado por ela:

[...] Não estarias aqui se não tivesses matado abel, pensemos egoisticamente que uma coisa deu para outra, Vivi o que tinha de viver, matar o meu irmão e dormir contigo na mesma cama são tudo efeitos da mesma causa, Qual, Estaros nas mãos de deus, ou do destino, que é o seu outro nome [...] (SARAMAGO, 2009, p. 129-130, grifo nosso).

Caim tem a consciência de que seu destino, de ser um homicida, fugitivo, pária, já estava escrito e que a ele não dera causa. Culpa deus por seu crime e por seu destino errante. Já tivemos oportunidade de mostrar a visão de Chevalier e Gheerbrant (1997) sobre a revolta de Caim, que reproduziremos novamente, apenas para aclarar a construção do nosso argumento:

Então Caim se revoltou, não só por ele, *mas por todos vós*. Por todos aqueles que não aceitam esse **mistério de predestinação**, que divide os homens em rejeitados e eleitos, todos aqueles que não compreendem o desprezo de Deus pelas grandezas terrenas e sua predileção pelos humildes. É contra essa ordem de Deus que ele se revolta quando abre com uma pedra afiada a garganta de Abel, o *favorito do céu*. [...] E assim, com ciúme do irmão, orgulhoso de seu trabalho e revoltado contra Deus, Caim matou, afirmou o valor próprio de seu esforço, renunciou a Deus. (Chevalier e Gheerbrant, 1997, p. 163, destaques dos autores)

Caim, então, é aquele que não aceita a predestinação; não aceita ser subjugado por uma força que o obriga a um destino determinado, ao dogma.

A revolta contra as “verdades absolutas” é recorrente nas obras de Saramago, como destaca Barbosa (2009):

Em outras palavras, Segonlin tem o mérito de perceber que uma das características principais da ficção de Saramago não é a crítica a qualquer conceito de verdade, mas apenas ao conceito de verdade monovalente ou absoluta, que não aceita o diálogo e a interação com outras verdades. (BARBOSA, 2009, p. 89)

E é exatamente contra essa verdade absoluta que luta caim. Vimos que a própria configuração espaciotemporal do romance corrobora sua visão de questionar a “verdade absoluta” histórica. O trabalho narrativo na ressignificação dos símbolos bíblicos, destituindo-os da “verdade” bíblica e reconstruindo-os para exprimir a sua “verdade” no romance.

E é esse valor, tão caro ao homem, que busca caim quando mata deus: a liberdade. A liberdade do dogma, dos desígnios inescrutáveis, do sofrimento a que ele é submetido, das injustiças e das maldades divinas, desse deus que simboliza o Pai.

Como Pai, Deus é a figura opressora, castradora, impositora, que pune e limita os caminhos de seus filhos. Por essas razões, o símbolo do Pai também é também causador da revolta de seus filhos contra ele próprio. Os filhos desejam se libertar da autoridade repressiva patriarcal e tomar o seu lugar, tornando-se, eles mesmos, a autoridade, o modelo, o Pai:

Ele [o pai] é fonte de instituição; como o senhor e o céu, ele é uma imagem da transcendência ordenada, sábia e justa; segundo uma inversão habitual na simbologia, o pai das origens se transforma no Deus que vem; ele é ao mesmo tempo arcaico e prospectivo; a geração que supostamente lhe cabe produzir passa a ser uma regeneração, o nascimento, um novo nascimento, segundo todas as acepções analógicas do termo. Sua influência pode então aparentar-se à do atrativo exercido pelo herói ou pelo ideal. O pai é não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor. E esse progresso passa pela via da supressão do pai *outro*, para o acesso ao pai *eu mesmo* (Édipo, Brutus, Perseu). Tal identificação com o pai traz consigo o duplo movimento de morte (ele) e renascimento (eu). O pai permanece, portanto, sempre como uma imagem perene de transcendência, que não pode ser aceita sem problema a não ser através de um amor recíproco na idade adulta. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 678).

Em outras palavras, a liberdade dos filhos está condicionada à “supressão” do Pai para que eles possam, então, acessar esse “pai *eu mesmo*”, retomando a autoridade sobre eles mesmos.

Essa “supressão” do Pai para a restituição da plena liberdade, do lugar de poder sobre si próprio, da não submissão ao destino predeterminado, será o motivo pelo qual caim não permite a nova cosmogonia.

Ele visa, mais do que a sua própria libertação, a libertação do homem, do qual caim se torna representante.

CONCLUSÃO

Nossa proposta, neste estudo, foi mostrar como o romance *Caim* (2009), de José Saramago, dialoga com o Antigo Testamento, detalhando essa relação em uma análise composta de três eixos interpretativos complementares.

O primeiro eixo, trabalhado no segundo capítulo, partiu do detalhamento das ferramentas das quais se utiliza o Romance Histórico na pós-modernidade. Analisamos as principais características desse gênero literário e destacamos que a reconstrução paródica, o rebaixamento pelo riso irônico e a subversão temporal são recursos importantes na construção de sentidos nas obras desse período. Vimos, também, que não é diferente em *Caim* (2009), cuja construção é inescapavelmente paródica, à medida que marca as diferenças em seu discurso “no coração da semelhança” com o texto bíblico, citando, às vezes integralmente, o original, que sofre uma alteração de sentido pelo fenômeno que Hutcheon (1985) chamou de “transcontextualização”, ou seja, quando um discurso é reproduzido em outro contexto de produção, o que transforma, adultera seu sentido.

Mostramos diversos exemplos nos quais o rebaixamento pelo riso irônico desconstrói totalmente o sentido do texto original, ao mesmo tempo que recria novas visões para aquela mesma história.

Vimos, também, a importância dos movimentos de focalização e perspectiva operados pelo romance, nos quais o narrador, por vezes, disfarça ironicamente a sua onisciência, dando a impressão de que não conhece algum fato específico que narra, através da focalização externa ou interna, parodiando a objetividade do historiador, ignorância esta que logo desmente ao se fazer presente através de comentários, intrusões e opiniões acerca da diegese.

Mostramos, ao longo daquele capítulo, a maneira como o narrador desconstrói o discurso dos narradores bíblicos, acusando-os de fraude, de má-fé, ao passo que se afirma como o portador da verdade, da “definitiva” história de caim.

Destacamos, também, a tendência dos pós-modernos, a qual segue *Caim* (2009), de alterar o ponto de vista das narrativas para privilegiar a visão dos excluídos sobre os fatos, pois não tiveram voz na história oficial.

Caim é o protagonista de uma história que, originalmente, o relegou à escória, atribuiu-lhe a pecha de fratricida, do exemplo a não ser seguido.

Dessa forma, não poderia ser outra a nossa conclusão de que é o narrador o responsável pela construção dos sentidos na narrativa. Ele é controlador, intrusivo, parcial, aquele que define os rumos da diegese, permitindo-se, inclusive, contá-la em outra ordem, aquela que melhor lhe atende em seu projeto. Atrelando a sua própria leitura do texto bíblico a uma ficção primorosa que entremeará o discurso paródico que constrói colocando-se como historiador, o narrador objetiva levar o seu leitor a modificar sua visão tradicional do Antigo Testamento.

No terceiro capítulo, discutimos acerca dos efeitos de sentido alcançados pela escritura de nomes próprios com iniciais minúsculas, recurso muito utilizado por Saramago em outras obras.

Vimos que, através desse recurso, é quebrada a relação de unicidade nome – pessoa estabelecida pelo nome próprio, permitindo, dessa forma, que a designação sofra alterações, através do processo de reescrituração, que pode se dar através da retomada dos nomes por outros, ou através da predicação.

Através desse recurso, o narrador opera ressignificações de alguns personagens bíblicos que são redesignados na obra através de reescriturações que os retomam e os predicam de maneira a alterar seus sentidos originais. Observamos como esse recurso, notadamente através de deus e caim, é importante para o sentido pretendido pelo escritor, pois é por meio das reescriturações que deus se torna um ser falível, orgulhoso e vaidoso, ao passo que caim é redimido, predicado com qualidades nobres, o que mitiga sua culpa e transforma a sua imagem para o leitor do romance.

Analisamos, então, na quarta parte, alguns símbolos bíblicos do Antigo Testamento, seus principais significados e algumas de suas funções na hermenêutica religiosa, em especial, a cosmogonia e a escatologia, relatadas por Eliade (1972, 1992) como fundamentais para o pensamento religioso de várias sociedades arcaicas, sendo retomadas por rituais por ser uma maneira de renovação e purificação, retorno à beatitude dos tempos sagrados.

Mostramos que, em *Caim* (2009), esses símbolos são ressignificados, através do processo que Durand (1993) determinou como

constitutivo do signo simbólico: a redundância. É através desse processo que os símbolos, que sempre remetem a um indizível, aproximam-se do seu significado. É através da repetição, das diversas evocações, que o símbolo “eternamente viúvo de significado” vai constituindo-se como signo em constantes epifanias. A evocação de símbolos bíblicos pelo romance os faz passar por novas epifanias, atribuindo-lhes novos significados, desconstruindo o sentido original da narrativa bíblica para construir uma nova.

Em *Caim* (2009), após estudarmos essas nuances de sua construção, aclara-se, como dissemos há pouco, a existência de um regente, que organiza e aplica essas ferramentas na feitura de sua narrativa: o narrador. E ele interfere de tal modo na confecção da diegese que altera a ordem cronológica dos fatos em relação ao texto bíblico, mas que, no romance, não ficam incoerentes ou deslocados. O romance funda a sua própria lógica temporal porque é independente dos textos com os quais dialoga.

As alterações espaciotemporais se iniciam no que consideramos o marco do aparecimento do caráter mítico da narrativa: o encontro do herói com o feminino, lilith, que lhe abre a visão, ensina-lhe o sexo, mostra-lhe a totalidade do que pode ser conhecido. A partir daí, iniciam-se suas viagens pelos episódios do Antigo Testamento.

A cada episódio que caim visita, a face sombria e vingativa de deus lhe é mostrada, de modo a desconstruir suas principais características bíblicas: a onipotência e a Justiça divina. Ao mesmo tempo, o narrador mitiga o crime de seu protagonista, atribuindo-o principalmente à divindade, ao passo que vai revelando um caim benevolente, bondoso, solidário, revoltado com as injustiças de deus.

A nova ordem cronológica, orquestrada pelo narrador, tem a função de, primeiramente, se tivermos em conta os textos originais, parodiar o discurso de autoridade dos narradores bíblicos, como mostramos. Mas, mais importante do que isso, serve como instrumento de construção de sentido. O objetivo que o narrador tem em mente para o seu protagonista só pode ser realizado pela e na alteração cronológica. O herói precisa vivenciar aquelas experiências, precisa conhecer quem é o deus que o julgou e condenou. É necessário que ele saiba o que a divindade tem feito com os homens. E isso só pode ser possível se o fim, ou seja, o dilúvio, for adiado.

Mudando o dilúvio de lugar, jogando-o para um momento posterior aos outros episódios, o narrador consegue que seu protagonista impeça a continuidade da humanidade interrompendo esse ciclo, pois seu herói já “previu”, ou melhor, viveu o seu destino e sabe o que ocorrerá se nada for feito.

Colocando-se como único ser onipotente e única força criadora, o narrador alça seu protagonista à condição de herói. Caim é o escolhido por esse narrador demiurgo para impedir que uma nova humanidade nasça, matando, assim, ontologicamente, deus, reafirmando a superioridade de caim em relação à divindade.

Essa morte liberta a humanidade da predestinação, das amarras ideológicas de uma religiosidade que se mostrou perversa no romance, instigadora de violência e de falta de compaixão. Caim representa toda a humanidade que o narrador quer ver liberta, libertação essa que o narrador faz através da única forma possível: a palavra. A palavra criadora e destruidora. Se “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez.” (BÍBLIA, Jo, 1:1-3), agora o Verbo está com o narrador, com o homem.

Só o discurso pode desmontar outro discurso. Apenas um símbolo pode substituir outro símbolo. Somente um mito pode substituir outro mito. Ao passo que desconstrói uma narrativa, o narrador constrói outra não menos mitificante. Mas agora o “mito” é o próprio humano que se torna herói e enfrenta a divindade agora enfraquecida, humanizada.

Pensamos, com essas análises, ter contribuído para a crítica sobre o autor e sobre a obra, no sentido de lançar luzes a aspectos que não foram ainda trabalhados na leitura desse romance. Não pretendemos ter esgotado todos os assuntos que iniciamos neste estudo, mas, sim, iniciar algumas discussões que poderão ser aprofundadas posteriormente por outros estudiosos da obra de Saramago.

Afinal, *Caim* (2009), assim como o ser humano, é uma obra inacabada, apesar de ambos afirmarem o contrário:

A resposta de deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar. (SARAMAGO, 2009, p. 172).

Há muito ainda o que discutir, nessa relação de amor e ódio entre as divindades e os humanos. O narrador acerta em cheio quando prevê que a humanidade, representada por caim, e deus ainda estão a discutir.

Saramago encerra sua vasta e rica obra nos brindando com esse romance que esmiúça a eterna dialética entre o humano e divino, o sagrado e o profano, a ciência e a religião e, através da palavra literária, promove a desmitificação do texto bíblico, mostrando-o em suas incoerências se se pretende tomá-lo como texto histórico, ao mesmo tempo que funda um novo mito, cria um novo herói, aquele que libertará a humanidade dos pecados divinos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem. *Mares Pequenos – Mares Grandes*. In: MORAIS, Régis de. (Org.) **As Razões do Mito**. Campinas: Papirus, 1988. p. 13-21.

ANDRADE, Débora Siqueira. **Caim: A Subversão do Mito Bíblico no Texto Saramaguiano**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Viçosa, 2015.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AMARAL, André Luiz. **Que diabo de deus é esse? Divinas ficções de José Saramago**. Florianópolis, 2011. Universidade Federal de Santa Catarina.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernadini e outros. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1997. 275p.

BARBOSA, Francisco Leandro. **Mito e Literatura na obra de José Saramago**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2009

BARBOSA, João Alexandre. Até os limites da realidade. In: _____. et al. **Jornal Folha de S. Paulo**. Caderno *Mais!* do dia 06 de dezembro de 1998.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin**. Disponível em <<http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2001/35/parodia.pdf>> Acesso em 30 jul de 2018

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Almeida Revista e Atualizada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos Originais mediante a versão dos Monges de Maredsous pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1999. 123. Ed.

BRAGA, Mirian Rodrigues. A concepção de língua de Saramago. *In*: BERRINI, Beatriz (Org). **José Saramago: uma homenagem.** São Paulo: Educ, 1999. cap. 4, p. 85-114.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 3. ed.

CALASSO, Roberto. **A literatura e os Deuses.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces.** São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1989.

CASTRO, Vera Lúcia de. **O Deus de Saramago:** uma análise teopoética das obras Caim e O Evangelho Segundo Jesus Cristo. Dissertação de Mestrado. Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2014.

CAVALCANTE, Ana Maria. **O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos.** São Paulo, 2018. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CÉSAR, Constança M. Implicações Contemporâneas do Mito. *In*: MORAIS, Régis de. (Org.) **As Razões do Mito.** Campinas: Papyrus, 1988. p. 37-42.

CHEVALIER, J. *et. al.* **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. 11. Ed.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. **Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago.** Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2008.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak. **O sagrado e o profano em Caim e o Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago.** 2014. Curitiba: Universidade Tecnológica do Paraná.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em < <https://dicionario.priberam.org/consultar.aspx>>. Acesso em 26 mar 2019.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Edições 70, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

_____. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992. Trad. Rogério Fernandes. Adaptação: Silvana Vieira.

_____. **Imagens e Símbolos**. Lisboa: Editora Arcadia, 1979. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares.

FÁVERO, Leonor R. Paródia e Dialogismo. In.: _____. BARROS, D.L.P e FIORIN, J.L. **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

GENETTE, Gerárd. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, sem ano.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da História: Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação**. Campinas: Pontes Editores, 2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985. Trad. Teresa Louro Pérez.

LOPES, Marcio Cappelli Aló. **Por uma Teologia Ficcional**: a (des)construção teológica na reescritura bíblica de José Saramago. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2017.

MACHADO, Eliane Aparecida. **Das (im)perfeições de Deus – As intersecções dialógicas entre as obras Confissões e Caim: um estudo sobre a interdiscursividade bakhtiniana**. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2017.

MACHADO, Fabiana Potter de Carvalho. **Em nome do homem: Um estudo sobre as técnicas narrativas no romance Caim de José Saramago**. Tese (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

MARINHO, Maria de Fátima. **O Romance Histórico em Portugal**. Porto: Campos das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Salma Ferraz de Azevedo de. **As faces de Deus na obra de um ateu - José Saramago**. 2002. 285 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2002. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103696>>.

OLIVEIRA, Yani Rebouças. **As Imagens Femininas da Tradição Cristã em O Evangelho Segundo Jesus Cristo e em Caim de José Saramago**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Saramago: Momento por todos esperado. In: _____. et al. **Jornal A Tarde**. 05/12/1998

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

ROCHA, Paulo Victor de Souza. **A névoa do tempo**: o pensamento utópico na trilogia crítico-religiosa de José Saramago. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

SALGADO, Odete Firmino Alhadas. **As representações de Deus em 'Caim', de José Saramago**: um estudo sistêmico-funcional. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, José Diego Cirne. **A dialética da Desalienação**: uma leitura marxista do romance Caim, de José Saramago. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **As Pequenas Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 138 p.

_____. **A Viagem do Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 256 p.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a Lua Negra**. Paz e Terra. Tradução: Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 3. Ed.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos et. al. **Viagens de Caim: uma análise cronotópica do romance de José Saramago**. 2014. Porto Alegre. Revista Letrônica, v.7, n.2, p. 917-933.

SILVA JÚNIOR, Wilton Divino. **A transgressão nos Estudos do Discurso**: caminhos para uma operacionalização conceitual. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.

SOUZA, Ronaldo Ventura. **Figurações de Deus nos Romances de Saramago**. 2012. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

SOUZA, Aline Prúcoli. **O Eterno Feminino Retorno**: Marias, Evas e Liliths no discurso de (des) sacralização saramagueano. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2011.

SUMAN, Guilherme. **Caim: a psicologia de deus na obra de José Saramago**. 2012. Porto Alegre. Revista Nau literária: crítica e teoria de literaturas. Vol. 08, n. 02,

TEIXEIRA, Gismair Martins. **O Rizoma Bíblico-Literário**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.

VEIGA, Alan Ricardo Martins. **Apócryphus**: o Evangelho não autorizado segundo José Saramago. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

XIMENES, Laura Isabela Souza Bellarmino. **Caim desafia Deus**: narrador e ironia no romance de José Saramago. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2017.