UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

LAURA ISABELA SOUZA BELLARMINO XIMENES

CAIM DESAFIA DEUS: NARRADOR E IRONIA NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO.

CAMPINA GRANDE - PB
2017

LAURA ISABELA SOUZA BELLARMINO XIMENES

CAIM DESAFIA DEUS: NARRADOR E IRONIA NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães

CAMPINA GRANDE - PB
2017

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

X6c Ximenes, Laura Isabela Souza Bellarmino
Caim desafia Deus [manuscrito] : narrador e ironia no romance de José Saramago / Laura Isabela Souza Bellarmino Ximenes. - 2017.
95 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2017.
"Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise do discurso. 2. Literatura portuguesa. 3. Paródia. 4.Antigo testamento. I. Título.

21. ed. CDD 401.41

LAURA ISABELA SOUZA BELLARMINO XIMENES

CAIM DESAFIA DEUS: NARRADOR E IRONIA NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Aprovada em 05 / 06 / 17

BANCA EXAMINADORA

Antonio Carlos Melo Magalhães

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (UEPB)
(Orientador)

Prof. Dr. Eli Brandão da Silva (UEPB)
(Examinador interno)

Prof. Dr. Frederico Pieper Pires (UFJF)
(Examinador externo)

DEDICATÓRIA

A Sofia, a melhor parte de mim, pessoinha que me inspira a lutar por dias melhores.

AGRADECIMENTOS

A painho e mainha, por tudo e por tanto, mas, principalmente, pela dedicação e presença constantes, por me fazerem sentir que “Pernambuco é logo ali, menina”.

A João Ximenes, porque talvez seja a pessoa que mais acredita em mim, que mais me incentiva. Obrigada, John, por discutir Saramago comigo, pela sua visão crítica sobre o *Antigo Testamento*, pelos cafezinhos trazidos enquanto eu dissertava, pelo abraço único que me renova sempre que a caminhada se torna difícil. Amo-te.

À titia Luciana, porque, em tempos difíceis, custeou os meus estudos. Hoje, de algum modo, retribuo a confiança depositada em mim, à época, “apenas uma moça latino-americana sem dinheiro no banco”.

Ao professor Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, pelas orientações precisas, pelas críticas, por ter me apresentado a este objeto de estudo.

Aos professores Dr. Eli Brandão e Dr. Luciano Justino, pelas contribuições durante o meu exame de qualificação, por serem, junto a Antonio, mais que professores: são referências de luta e militância política. TEMER jamais!!!!

Aos professores Dr. Diógenes Maciel e Dr. Antônio de Pádua. Como eu aprendi com vocês... Gratidão pelas leituras indicadas, pelos debates, por ampliarem o meu universo literário. Exemplos, sobretudo, de dedicação, porque lecionam com muita verdade.

A Samuel Farias, amigo que agigantou a minha visão sobre Caim e Abel, sobre *Gênesis*. O seu respeito por esta pesquisa foi muito importante.

A Denise Nascimento, pessoa linda que surgiu em minha vida, pelo olhar prestativo e crítico sobre o meu texto. És delicada-força, Dê!!!!

A Michelle Ramos, amiga que me socorreu quando me vi “perdida”, em meio ao processo de qualificação.

A Alda, pelo seu profissionalismo e pelas risadas gostosas na sala do PPGLI.

Aos colegas de turma, em especial Flávia Medeiros, Amélia Paz e Patrícia Costa, pelos amparos mútuos, diante das agonias trazidas pela pós.

Esse rapaz vai longe, Talvez fosse, sim, se o senhor não se tivesse atravessado no seu caminho.

(CAIM, 2009, p. 39)

Foi então que percebeu que afinal havia sonhado, não um sonho precisamente, mas uma imagem, a sua, regressando a casa e encontrando o irmão no vão da porta, à sua espera. Assim o recordará durante toda a vida como se tivesse feito as pazes com o seu crime e não houvesse mais remorso que sofrer.

(CAIM, 2009, p. 42)

Sou razoavelmente irónico, é uma das coisas que me caracteriza, além de ser alto e calvo... No fundo, sou alguém que gostaria de brincar, mas não pode ou não sabe fazê-lo. Isso resolve-se em mim pela ironia.

(José Saramago)

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma leitura da obra *Caim* (2009), do escritor português José Saramago, e objetiva analisar de que modo são revisitadas as narrativas do *Antigo Testamento,* por intermédio de um narrador onisciente intruso. Percebe-se que Saramago passeia pelos episódios bíblicos de modo cômico e irônico, através da paródia e da ironia. Nessa perspectiva, o narrador põe o personagem que nomeia o romance nos principais episódios que envolvem o texto bíblico, que se sucedem de modos inesperados. Caim, personagem sentenciado a um destino errante por ter assassinado o seu irmão Abel, é, portanto, apresentado por esse narrador como um sujeito questionador, que se choca diante da maldade divina em diversos episódios do romance. Evidencia-se o fato de que o personagem representa a voz dos que foram repudiados nos escritos religiosos. Destacam-se o vocabulário moderno e o uso da oralidade popular, nos quais o narrador aproxima eventos de um passado distante ao presente do leitor, num incansável jogo temporal, ao passo que ressignifica os símbolos canônicos. Como aporte teórico, toma-se como base, principalmente, as contribuições de Salma Ferraz (1998), Beth Brait (1996), Linda Hutcheon (1985), Gérard Genette (2006), Dominique Maingueneau (2009), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Antigo Testamento; Paródia.

RESUMEN

Esta pesquisa propone una lectura de la obra *Caim* (2009), del escritor português José Saramago, y objetiva analisar de que modo son revisitadas las narrativas del Antiguo Testamento, por intermédio de un narrador onisciente intruso. Se percibe que Saramago pasea por los episódios bíblicos de modo cómico e irônico, a través de la paródia y de la ironia. En esa perspectiva, el narrador pone el personaje que nombra el romance en los principales episódios que envuelven el texto bíblico, que se suceden de modos inesperados. Caim, personaje sentenciado a un destino errante por ter asesinado a su hermano Abel, es, por lo tanto, presentado por ese narrador como un sujeto cuestionador, que se choca ante la maldad divina en diversos episódios del romance. Se evidencia el hecho de que personaje representa la voz de los que fueron repudiados en los escritos religiosos. Se destacan el vocabulário moderno y el uso de la oralidade popular, en los cuales el narrador aproxima eventos de un passado distante al presente del lector, en un incansable juego temporal, al passo que resinifica los símbolos canónicos. Como aporte teórico, se toma como base, principalmente, las contribuciones de Salma Ferraz (1998), Beth Brait (1996), Linda Hutcheon (1985), Gérard Genette (2006), Dominique Maingueneau (2009), entre otros.

PALABRAS-CLAVE: José Saramago; Antiguo Testamento; Paródia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

CAPÍTULO I – APONTAMENTOS SOBRE A BÍBLIA ENQUANTO NARRATIVA LITERÁRIA.....16

Relações entre literatura e sagrado.....16

Reflexões acerca de *Caim,* de José Saramago.....19

CAPÍTULO II – NARRADOR, IRONIA E PARÓDIA: ASPECTOS DA OBRA SARAMAGUIANA.....29

Em foco: o narrador contemporâneo 29

A força do narrador em Saramago.....38

Reflexões sobre a paródia e a ironia em *Caim*.....45

Palimpsestos bíblicos e Interdiscursividade.....56

CAPÍTULO III – NAS TRILHAS DO ROMANCE SARAMAGUIANO.....61

A vida entediante de Adão e Eva.....61

Caim: um sujeito condenado à errância 62

Caim viaja através dos tempos 65

Caim: o porta-voz dos que foram amaldiçoados em nome da religião.....72

Eva e Lilith: as libidinosas esposas de Adão.....73

Deus e o Diabo nas terras de Job.....82

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....86

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....89

INTRODUÇÃO

José Saramago, escritor português e prêmio Nobel em Literatura (1998), destaca-se no panorama da literatura mundial por suas contribuições no que diz respeito ao romance contemporâneo, a exemplos de: *Levantado do chão (1980)*, *O ano da morte de Ricardo Reis (1984)*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo (1991)*, *Ensaio sobre a cegueira (1995), As Intermitências da morte (2005)* e *Caim (2009)*, último livro publicado, um ano antes de sua morte, em 2010.

O autor também foi agraciado pelo Prêmio Camões, o maior reconhecimento dado a um escritor de Língua portuguesa, em 1995. *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas!* foi o seu último livro, no qual o português reflete sobre a problemática que envolve o tráfico de armas. A obra ficou inacabada, pois foi interrompida pela morte do escritor. Publicou 38 livros, dentre eles diários, poesias, crônicas e memórias; peças de teatro, e o gênero que o consagrou, o romance.

É válido destacar que, historicamente, pelo fato de Portugal ter sido fragilizado e imerso no totalitarismo Salazar (entre 1933 e 1974), torna-se inevitável não associar esse período ditatorial à influência na produção do autor. Em boa parte dos seus escritos, ecoam gritos de liberdade das mais diversas ordens, sejam eles culturais, ligados à história do povo lusitano, linguístico, religioso, dentre outros.

Nessa perspectiva, por intermédio de um discurso ácido, revela um modo de estar-no-mundo, de sentir-se livre, no direito de tecer críticas a temas, por exemplo, ligados ao aspecto religioso. Destaca-se que a produção de José Saramago se encaixa no que se conhece como ficção pós 25 de abril, amparada pela Revolução dos Cravos, movimento que pôs fim ao fascismo português.

Detentor de uma escrita inovadora, Saramago “incrementou” a tradição literária até então vigente, tanto pela maneira como lidou com a linguagem quanto como conduziu o seu projeto artístico, sobretudo, no que diz respeito aos temas que escolheu para dar vida aos enredos que envolvem os seus personagens.

Destaca-se que, de modo geral, seus livros se abrem a múltiplas interpretações, podendo levar o leitor a caminhos nos quais ele perceberá a presença dos intertextos/interdiscursos, posto que o leitor deverá se valer de uma análise hermenêutica para a construção de significados proporcionada pelos textos.

Nesses termos, o escritor recria, particularmente, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e em *Caim*, as inquietações que perpassam a relação entre homem e sagrado. Saramago passeia pelos episódios bíblicos de maneira, ao mesmo tempo, cômica e irônica, sem perder a leveza, característica tão peculiar em seus escritos.

Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, lançou um olhar sobre *O Novo Testamento*, presenteando-nos com a sua visão crítica sobre os episódios que envolvem a vida de Jesus. Na obra, ocorre a ideia de contar o *Novo Testamento* pela visão de Cristo, não mais de seus apóstolos.

Com a polêmica gerada em torno do romance, Saramago deixou Portugal no início da década de 90. Apesar de esse livro ter sido inscrito para concorrer ao Prêmio Literário Europeu, em 1992, a Secretaria de Cultura Portuguesa resolveu vetá-lo, aborrecendo o escritor, que resolveu partir, com sua esposa, para Lanzarote, nas Ilhas Canárias. Ainda que tenha se exilado, o livro figurou entre os mais vendidos da época.

Em *Caim*, especificamente, o português se volta ao *Antigo Testamento*, pondo o personagem que nomeia o romance nos principais episódios que envolvem o texto bíblico. No livro, Saramago resgata, dentre outros, os episódios de Adão e Eva, Caim e Abel, Abraão e Isaac, o livro de Jó e o Dilúvio, remontando à Arca de Noé.

Na Bíblia, Caim, após assassinar o seu irmão, recebe do Senhor uma marca de proteção, e vaga por um período até se tornar o fundador da primeira cidade de que se tem notícia, chamada Node. Lá, os descendentes desse personagem bíblico se estabelecem e desenvolvem técnicas de sobrevivência.

Na obra saramaguiana, no entanto, os episódios se sucedem de forma inesperada. Desde o seu primeiro encontro com Deus, após matar Abel, o personagem se impõe perante a figura divina, questionando o Criador sobre os poderes que este possui para controlar todas as coisas.

Nessa relação, fica evidente que os dois personagens são nivelados por Saramago, que desveste o Criador de toda a onipotência apresentada pelo discurso bíblico.

Para Magalhães (2008), Deus é um “[...] personagem literário, que, como qualquer outro personagem, cresce ou diminui à medida que dialoga com outros personagens”. (MAGALHÃES, 2008, p. 15). O narrador acusa Deus de ser o grande mentor intelectual do assassinato de Abel, redimindo Caim de tão grande pecado, o fratricídio. Há, a seguir, um trecho do romance, no qual Caim questiona a misericórdia divina:

> Que fizeste com o teu irmão, perguntou [deus],e Caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas primeiro culpado és tu, eu daria a minha vida pela dele se tu não tivesses destruído a minha. Quis pôr-te a prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou 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 abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasse a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros Deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso [...] (SARAMAGO, 2009, p.34)

Na obra, o narrador se destaca por suas intromissões, através do uso recorrente da ironia e da paródia, recursos polifônicos que objetivam contestar o texto bíblico. É ele quem nos apresenta as injustiças sofridas por Caim, reflete sobre a tirania divina, dentre outros aspectos presentes no livro. Além disso, posiciona-se contra o divino, tentando persuadir o leitor a aderir ao seu ponto de vista.

Repleto de elementos religiosos, *Caim* apresenta muitos questionamentos, sobretudo, dos dogmas da Igreja Católica. Ao escancarar o que pensa sobre os episódios bíblicos, o autor expõe as lacunas que existem nessas narrativas. É válido destacar que tais lacunas não são necessariamente erros, como aponta Auerbach (1998), mas, sim, uma forma de convidar o leitor a complementar o texto bíblico.

A verve religiosa, nos escritos saramaguianos, serve, sobretudo, para evidenciar uma das peculiaridades de sua prosa: a capacidade de tornar sempre novas as antigas histórias bíblicas.

Em *Gênesis,* a história de Caim acontece unicamente no capítulo 4, desde o seu nascimento, passando pelo assassinato de Abel, a condenação à errância e a sua partida para as terras de Node. Trata-se de um episódio que tomou grandes proporções, utilizado pelo discurso religioso para exemplar os fiéis, mas, que é curto, se comparado a sua repercussão.

Nessa perspectiva, foi uma história que, para escritores como José Saramago, precisou ser dobrada/continuada, visto que enxergava o episódio como uma história lacunar. O autor, como se constatará na dissertação, destina-se à redenção do protagonista Caim, predestinado a vagar pela terra, conforme o texto bíblico.

Nos escritos saramaguianos, os elementos bíblicos e as referências ao sagrado são muito evidentes. Ao retomar o texto sagrado, pratica a hipertextualidade, transformando o romance numa releitura do *Gênesis*.

Faz-se necessário, portanto, destacar o objetivo maior dessa pesquisa, que é verificar como são revisitadas as narrativas do Antigo Testamento, por intermédio de um narrador onisciente intruso, refletindo, assim, acerca das relações entre literatura e sagrado.

O estudo contempla uma discussão acerca da figura do narrador, o qual se vale da paródia e da ironia para contestar as afirmações do discurso religioso, utilizando-se das teorias sobre palimpsestos e interdiscursividade.

Sabendo que o narrador saramaguiano é persuasivo, no sentido de conduzir o leitor para uma contestação acerca da figura divina, faz-se necessária a seguinte pergunta: de que modo esse narrador contesta o discurso bíblico?

Em diálogo com esse questionamento, a presente pesquisa lança mão de duas hipóteses, a saber: a primeira, a de que o narrador “intrometido”, que seduz sobremaneira os leitores, vale-se da ironia e da paródia para conduzir os rumos da história.

Nesse sentido, através de uma linguagem elaborada, a paródia e a ironia ganham destaque, uma vez que refutam a linguagem bíblica, pois, através do humor, propõe uma inversão do texto sagrado. Saramago transgride o texto original, convidando o leitor mais atento a perceber os diálogos existentes entre as narrativas antiga e contemporânea.

É através desse encontro que vai acontecer a contestação (escolhas lexicais, ausência de pontuação, marcas da oralidade, períodos longos, mistura entre os discursos direto e indireto, nomes próprios, grafados com a inicial minúscula, dentre outros).

Além desses aspectos, o narrador sugere a inversão de posição de um Caim assassino para a de um personagem que contesta os desígnios divinos. Ocorre, portanto, o nivelamento entre este e o criador, diminuído à categoria de um mero personagem.

A segunda hipótese é a de que Caim foi eleito pelo escritor para representar os personagens bíblicos marginalizados, configurando-se em um aspecto central, importante, na narrativa de Saramago. Ao ser o “porta-voz” dos execrados, a exemplos de Adão e Eva, Lilith e Lúcifer, Caim promove, na literatura contemporânea, a redenção desses personagens, uma vez que foram vítimas da tirania divina.

Nessa perspectiva, o difamado, por parte da teologia, assim como os personagens supracitados, ganha outro alcance, posto que a releitura saramaguiana evidencia uma importante característica do livro: o caráter polissêmico desse personagem.

Ao repensar a narrativa sagrada, o leitor exerce a crítica e não se satisfaz com o discurso bíblico, que lhe foi sempre imposto. Paralelamente a esses fatos, convém detalhar os procedimentos metodológicos que compõem a pesquisa em questão.

Essa pesquisa é de natureza qualitativa, com enfoque bibliográfico. O referencial teórico tem como base os estudos e as teorias voltadas às relações entre literatura e sagrado, através dos estudos de Magalhães (2009), Frye (2004), Brandão (2003) e Alter (2007); acerca da figura do narrador, as contribuições de Ferraz (1998), Friedman (2002), Dalcastagné (2001), dentre outros.

Com relação à ironia e à paródia, são utilizadas as contribuições de Bakthin (1998), Brait (1996) e Hutcheon (1985). Ao se constatar a presença desses “intercâmbios” entre literatura e sagrado, faz-se necessário os estudos de Genette (2006) sobre os palimpsestos, que se ampliam através dos de Maingueneau (2007), acerca do interdiscurso.

É pertinente destacar como o texto dissertativo está dividido. Além da introdução, o texto contempla três capítulos, a saber: “Apontamentos sobre a bíblia enquanto narrativa literária”, que apresenta uma discussão acerca das relações existentes entre literatura e sagrado. Nele, há, ainda, uma contextualização acerca de Caim, o personagem de José Saramago.

No segundo capítulo, intitulado “Narrador, ironia e paródia: aspectos da obra de José Saramago”, há uma discussão acerca do narrador contemporâneo, culminando em reflexões sobre essa categoria em *Caim*. São tecidas, ainda, considerações sobre a ironia, a paródia, os palimpsestos e o interdiscurso.

O terceiro capítulo, nomeado “Nas trilhas do romance saramaguiano”, dedica-se a uma análise mais detalhada do livro, contemplando uma reflexão sobre a vida de Adão e Eva, pais do protagonista; Caim, enquanto condenado à errância, e ainda esse personagem e os vários tempos da narrativa, pelos quais passeia.

Além disso, são evidenciadas as relações existentes entre Caim e os demais personagens do romance. O personagem-obra é, de fato, bifurcação e convergência dos vários personagens bíblicos, anteriormente citados.

APONTAMENTOS SOBRE A BÍBLIA ENQUANTO NARRATIVA LITERÁRIA

Relações entre literatura e sagrado

O Sagrado pode ser definido como, dentre outros significados, o que é santo, puro, inviolável. Tal palavra se associa diretamente às crenças religiosas e às experiências dos indivíduos com o divino; destaca-se, especificamente, a força dessa expressão no cotidiano dos que creem, a exemplos de católicos e protestantes, uma vez que costumam evocá-la em seus ritos, posto que se valem da leitura da Bíblia, tida como Sagrada.

Nessas religiões, assim como em outras, as manifestações do Sagrado podem ser sobrenaturais, ou simplesmente em acontecimentos banais, do cotidiano. São sobrenaturais, quando a presença do Espírito Santo é sentida por alguns ou os milagres são atribuídos a determinados santos. Banais, quando, por exemplo, imagens sagradas são visualizadas por consequência de reflexos de luz, as quais se tornam adoradas pelos fiéis.

Acerca do profano, pode-se definir como o que é alheio à religião, oposto ao respeito devido ao que é sagrado. Durkheim (2006), a esse respeito, afirma ser o sagrado e o profano gêneros distintos, pensados pelo homem; são, pois, duas concepções que em nada se assemelham. Assim, “existe religião tão logo o sagrado se distingue do profano.” (1996, p. 150).

Northrop Frye (2004), em seus estudos, destaca a importância do texto sagrado, em particular, o da Bíblia, afirmando que esta é uma obra fundamental para a compreensão da literatura. Ressalta a importância de se observar nela o seu aspecto literário, o qual necessita ser dissociado de uma leitura dogmática, que direcione o leitor para a contemplação da obra enquanto possuidora de riqueza de gêneros literários.

Para esse autor, na Bíblia devem ser enfatizados os estudos que envolvam o viés literário e a sua importância na formação da cultura e da literatura ocidental. Há, no texto bíblico, variados gêneros, tais como a poesia, provérbios, parábolas, dentre outros, os quais possuem particularidades que os tornam dignos de estudos.

Há, também, a presença de personagens, suas ações num tempo determinado, num espaço, os quais, como em qualquer narrativa, são contemplados pelos estudos literários. Por que com a Bíblia seria diferente?

Antonio Carlos de Melo Magalhães (2009), estudioso sobre as questões que envolvem o Sagrado, afirma que a Bíblia é uma obra literária, o que o faz dialogar com a visão de Joel Rosemberg (1975, p. 67), que diz “o valor da Bíblia como documento religioso está estreita e inseparavelmente ligado ao seu valor como Literatura”.

O livro, visto por esse prisma, o qual remete à presente pesquisa, não cabe ser lido através de uma visão “sagrada” sobre os personagens e acontecimentos que os envolvem. É o que o estudo sobre *Caim* reflete, posto que nele há, tão somente, a contemplação da Bíblia enquanto literatura.

Saramago não limita Caim à chegada às Terras de Nod, como na Bíblia acontece; ao contrário, expõe a errância do personagem, o contato entre ele e personagens bíblicos que jamais conheceria, como Isaac, Abraão, Josué, Noé, dentre outros, posto que não foram contemporâneos.

Ao resgatar esses personagens míticos, bem como suas histórias, Saramago os reinventa, através de uma visão paródica e irônica do narrador, o qual refuta as narrativas atribuídas a Moisés.

Magalhães (2009), acerca da Bíblia enquanto narrativa literária, afirma que:

> A Bíblia é interpretada como obra literária, o que implica lê-la a partir de teorias literárias apropriadas, levando em conta tramas, personagens, estética, densidade narrativa etc. Obviamente esta abordagem ou se distancia de pressupostos teológicos confessionais, cuja característica central é o uso do texto bíblico para confirmação de determinadas crenças da religião, ou dialoga com a tradição teológica enquanto tradição hermenêutica no Ocidente. A rejeição ao trabalho teológico ou inclusão da hermenêutica teológica se dá sempre a partir de teorias literárias específicas, tendo como base a Bíblia como obra literária. (MAGALHÃES, 2009, p. 127-129).

Nessa perspectiva, reforça-se o valor literário presente no Antigo Testamento, uma vez que personagens como Caim e os demais, citados anteriormente, são ‘resgatados’ por Saramago, que lhes possibilita novas perspectivas e destinos, através do seu romance.

Acerca da religiosidade, é evidente o quão ela está arraigada no imaginário dos indivíduos. Mesmo que algumas pessoas afirmem não pertencer a uma determinada religião, é fato que elas estão impregnadas por algum tipo de crença, seja através de superstições, seja através de resquícios do que já acreditaram em um determinado período de suas vidas.

Mircea Eliade (2010), diz que “Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (ELIADE, 2010, p. 27).

As obras de Saramago, que expõem a contestação do divino, vão ao encontro do que Eliade (2010) aponta, pois o autor de *Caim* demonstra possuir bastante conhecimento sobre os episódios bíblicos. Mesmo um homem contestador, descrente, como Saramago, não se desvencilhou da religiosidade que permeia o imaginário de seu povo.

Terrin (2004) é outro teórico que tece um importante pensamento acerca das experiências do homem com o sagrado, afirmando que:

> O sagrado é a experiência do divino que fazemos neste mundo. Uma experiência difícil, ambígua, feita de uma mistura de imanência e de alguma pretensão de transcendência, de impulsos religiosos e restrições éticas.” (TERRIN, 2004, p. 341).

É válido salientar que, ao resgatar uma obra considerada sagrada, este autor contribuiu demasiadamente para a construção pluridiscursiva e de caráter dialógico, defendida por Brandão (2007).

No entanto, não é de hoje que a relação entre literatura e religião existe, permeando as discussões no campo acadêmico, de forma a encantar e inquietar. Um dos motivos dessa adesão, por parte dos pesquisadores, é a forte influência que a Bíblia possui no Ocidente, exercendo o seu poder religioso, social e cultural.

Ao ser objeto de leitura, de deleite, além de exercer o seu papel doutrinador, nada mais evidente que tenha se tornado o livro mais lido em todo o mundo, razão pela qual, por si só, seja retomado pelos estudiosos da

Literatura e de tantas outras ciências, que buscam investigar essa intrigante relação entre o homem e o sagrado.

Nesse sentido, Brandão (2007) observa que:

> Estudar a literatura na perspectiva de descobrir as imagens do sagrado por ela veiculadas significa compreender uma dimensão constitutiva da cultura e da sociedade, ao tempo em que se observa como as reescrituras literárias operam reformulações teológicas, em conflito ou em harmonia com as teologias oficiais. (BRANDÃO, 2007, p. 19).

Desse modo, é válido destacar o poder que esse livro sagrado possui, uma vez que, inevitavelmente, conduz os leitores a um sentimento de amor ou de ódio a partir de suas histórias. Acredita-se que isso também contribui para o seu sucesso.

Assim, os leitores ou o aceitam e até moldam as suas vidas em função dos princípios que dele emanam, ou abominam a visão que ele propõe. É difícil imaginar que o leitor, que teve acesso ao seu discurso, simplesmente o ignore, que não tenha uma posição acerca dele, sendo a favor ou contra o que se é dito.

Reflexões acerca de *Caim*, de José Saramago

Caim possui muitos aspectos que o tornam um tanto intrigante, os quais serão discutidos a partir de agora. Escrito no período de quatro meses (configurando-se em sua produção mais rápida), apesar de curto, se comparado a outras obras do autor, possui 181 páginas densas, do ponto de vista da construção das ideias e da linguagem, características marcantes nos escritos saramaguianos.

Lançado em Portugal, no Brasil e na Espanha, o livro foi um verdadeiro sucesso, totalizando a venda de 80 mil exemplares em dez dias de sua publicação em Portugal. Nos demais países, a obra figurou rapidamente entre as mais vendidas, o que demonstra a sua aceitação por parte dos leitores.

Segundo o autor, em entrevista disponível no *Youtube* (2009), quando do lançamento do livro, trata-se do melhor que já escreveu, por ter usado, dentre outros aspectos, construções frasais que julgava ter esquecido. No

vídeo de lançamento do livro, Saramago reflete sobre a força da literatura, ao dizer que “A Literatura é 70% linguagem; os outros 30% são as histórias que são contadas”.

Marcado pela leitura da passagem bíblica, que envolveu o primeiro assassinato da humanidade, Saramago acreditava que a história merecia outra versão. Ateu convicto, sempre imaginou Caim um injustiçado e, sendo assim, tomou para si a responsabilidade, o que desapontou, sobremaneira, a Igreja Católica.

“Não procurem os hematomas, pois eu tenho a pele bastante dura”, frase proferida por ele, demonstra a convicção que o acompanhou durante a sua vida de escritor, por não temer as críticas ao seu trabalho, bem como as perseguições que sofreu.

Ainda na ocasião do lançamento da obra, afirmou que a Bíblia é um livro e nada mais do que isso, ao passo que questionava o porquê dela ter se convertido em “sagrada”. Essa palavra, para ele, é constrangedora, posto que paralisa quem se posta diante dela; torna o sujeito passivo a tudo o que o livro afirma. Sagrado é, portanto, nas palavras do escritor, uma expressão “carregada de uma densidade expressiva intimidatória”.

Ao reler as linhas/entrelinhas do romance e do protagonista, ficam evidentes dois aspectos, dentre tantos outros, os quais serão mencionados a seguir. O primeiro, de que, após o assassinato “partilhado” entre Deus e Caim, após se dar conta do quanto o personagem divino é mau, do quanto ele foi o grande culpado pelo crime, o desejo de que Deus tivesse morrido em lugar do seu irmão cresce na narrativa. Caim tece a morte de Deus à medida que as ações se desenrolam.

Vale lembrar que Caim e Abel se davam muito bem antes do episódio do sacrifício. Deus, portanto, foi o responsável por ter gerado a inveja em Caim, por não ter permitido que a fumaça, que emanava dos seus frutos, subisse aos céus.

O outro ponto é o forte erotismo vivido por Caim e Lilith, narrado a partir de cenas descritivas, capazes de colocar o leitor até mesmo na tenda da “senhora de Nod”, fazendo com que se sinta parte do cenário, sentindo o prazer das relações sexuais entre eles. Saramago erotiza o personagem

bíblico, ao passo que o liberta das amarras a que foi destinado no *Antigo Testamento*.

Pode-se compreender que, biblicamente, o personagem é marcado a "pagar" pelo crime cometido, como se pode perceber na seguinte passagem: "E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão". (Gênesis 4:11)

O Caim saramaguiano, ao menos, goza dos prazeres carnais, através dos encontros com a lasciva Lilith. Saramago escreve a história de um Caim errante, que perdeu a sua família por causa da maldade do Senhor, marcado para não ter paz; mas, ao menos, o prazer não lhe é negado, posto que desfruta de momentos em que a sua virilidade é evidenciada.

Acerca do livro português, Salma Ferraz (2012) em *As faces de Deus na obra de um ateu José Saramago*, destaca o fato de que o autor sempre se utilizou de epígrafes de livros inexistentes em suas obras, evidenciando, assim, o processo lúdico que marca os seus escritos. No entanto, em *Caim*, ele o faz através de *Hebreus* 11:4, a exemplo desta citação:

> Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa de 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)

Há um processo de contestação do discurso religioso, uma vez que, através do humor ácido, o autor diz que esse é um livro delirante, absurdo, uma grande asneira. Ele se utiliza de um trecho tal qual está escrito na Bíblia, mas desmonta o seu sentido a partir da expressão que o qualifica como um "disparate".

Salienta-se que a caixa alta é um recurso utilizado, nesse caso, para desqualificar *Hebreus*, chamando a atenção do leitor para o que realmente pensa esse narrador tão irônico.

Desse modo, observa-se o quanto o sagrado é um alvo fácil para o narrador, que, a todo o momento, tenta desqualificá-lo, especificamente, a partir da figura de Deus, sentenciado por Saramago como o grande vilão da história. Além de Deus, há um outro personagem no livro que também é bastante criticado por suas ações, o patriarca Abraão.

Nesse momento, é importante recordar o que pensam os que acreditam no discurso religioso: os personagens bíblicos são apresentados a partir de seus defeitos, desvestidos de qualquer tipo de perfeição. O único que fugiu a essa regra foi Jesus Cristo. Todos os outros foram tipos humanos e suas vidas deveriam servir de exemplo para a humanidade, justamente por serem imperfeitos.

Mas, é pertinente uma reflexão, que surge a partir da leitura do Antigo Testamento: é possível considerar que esses personagens são exemplos? Se sim, exemplos de quê?

Convém pensar em Abraão, posto que a história desse personagem é contraditória. O patriarca mentiu para sobreviver, deu sua esposa Sara a um faraó em *Gênesis* 12, para entrar no Egito. O personagem diz a Sara para fingir ser sua irmã e, com isso, dá a esposa ao homem, em troca de algumas riquezas. Assim, Deus fere o faraó com pragas, por ele ter se apossado da esposa de Abraão. Percebe-se, assim, uma injustiça.

Além disso, mais uma vez, em *Gênesis* 20, esse personagem volta a mentir, tomando a esposa por irmã. Abimeleque, o rei de Gerar, é enganado por Abraão, mas, em sonho, Deus o revela a verdade. A vida desse personagem é poupada, mas Abraão consegue angariar mais e mais bens. Sai de Gerar, acompanhado de animais e servos, os quais foram ofertados por Abimeleque.

Esse rei é citado mais de uma vez, quando Isaac, o filho de Abraão, também tenta enganá-lo, ao fazer o mesmo que o pai havia feito: Rebeca, a esposa, é apresentada como sua irmã, para que ele adentre nas terras Gerar. O rei percebe a mentira e, temendo desgraças, oferta ao filho de Abraão parte de suas riquezas. Saramago, ao se referir a esse patriarca, adjetiva-o de “filho da puta”, assim como Deus.

Para o narrador saramaguiano, o que é mais chocante na vida de Abraão é o fato dele ter tentado matar o próprio filho, a mando de Deus. No livro, Caim exige que Abraão peça perdão a Isaac. Se não fosse pelo protagonista, o assassinato teria acontecido, haja vista que o anjo se atrasou, uma vez que a sua asa deu defeito. Percebe-se mais uma sátira de Saramago nesse episódio.

Sobre Abraão, Feiller (2003) realiza a seguinte análise:

> Eis como Saramago trata Abraão, o ancestral comum do Judaísmo (13 milhões), Cristianismo (2 bilhões) e Islamismo (1,2 bilhão): um assassino frio e irracional. Bruce Feiller, em seu livro Abraão – Uma Jornada ao coração de três religiões, alcunha Abraão como umbigo do mundo. Após resumir a trajetória do Patriarca que teria tentado matar o filho mais novo e expulsado o velho para o deserto, pergunta: "Seria esse o modelo de santidade, o legado de Abraão, a pessoa estar preparada para matar por Deus" (2003 p. 23, apud FERRAZ, 2012, p. 219)

Vale lembrar, também, que esse personagem teve dois filhos, Ismael (com a escrava Hagar, pelo fato de sua esposa Sara ainda não ter gerado nenhum herdeiro) e Isaac, o filho tardio, "a promessa do Senhor". Tempos depois, a esposa, enciumada, ordena que Hagar parta com Ismael, sem destino, desprotegida.

Nesse sentido, mais uma injustiça permitida por Abraão, e, consequentemente, por Deus, os personagens bíblicos. É oportuno destacar que esses irmãos são os "pais" dos povos que, até hoje, vivem em conflito: os árabes (Ismael) e os judeus (Isaac).

Não foi a primeira vez que Saramago demonstrou apreço por Caim: em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), o autor já treinava a redenção desse personagem. Mas, em *Caim*, há um autor deicida, que cria um personagem deicida, como afirma Ferraz (2012):

> No romance de Saramago, Caim, habilidoso com o seu dom da linguagem, acusa Deus, aceita que matou Abel, que foi o braço executor, mas que a sentença tinha sido ditada por Deus, portanto ambos, criador e criatura, são responsáveis pelo crime infame. Deus, talvez, triste por ter consertado a falha de não ter dado a língua a Adão e Eva, reconhece a culpa e partilha da mesma com Caim. Mas o mais grave vem agora: Caim não queria matar Abel, queria matar Deus, como não podia fazer isto, matou o seu irmão.
>
> Na paródia riquíssima de Saramago ao *Gênesis*, o crime maior de Caim não foi matar Abel, já que só executou a vontade de Deus, mas sim a intenção de matar Deus, e afirma isto ao enunciar: *pela intenção estás morto*. A paródia é perfeita, marcando a diferença em vez da semelhança. Neste Velhíssimo Testamento não é Deus que se arrepende de criar o homem, mas sua criatura que quer matá-lo e conseguirá mais tarde ao destruir toda a criatura da face da terra.

> Em *Caim*, Deus marca o seu cúmplice na testa com uma mancha negra, sinal de sua proteção, e o condena a ser errante no mundo. Ao encerrar este capítulo do romance o narrador informa que o Senhor havia feito uma péssima escolha para a inauguração do Jardim do Éden, numa espécie de roleta russa, no tiro ao alvo de cegos, onde todos tinham perdido. Caim havia cruzado o Rubicão: *Alea jact est*. (FERRAZ, 2012, p. 212-213)

É interessante observar, no fragmento, o modo como Ferraz (2012) se refere ao texto saramaguiano, nomeando-o de Velhíssimo Testamento, numa clara ironia ao texto bíblico. Faz-se necessário concordar com a autora, uma vez que, na progressão da leitura do romance, o leitor se convence de que o desejo do personagem é, de fato, acabar com a onipotência divina.

Caim não é mau, o leitor sente apreço por ele, é capaz de se comover com o sofrimento que experimenta, mas, como dito anteriormente, à medida que o texto se desenrola, percebe-se um Caim que se mostra perplexo, incomodado com os disparates cometidos por Deus. Sendo assim, decide fazer "justiça com as próprias mãos".

Se "pela intenção já estás morto" representa o desejo do personagem de acabar com a soberania divina, ao leitor essa expressão se torna ainda mais representativa quando, de fato, Caim adentra na Arca de Noé. Cronologicamente/biblicamente isso seria impossível, já que Caim não foi contemporâneo a esse patriarca.

No decorrer dos capítulos 12 e 13, é perceptível que o protagonista deseja aniquilar os planos do Senhor. Aqui, especificamente, tem-se, pela primeira vez, a impressão de que Caim não é tão ingênuo como o narrador, por vezes, deixa transparecer. O personagem adentra na Arca e, calculista, decide pôr em prática a sua vingança. É chegada a hora do acerto de contas entre o Criador e a criatura. A esse respeito, Ferraz (2012) reflete:

> O exterminador do futuro do Judaísmo e do Cristianismo põe em prática seu plano. Um por um as noras e os filhos de Noé vão morrendo por meio de incidentes inexplicáveis. Caim passa a odiar Noé quando este afirma que não é preciso lavar o corpo de uma de suas noras porque a água do mar fará isso. Entre uma morte e outra, Caim relembra seu tempo de garanhão exclusivo com Lilith. Parece que havia um prazer sádico em tentar engravidar as mulheres da arca e depois matá-las. Lá fora o mar cheio de mortos, dentro da barca o barqueiro Caim

> faz seu trabalho. Conforme o número das mulheres mortas aumenta, Noé aponta para a necessidade de terem que copular mais, ofertando sua própria mulher para Caim. Do ponto de vista de Noé, o fato de Caim estar dormindo com a sua própria mulher é uma obra pia. Ao matar as noras, a mulher e os filhos de Noé, de certa forma, Caim sente que está matando Deus. (FERRAZ, 2012, p. 227)

Caim, munido de um desejo de vingança, coloca em prática o seu engenhoso plano. Ao final de todas essas mortes, o processo de reconstrução da humanidade fracassa, uma vez que somente restam na arca Noé, o protagonista Caim e os animais.

Desesperado, o patriarca percebe que decepcionou o Senhor, posto que não conseguiu manter as rédeas do seu clã. A ele, restou o suicídio, que, biblicamente, é um pecado imperdoável.

Dessa forma, Noé tomou uma decisão que o levou à impossibilidade de se arrepender e, consequentemente, ser perdoado. Mais uma vez, percebe-se um Saramago transgressor, ao ironizar os preceitos do texto sagrado. Noé fracassou, mas, principalmente, quem fracassou foi Deus, por não ter mais em suas mãos o poder de reconstruir o mundo. Caim, vitorioso, triunfa diante daquele que o sentenciou à errância, ao sofrimento.

Esse personagem representa, com a sua saída da arca, todo o povo decadente pré-diluviano e, consequentemente, a geração que Deus “exterminou” no dilúvio para, com isso, começar uma nova história. Mas, se porventura, foi ele quem saiu da arca e não Noé, o “novo” fracassou e o antigo e decadente saiu vitorioso.

Sendo assim, Saramago pode ter desejado passar a ideia de que o povo de Deus, dessa nova aliança pós-diluviana, por seus atos de inconsistência com os preceitos divinos, representa Caim, o velho e decadente homem, e não Noé, o novo projeto de Deus.

Ainda acerca da figura de Noé, é pertinente fazer algumas observações. Nas leituras do romance, identificou-se uma expressiva representatividade desse personagem. Acredita-se que haja uma forte alegoria a ele, através de Caim, uma vez que o protagonista perpassa gerações, do passado e do futuro, tal qual o Noé bíblico, posto que este último foi o único dos homens a ver a mudança ocorrida no mundo após o dilúvio.

A sua longevidade, assim como a de Caim, é outro aspecto que merece destaque, numa clara referência a dos homens pré-diluvianos. Noé, em inglês, é Noah, o nome do esposo traído de Lilith, a mulher que se envolve com o protagonista nas Terras de Nod. Observa-se que houve, por parte de Saramago, um olhar representativo sobre esse personagem bíblico, quando, nas atitudes de Caim, o fez reviver, de algum modo, a trajetória desse patriarca.

Na obra portuguesa, a única referência cronológica sobre Caim é o tempo de sua saída das terras de Nod e depois a sua volta, quando conhece o filho Isaac, criança de 10 anos. Essa seria, portanto, a marca temporal do livro, pela qual o personagem vagou por tempos indeterminados.

Paralelamente a esses fatos, é pertinente, também, mencionar o pacto instaurado entre Deus e Caim, a partilha da culpa pelo assassinato de Abel, uma vez que, sobre ele, têm-se algumas impressões:

> [...] 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, Não é certo, devo estar a sonhar, Com os deuses isso acontece muitas vezes, Por serem, como se diz, *inescrutáveis* os vossos desígnios, perguntou caim, Essas palavras não as disse nenhum deus que eu conheça, nunca nos passaria pela cabeça dizer que os nossos desígnios são *inescrutáveis*, isso foi coisa inventada por homens que presumem de ser tu cá, tu lá com a divindade [...] (SARAMAGO, 2009, p. 35-36, grifo nosso)

Há, nesse trecho, uma paródia do texto sagrado, quando Caim chama Deus de “inescrutável”. Em *Romanos* 11:33, o apóstolo Paulo diz “Ó profundidade da riqueza, da sabedoria e do conhecimento de Deus! Quão insondáveis são os seus juízos, e quão inescrutáveis os seus caminhos!”.

Percebe-se que Saramago, ao se utilizar de uma expressão bíblica para enriquecer o seu romance, indica que um leitor menos atento, certamente, não perceberia a riqueza de significados que o texto saramaguiano possui, caso não conhecesse o texto que o inspirou, que o originou.

Fica evidente o quanto o autor português conhecia a *Bíblia*, posto que, em suas críticas, sempre se valeu do uso de expressões que compõem esse texto. Há, também, a citação de um trecho bíblico pertencente ao *Novo Testamento*, escrito muito tempo depois, mas que compõe um diálogo entre Deus e Caim, personagens situados no *Antigo Testamento*. Mais uma vez, a proposital confusão, provocada por Saramago, ao se referir ao que é sagrado.

No livro, quando Deus responde a Caim, afirma não ser inescrutável, que isso foi uma invenção dos homens. Mas, um questionamento: que homens, se naquele tempo só quem existiam era Adão e Eva, Caim e Abel, que, por sinal, tinha acabado de morrer? Esta pode ser mais uma maneira de Saramago satirizar a criação, já que não havia todas essas pessoas citadas por Deus no texto sagrado, por assim dizer.

Imagina-se, não há relatos, que o Caim bíblico não se arrependeu e teve uma vida bastante longa, tal qual os povos contemporâneos a ele. Certamente, ao pensar nos padrões da época, viveu muito, assim como o personagem de Saramago. Obviamente, não como personagem de Saramago, que esteve presente nos principais episódios do *Antigo Testamento,* posto que o autor transgride a ordem em que se sucedem as narrativas bíblicas.

Esse personagem viveu muito numa época em que isso era comum, vale salientar. Biblicamente, não é citada a sua idade, assim como não se sabe como e quando ele morre. Apenas é sabido que a sua descendência foi extinta no dilúvio.

Traçando, portanto, a linha da carnavalização, proposta por Bakthin, *Caim* se configura num grande riso. A esse respeito, encontramos subsídio nas palavras de Magalhães (2015):

> A relação entre humor e religião não deve ser colocada como mais um aspecto divisor das identidades entre as religiões. Não existem religiões mais bem humoradas contra outras consideradas inaptas ao humor. O judaísmo não lida melhor com o humor que o islamismo, nem o cristianismo está mais bem preparado para o humor que outras religiões. É importante evitar os jargões e os estigmas para não caírmos na reprodução das velhas/novas formas de intolerância. A relação entre religião e humor sempre dependeu de situações muito concretas, dos atores envolvidos. (MAGALHÃES, 2015, p. 72-73)

Nessa medida, é indiscutível a influência que a religião exerce na sociedade, uma vez que, para esse estudioso, ela é um fator determinante na constituição das identidades. Torna-se, assim, inviável anular as suas influências, visto que um tema polêmico como esse merece ser debatido.

Ainda de acordo com Magalhães (2015, p. 73-74), “É preciso, portanto, matizar a análise e problematizar as formas de experiência religiosa no mundo contemporâneo, e especialmente no que tange ao humor, tema ainda marginalmente estudado nas ciências da religião”.

Cotidianamente, em nossa sociedade, presencia-se a urgência de se transgredir os padrões, os quais ditam o que deve e o que não deve ser feito pelas pessoas. Isso inclui, sobremaneira, temas polêmicos, como o da sexualidade, os modos de se vestir, de se portar e, nesse caso, o tema da religiosidade. Nunca se percebeu tanta crítica e revisitação ao texto, dito sagrado, como a que ocorre na contemporaneidade.

Magalhães (2015) afirma que a carnavalização é um fator primordial para a obtenção dessa crítica, uma vez que acredita ser o riso da religião uma maneira de se contestar os ditames sociais a que o homem é exposto rotineiramente. Há, em seu texto, uma análise acerca do modo como Saramago se situa nessa perspectiva, através de sua sátira ao texto sagrado, pois

> [...] O riso desdenhoso da modernidade em relação à religião encontra resistências, desde o processo de crítica feroz recebida por Saramago em Portugal, levando-o, inclusive, a abandonar sua terra e se fixar em novo país, até as várias expressões de ressentimento manifestas por religiosos quando seus objetos sagrados de amor e devoção se tornam objeto de escárnio e do humor. No caso de Portugal, o establishment político aproveitou certa rejeição católico-popular aos romances carnavalizadores do cristianismo de Saramago e o tornou inimigo político de Estado; em outros casos, o ressentimento de religiosos se manifesta em pregações inflamadas ou atos mais violentos. Se a modernidade encontrou no riso uma forma de enfrentar e criticar a religião, esta não cede à modernidade a última palavra. (MAGALHÃES, 2015, p. 75)

Vale lembrar, ainda, que, foi a partir de acontecimentos/pensamentos, tais como o darwinismo, o Iluminismo, de toda a revolução cultural, a literatura experimentou uma ruptura gigantesca com o sagrado. Eis que a eclosão de versões satíricas, que envolvem o tema, passa a dominar a cena

contemporânea, surgem questionadoras desse discurso, o qual é dito como a verdade infalível sobre todas as coisas. Uma observação: quanto mais as evoluções ocorrem, mais esse tema volta à cena. Chega a ser contraditório, já que o novo substitui o velho.

NARRADOR, IRONIA E PARÓDIA: ASPECTOS DA OBRA SARAMAGUIANA

Em foco: o narrador contemporâneo

No romance saramaguiano, se há algo que se evidencia, sobremaneira, é a figura do narrador. É ele quem se coloca como alguém que se propõe (e o faz!) a transgredir o discurso religioso e que, constantemente, interrompe a história. Deseja expor o seu ponto de vista sobre os fatos narrados, ao passo que também teoriza sobre os acontecimentos que envolvem os personagens. É por esse, dentre outros motivos, que se acredita que essa categoria mereça destaque.

Nesse momento, é pertinente tecer alguns comentários sobre o romance enquanto gênero, uma vez que a obra saramaguiana pertence a essa tipologia textual, por ser, também, o lugar em que esse narrador, a que este estudo se propõe a analisar, revela-se em suas mais variadas facetas.

Comumente, define-se romance como uma narrativa de longa extensão; dotada de elementos ficcionais, tal composição envolve a fantasia, a realidade e apresenta um narrador, personagens, enredo e demais momentos e elementos que se presentificam, geralmente, nas histórias pertencentes a esse gênero literário.

No entanto, guardadas essas definições tão exatas, definir o romance contemporâneo não é tarefa fácil. É preciso, sobretudo, entender em que

condições de produção os textos pertencentes a esse gênero surgem, e com que finalidade são criados.

Franco Moretti, em seu texto *O Romance: história e teoria*, de 2009, passeando pela história do Romance, afirma que:

> Mas o consenso atual – que é escorregadio, como tudo relacionado com a alfabetização, mas que tem permanecido estável até agora – é que entre 1700 e 1800, a quantidade de leitores dobrou; um pouco menos do que isso na França, um pouco mais na Inglaterra, mas esse é o horizonte. Dobrou; não multiplicou por cinquenta. Mas eles passaram a ler de maneira diferente: leitura "extensiva", como a chamou Rolf Engelsing: lendo muito mais do que antes, avidamente, às vezes de maneira apaixonada, mas é provável que também, na maioria das vezes, superficial e rapidamente, até mesmo de forma um pouco errática; muito diferente da leitura e releitura "intensivas" dos mesmos (e poucos) livros – em geral, livros de devoção – que haviam sido a norma até então. (MORETTI, 2009, p. 209-210).

É notório que a ascensão da burguesia fez com que o poder de compra e a difusão da cultura fossem algo cotidiano nas sociedades europeias; no entanto, o que está em jogo, para Moretti, é a qualidade dessas leituras, de que modo as pessoas liam, como o "bem" cultural era assimilado por essas sociedades. Vale dizer que o romance se consolidou no século XIX, configurando-se na forma literária representativa da sociedade moderna, uma vez que revelava os dilemas dessa sociedade.

Ao escancarar tais dilemas, o romance também experimentava as suas variações, tanto no que diz respeito às definições, enquanto gênero, quanto no que se refere aos modos/estilos de narrar. Para Bakhtin (1998), o romance é o único nascido e alimentado pela modernidade, e que, justamente por isso, é "profundamente aparentado a ela".

Em meio a isso, foi graças a escritores como Franz Kafka e James Joyce, dentre outros, responsáveis pelas transformações nos modos de narrar, que se observa essa evolução nos modos de escrever os romances contemporâneos. Experiências vividas e/ou narradas, o fato é que as histórias representam o estar-no-mundo. Nada mais pertinente do que, entre o que é dito e quem ouve, a figura de quem conta (o narrador) se destaque em meio a esse cenário.

Nesse contexto, faz-se necessário refletir acerca das transformações sofridas pelo gênero romance, particularmente, no que diz respeito ao ponto de vista nos textos narrativos. Para tanto, este estudo toma como base as contribuições de Norman Friedman (2002), uma vez que o seu Narrador Onisciente Intruso é, das oito categorias descritas em *O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico*, o que se presentifica em *Caim* (2009). Por possuir, desde o início do romance, uma visão total acerca dos elementos que constituem a narrativa, por ser onisciente, é ele quem revela, de modo pormenorizado, os aspectos que envolvem os personagens.

Friedman (2002) inicia o seu texto evidenciando questionamentos de autores como Aldous Huxley, Joseph Warren Beach e Bradford A. Booth acerca do narrador contemporâneo. Esse é o mote que servirá de base para o seu artigo.

Para esse autor, o "ponto de vista" tem se tornado uma das distinções críticas mais úteis, disponíveis hoje ao estudo de textos ficcionais. Em seus escritos, problematiza as questões que envolvem o narrador, a saber:

1- Quem é o narrador?
2- Trata-se de um narrador em 1ª ou em 3ª pessoa?
3- De uma personagem em 1ª pessoa?
4- Há, de fato, um narrador?
5- De que posição, em relação à história, o narrador conta?
6- Que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor e a que distância ele coloca o leitor da história?

Analisar esse conceito, o do ponto de vista, bem como exemplificar seus princípios básicos e problematizar a sua significação, são os objetivos desse crítico norte-americano, de modo que a pesquisa em questão pôde verificar, por exemplo, ser o seu Narrador Onisciente Intruso o que conta a história de José Saramago.

De acordo com Friedman (2002), há uma diferença entre o sumário narrativo e a cena, que dialoga com o modelo geral-particular. Ao explicitar o que define sobre sumário narrativo, afirma que este é um relato generalizado, uma exposição de uma série de eventos, que abrangem certo período de

tempo e uma variedade de locais, o que parece ser o modo mais simples de se narrar.

Com relação à cena, esse autor orienta que esta representa o imediatismo, posto que dela emergem os detalhes sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo. Todos eles em evidência na narrativa. É essa diferença que embasa os estudos de Friedman, que se apresenta no modelo, que parte do geral para o particular. Destaca-se que há, para ele, a predominância da cena nas narrativas modernas, ao passo que há o sumário narrativo nas narrativas tidas como tradicionais.

Voltando à questão do Narrador Onisciente Intruso, é oportuno dizer que, livre para narrar, esse tipo tece comentários acerca da vida, dos costumes, da moral, os quais podem ou não ser intrínsecos à história narrada. Coloca-se muito além das questões que envolvem o limite e o espaço narrativo.

Além disso, a interferência desse narrador é refletida nos comentários que envolvem os personagens, dominando a história que conta, ditando o seu próprio ritmo e, ainda, de certo modo, pondo-se no lugar dos que leem; é um traço, por assim dizer, irônico, uma vez que revela, para além dos ditos e não-ditos, os seus posicionamentos acerca das histórias que envolvem os “seus” personagens.

Com relação a esse quesito, vale ressaltar que o romance saramaguiano é um texto contemporâneo, não tradicional. De acordo com Friedman (2002), há uma tendência das narrativas modernas serem classificadas como textos que refletem a cena, o imediatismo.

No entanto, há, por parte da obra de Saramago, ainda que seja moderna, uma predominância do sumário narrativo, uma vez que o narrador intruso se coloca à frente de, praticamente, toda a narrativa. Destaca-se, ainda, que a narrativa de Saramago possui muitas outras particularidades que a tornam interessantes, sobre as quais a presente pesquisa apresentará em outro momento.

Nesses termos, é o narrador quem dita as regras, quem domina a cena, tal qual apresenta Friedman. Não há neutralidade em sua fala, não há pudores, ele não pede licença. Assim, a partir do seu domínio, tal qual ocorre com o narrador saramaguiano, o leitor é apresentado aos fatos narrados, tendo

acesso aos pensamentos dos personagens (os quais o narrador conhece muito mais do que eles!). Com esse narrador, o leitor concorda ou discorda acerca de suas reflexões críticas, acerca dos acontecimentos que são, muitas vezes, interrompidos para as suas digressões.

Theodor Adorno (2008), em ensaio intitulado *Posição do narrador no romance contemporâneo*, também problematiza os limites que envolvem o romancista e a obra, destacando que esse gênero deveria se valer daquilo que não é possível dar conta por meio do relato.

Para ele, o narrador que apenas descreve, que delimita a sua função e a do leitor em lugares predeterminados, não pertence, de fato, à contemporaneidade, uma vez que a plasticidade torna a obra distante do que é real.

Dessa maneira, o romance, tido como tradicional, tem como intuito maior convencer o leitor, de forma que este acredite no seu discurso. No romance contemporâneo, são os não-ditos, a ironia do narrador e a própria construção textual, ditada pela dinâmica dos fatos, pelo poder deste, que engrandecem o texto. Espera-se um leitor ativo, o qual agregue valor à narração e que construa o sentido do texto, ao concordar/discordar do que se é dito.

Vale recordar, também, a observação de Benjamin (1975) acerca da capacidade dos narradores. Em seus estudos, esse crítico literário afirma que existem dois grupos, transmitidores de experiências: os viajantes, desbravadores de muitas realidades, e os que mergulham em suas realidades, retirando delas os ensinamentos de que precisam.

Para Benjamin (1975), o narrador pós-moderno se situa em meio ao caos, o qual reflete, por assim dizer, um clima barroco, a curiosidade versus o tédio, próprias da contemporaneidade. Nos tempos pós-modernos, tudo se esvai com bastante rapidez, tal qual a modernidade líquida, proposta por Bauman.

Assim, o homem encontra refúgio nas artes, recorrendo ao pastiche e à paródia. Benjamin, ainda, já na década de 30, anunciava o “empobrecimento da experiência”, no qual o narrador se inspira nas classes menos favorecidas economicamente, valorizando as minorias, até então ignoradas.

Desse modo, é isso o que Saramago faz em *Caim*. Ao dar visibilidade ao primeiro assassino da humanidade, através de um narrador intruso, tal qual propõe Friedman.

Vale lembrar, também, de Frye (1973), quando menciona a ironia satírica, a qual mescla elementos que envolvem a ficção e a realidade, o que é mítico do que não é, na "estória romanesca". Há, em *Caim*, uma paródia moral, uma vez que o narrador expõe Deus em seus aspectos desumanos.

Observa-se que a sátira é um dos recursos mais importantes nesta narrativa, tornando-se denunciadora da temática religiosa-social a que Saramago se debruçou em seus escritos.

Utilizando-se da ironia, esse narrador classifica o livro como "a instrutiva e definitiva história de Caim" (p. 15). Destaca-se, no entanto, que tal narrativa foi criada por um historiador, com o seu olhar atento e cuidadoso, a que prepara o leitor para uma visão mais racional dos fatos a serem narrados.

António José Borges, em *Ainda a recorrência a um tema religioso/social em Caim de José Saramago* (2010), afirma:

> Caim é, apesar de carregar o fardo do justiceiro pelas próprias mãos, um exemplo de lucidez no meio da escuridão. Condena os actos de condenação da parte de Deus e julga-o sem o mínimo receio, mas sempre em busca da justiça humana e contra as chacinas que viu serem cometidas por Deus. Justamente, a favor da bondade de Caim abonam os momentos em que poupa a vida do homem que o tentou assassinar a mando de Noah, os choques perante os massacres de Jericó e Ai, entre outros sucedidos em que, na verdade, Caim busca, com incógnito êxito, uma vida mais digna para si. (BORGES, 2010, p. 51).

Percebe-se que os desmandos divinos, que os crimes praticados por Deus e permitidos por Ele, configuram-se num questionamento, por parte do narrador, acerca da soberania divina.

Recorda-se, que, em alguns momentos do romance, Deus e Caim ficam frente-a-frente. Ironicamente, isso não é percebido pelo Senhor. Mais uma vez, observa-se uma crítica, especificamente, à onisciência e à onipotência divinas.

Caim é um personagem consciente dos disparates cometidos por Deus. Um personagem que se revolta com a maldade divina, e que se propõe a lutar

contra o Criador. A criatura, nessa ficção, assume o posto do justo, diferentemente de Deus, que promove tantas maldades.

A ironia, que se complementa com o narrador, compõe a trama. Neste momento, vale observar um trecho da obra, no qual esse recurso se faz presente:

> Deus não veio ao bota-fora. Estava ocupado com a revisão do sistema hidráulico do planeta, verificando o estado das válvulas, apertando alguma porca mal ajustada que gotejava onde não devia […] como criador, engenheiro […] sentia-se menos como um deus que como contramestre dos anjos operários, os quais […] esperavam a ordem de alçar a enorme embarcação.
> Até que a uma velocidade muito maior que a do zeppelin de hindenburg, a arca sulcava os ares em direcção ao mar, onde finalmente pousou com fundo suficiente dando origem a uma vaga enorme, um autêntico tsunami, que chegou às praias, destroçando os barcos e os casebres de pescadores, afogando uns quantos, arruinando as partes da pesca, como um aviso do que haveria de vir. Mas o senhor não mudou de opinião, os seus cálculos podiam estar errados, mas, como a prova real não havia sido tirada, ainda lhe ficava o benefício da dúvida. (SARAMAGO, 2009, p. 170-171)

O narrador, ao comentar acerca do episódio do dilúvio, satiriza a figura divina ao extremo. Mesclando o uso de gírias, a exemplo de “bota-fora”, remontando à despedida da família de Noé, ao uso de termos que envolvem uma forte carga semântica, ao mencionar o Zeppelin – dirigível utilizado, sobremaneira, durante a Primeira Guerra Mundial, por parte dos alemães, em bombardeios que dizimaram muitas pessoas.

Esse narrador cria a imagem de um Deus engenheiro, menos onipotente do que se fala, que se preocupa com coisas terrenas, práticas, o que, costumeiramente, não se fala sobre ele. Tal qual o Zeppelin, que destruiu com bombardeios parte da Grã-Bretanha, o Zeppelin saramaguiano (leia-se: a arca) também chegou às praias, destroçando vidas, inclusive, inocentes, de crianças. Segundo o narrador, não foram poupadas da tirana divina, no seu incessante desejo de castigar os humanos.

Borges (2010, p. 51) afirma que o livro de Saramago é, antes de tudo, “um romance de contradições que humanizam a figura divina e destaca o pensamento próprio de Caim. Opõe a fé à razão. É um manifesto alegórico contra o poder opressivo, mesmo o que não tem rosto”.

Ao fazer uma associação com esse pensamento do estudioso ao que esta pesquisa se propõe a respeito do livro, pode-se dizer que tal pensamento dialoga com a maneira com a qual o estudo em questão enxerga a obra.

Em muitos momentos da narrativa, tem-se a impressão de que Deus é desvestido de sua onipotência, que Caim é apresentado sob a ótica não de um grande assassino, mas, sobretudo, de alguém que se arrependeu do que fez, que partilha com o divino a responsabilidade pelo crime, e isso fica claro em suas falas ao longo do texto. Esse narrador explora a imagem de Deus a partir das falhas deste, num claro dualismo entre a fé e a razão.

Tal qual aponta Borges (2010), imagina-se que Saramago quis dar voz a um personagem desvalido historicamente, oprimido por Deus. Nesta perspectiva, o livro funciona mesmo como uma alegoria, que se opõe a tudo o que é opressivo, o que dialoga com a menção ao dirigível, utilizado durante a Primeira Guerra Mundial, o Zeppelin, ao ser comparado à Arca. Um leitor, menos atento, não perceberia tais sutilezas, típicas do modo de narrar saramaguiano.

Regina Dalcastagné, em seu texto *Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso* (2001) reflete sobre os modos de narrar de autores nacionais. Apesar de o seu texto se referir a escritores brasileiros, a discussão é pertinente a esta pesquisa, pois são identificadas bastantes semelhanças entre os estilos narrativos, presentes no texto, e a maneira como Saramago deu vida ao narrador de *Caim* (2009). É sobre essas semelhanças que esta pesquisa tratará a seguir.

Ao se recordar do “cavaleiro da triste figura”, o Dom Quixote, Dalcastagné reflete acerca do perfil desse personagem, destacando-o como alguém que ansiava por reconhecimento, e se imaginava em um livro futuro, reconhecido por sua bravura e suas façanhas, como eram os heróis que ele admirava.

No entanto, por não ser o grande herói das novelas de cavalaria, ser apresentado no livro como um sujeito sonhador, é que ele se destacou, justamente pelo fato de ser falho, como os homens reais. Desse modo, as narrativas modernas se aproximam da proposta quixotesca, ao passo que

trazem em seus romances personagens falhos, imperfeitos, mais próximos da realidade de quem os lê.

Os protagonistas modernos são típicos representantes dos seus deslizes, pois evidenciam muito mais os seus problemas do que conquistas. São, por isso, mais próximos dos leitores, falhos e problemáticos. Nas palavras de Dalcastagné (2001, p. 115), “Degradaram-se, nos termos de Lukács, e seguiram caminho, esmagando sob os seus pés qualquer sinal de glória”.

Nesse sentido, recorde-se de Caim, o de Saramago. Escrachado pela história, esse personagem, condenado à errância, é transformado pelo escritor português em um sujeito que segue o seu caminho, falho, a bem da verdade, mas que muito tem a dizer. Impedido de fazer valer a sua voz, anteriormente Caim não pôde “se explicar”. Saramago, então, dá voz a ele, como um personagem que tem algo a dizer.

Essa narrativa, assim como as atuais, apontadas por Dalcastagné, são tecidas sob o fio de personagens problemáticos, muitas vezes execrados socialmente, não são figuras perfeitas, como também são contadas por narradores que não revelam as histórias, através dos moldes tradicionais; muito pelo contrário: são eles quem interferem na história, assemelhando-se à postulação de Friedman (2002), do seu Narrador Onisciente Intruso.

Dalcastagné, no entanto, classifica-o como um narrador suspeito, uma vez que este se revela no discurso, através das armadilhas que cria para laçar o leitor, num jogo que exige compromisso, principalmente de quem lê, para que consiga extrair da narrativa toda a sua riqueza de significados.

Para Dalcastagné (2001, p. 115), “Seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto do vista com o qual se comprometer”.

Desprovido de imparcialidades acerca dos acontecimentos que são narrados, dos claros posicionamentos sobre os demais personagens, sobre os quais tece comentários ao longo do texto, o narrador saramaguiano muito se enquadra no que Dalcastagné afirma, posto que é, acredita-se, um suspeito.

Dessa forma, é uma constante das narrativas contemporâneas a presença demarcada de quem fala, o que serve para valorizar ainda mais a categoria do Narrador. Ao tentar impor sua visão acerca dos fatos, como

aponta Dalcastagné (2001, p. 116), “eles se enganam, são enganados, se enroscam nas palavras e tombam nos moinhos de vento”.

No entanto, caso Saramago tivesse optado por um narrador tradicional, o impacto que o seu romance provocou no público não teria sido o mesmo, através da escolha de um narrador suspeito. É este quem questiona, quem ridiculariza Deus, quem ironiza as relações sociais que se estabelecem na história, quem se sensibiliza com a saga de Caim.

O narrador tradicional jamais se voltaria para essas questões. Sua presença no texto não seria percebida, posto que estaria ali “apenas” para narrar os fatos, sentado num trono inacessível, uma vez que seria o senhor absoluto de toda a narrativa, principalmente, do destino dos personagens.

Nesse sentido, Dalcastagné (2001, p. 127) reflete que:

> Se podemos dizer que a narrativa contemporânea não é mais aquele lugar onde “a noção de verdade é indiscutível”, a que se referia Umberto Eco, é porque uma série de transformações sociais, político e históricas foram impulsionando homens e mulheres a duvidarem, a reconhecerem todo e qualquer discurso como um espaço traiçoeiro, contaminado de intenções, e de silêncios imperdoáveis. De Marx, Nietzche e Freud herdamos o que Paul Ricoeur chamou de “hermenêutica da suspeita”, que nos faz menos ingênuos, e, obviamente, mais intranquilos.

Percebe-se que os acontecimentos históricos e políticos, vividos por Saramago, tenham o influenciado, sobremaneira, nos modos de narrar os seus livros, especificamente, os que são voltados para a temática religiosa.

A força do narrador em Saramago

Salma Ferraz, em *As faces de Deus na obra de um ateu José Saramago* (2012), recorda-se de Machado de Assis, quando, em *Esaú e Jacó*, obra desse escritor realista, há a seguinte afirmação: “O homem atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade que estava, ou parecia estar escondida.” (ASSIS, 1962, p. 1019).

Ao pensar nesse leitor ruminante, é impossível não associá-lo aos textos de José Saramago, uma vez que os seus escritos, particularmente aqueles

voltados para a crítica em relação à religiosidade, são pautados em (re) leituras dos episódios bíblicos.

Exige-se, portanto, um leitor capaz de estabelecer diálogos entre a escrita saramaguiana e a Bíblia, pois a ampliação de sentidos que esse efeito provoca é o que ressignifica o presente, ao que parece ser a proposta do autor português.

Sendo um conhecedor do texto que originou os principais episódios bíblicos, esse leitor é, agora, capaz de comparar, de se questionar, de criticar, uma vez que é colocado diante de narrativas, que são ricas em intertextualidade, contadas, claro, de um modo diferente, mas, nem por isso, menos elaboradas.

Sobre o papel exercido pelo leitor, particularmente em *Caim*, objeto de análise do presente estudo, ficam evidentes dois aspectos: o primeiro, diz respeito à importância, como dito anteriormente, do seu conhecimento prévio. Um leitor, conhecedor do Antigo Testamento, será muito mais impactado pelo romance saramaguiano do que aquele que não seja capaz de estabelecer os diálogos existentes entre os textos. Ele não ressignifica, posto que não conhece o hipotexto.

Sendo assim, a obra de Saramago, por mais que seja bem elaborada, que faça com que esse leitor se recorde de alguns dos episódios narrados, como a conhecida história de Adão e Eva no Jardim do Éden, por exemplo, não vai fazê-lo compreender, completamente, a dimensão do que foi escrito. Em todos os episódios de *Caim*, há uma nova história contada, baseada, sim, na anterior, mas sempre uma nova história, que se propõe a contrapor o discurso religioso.

O segundo aspecto diz respeito ao papel que o leitor desempenha no livro. Em sucessivos episódios, através de vocativos, ditos populares, a voz narradora dialoga com ele, chamando a sua atenção, questionando-o, fazendo-o sentir-se parte da história, como se esperasse novas respostas. A interlocução estabelecida entre narrador e leitor é um dos pontos mais fortes desse romance.

O que Saramago pretendeu ao realizar essa interação? Por que o leitor é convidado a refletir acerca do que se é (re) contado? Acredita-se que a chave dessas respostas está na iminente possibilidade de uma mudança de

pensamento, por parte do leitor, uma vez que o romance objetiva, dentre tantos aspectos, a adesão de quem o aprecia.

Caim realiza o que algumas outras obras desse escritor já fizeram: o experimentalismo linguístico, estético e religioso, por exemplo. É impossível não citar que, o fato de esse autor escrever todos os nomes dos personagens com inicial minúscula, destoando do que prescreve a gramática, até mesmo o nome de Deus, não agregue valor à obra.

Em alguns capítulos, por exemplo, notam-se, no máximo, três períodos, repletos de ironia, vocabulário moderno, dentre outros. Isso pode estar relacionado a uma tentativa de transgressão, ainda que seja, neste caso, as estruturas canônicas da língua, mas, ainda e sempre, é a transgressão, a palavra mais observada em Saramago, seja ela qual for.

Salma Ferraz em *O quinto evangelista: o (des) evangelho segundo José Saramago* (1998) discorre acerca do modo como esse autor narra as suas histórias. No livro, especificamente, a estudiosa analisa *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), mas, também, os seus conhecimentos podem ser aplicados a *Caim* (2009):

> O fato de os parágrafos serem compostos de quase cem linhas, de não haver enumeração ou divisão em capítulos, de ocorrer a abolição da pontuação tradicional na introdução das falas das personagens faz com que o texto (des) evangélico tenha um aspecto ininterrupto e dinâmico, como se tivesse diante de si uma enorme tela de cinema; as cenas tornam-se concisas, tensas, rápidas, instigando o leitor para que prossiga em sua leitura, dançando encantado ao som da “flauta de Pã”. Esse procedimento do narrador, patente em quase todas as vezes que utiliza o modo dramático, faz com que o texto se aproxime do teatro. Ou seja, embora intruso, nos momentos mais importantes e decisivos de todo o texto, o narrador se retira, e predomina a tensão dramática, os diversos discursos se cruzam, as diferentes ideias se manifestam, sem a interferência de ninguém. O leitor tem acesso direto e imediato aos pensamentos e ideias dos personagens: está no cinema. (FERRAZ, 1998, p. 43-44)

Percebe-se, então, que esse desaparecimento do narrador é um outro aspecto que merece destaque. Em muitos momentos do romance, há somente o diálogo entre os personagens. Evidencia-se, contudo, que, principalmente nessas horas, a ironia do escritor português se presentifica. Ainda que não haja

uma voz narrativa no dado momento, a verve saramaguiana está contida nas falas dos personagens, repletas de ironia e humor.

Em todos os romances, Saramago concebe um narrador que atrai os seus leitores. A esse respeito, Salma Ferraz (1998) recorda-se de uma citação de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, em que aponta a sedução peculiar causada pelos narradores de Saramago. O envolvimento do leitor com essa voz narrativa é intrigante, pois, ao que parece, quanto mais o narrador não possui freio, não teme que possa causar a ira do leitor, mais interessante ele se torna.

É como se os leitores quisessem saber até onde vai a astúcia de quem escreve, e, assim, ainda que alguns se incomodem com o que leem, com o que nunca ousaram imaginar que alguém dissesse, não conseguem parar a leitura, inebriados pela obra.

A estudiosa define o narrador saramaguiano como “endiabrado”; ou seja: é ele quem, munido de um desejo imenso de desvestimento e reelaboração do discurso religioso, convida o leitor a compartilhar suas ideias. Interessante que o termo utilizado por Ferraz é, também, um rompimento com as questões que envolvem o sagrado, uma vez que se refere ao antagonista de Deus.

É válido relembrar que, em seu livro, Ferraz analisa a voz narrativa em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. A estudiosa destaca que o narrador é simpático com Jesus Cristo, figura por ele humanizada; em *Caim*, percebe-se que a análise de Ferraz também se faz pertinente, ainda que esse último personagem não tenha sido mencionado na referida obra. É incontestável esse apreço por Caim, ao passo que, em boa parte do livro, o narrador se dedica a destacar as virtudes do primeiro assassino da história.

Em diversas passagens do romance, percebe-se um narrador que atribui bons sentimentos ao personagem: ama, arrepende-se de ter assassinado o irmão, sente pena dos que sofrem, revolta-se com a tirania divina, sente prazer, inicia a sua vida sexual, é movido pelo desejo de sobreviver em meio às situações mais desumanas, por exemplo.

Ferraz, em *O Quinto Evangelista*, elabora as seguintes expressões para se referir ao desvestimento de personagens bíblicos saramaguianos: “A teologia do Ateu” ou a “Teologia Humanista”, ressaltando que, já nos anos 80, presentificam-se em livros como *O Ano da morte de Ricardo Reis* e *Levantado*

do chão. Observa-se que a leitura dessa crítica literária se embasa, prioritariamente, na *carnavalização* proposta por Bakthin. Com efeito,

> De acordo com Mikhail Bakhtin, literatura carnavalizada é "a literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do cômico-sério constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura" (FERRAZ, 1998, p. 50)

Desse modo, ao carnavalizar o texto sagrado, ainda que recriando os fatos através de sua imaginação, esse narrador demonstra o seu ponto de vista diante dos acontecimentos a que presencia. Não expõe arrependimento ou culpa, pois é consciente do papel que deve desempenhar: ele visa à adesão dos seus leitores, uma mudança de percepção das histórias contadas milenarmente.

Destaca-se que a paródia e a hipertextualidade são os recursos preferidos por Saramago, que dá vida a esses procedimentos estéticos, através da figura de um narrador onisciente.

Mas, e os conhecedores do estilo saramaguiano, dos seus posicionamentos políticos e filosóficos, como encaram a distinção entre o autor das histórias e aquele que as conta, ou seja, o narrador? É possível perceber alguma diferença entre essas duas figuras? É o próprio Saramago quem dá a resposta.

Certa vez, em entrevista à revista *Cult*, afirmou que não aceitava a definição de que o seu narrador seria uma espécie de "alter-ego". O que sempre procurou, em seus livros, foi a fusão entre o autor e o narrador. Para ele, o homem e o escritor não só caminham juntos, mas, sobretudo, fundem-se, de modo que não há distinção entre um e outro.

Nessa medida, é perceptível, portanto, que, em suas histórias, a voz narrativa se sobressai em relação à história narrada, uma vez que, como próprio desejo de Saramago, o objetivo desses textos é convidar os leitores a refletir acerca dos temas religiosos, à medida que expõe o que pensa sobre eles.

Ferraz (1998), ao refletir acerca da classificação do narrador saramaguiano, afirma que se deve ter cautela na "melhor escolha" e ser

flexível, dadas a riqueza e versatilidade deste. Assim, a estudiosa constata que:

> O narrador do ESJC é um narrador que poderia ser denominado, segundo algumas linhas teóricas como Heterodiegético (Genette), pois narra uma história da qual não participa, possuindo o que se chama de focalização zero e atuando como um soberbo demiurgo plenamente onisciente; seria dotado de uma "visão por trás" (Pouillon), visto que sua onisciência é ilimitada, seu conhecimento é direto, sem necessidade de nenhum intermediário; Onisciente intruso (Friedmann), devido às suas constantes intrusões na narrativa, ou um narrador autoral (Stazel), uma vez que se encontra "distanciado e, logo, numa posição superior em relação ao mundo narrado e às demais personagens". (FERRAZ, 1998, p. 47)

O narrador de José Saramago pode ser enquadrado em muitas dessas definições. Por sua versatilidade, torna-se um dos pontos mais fortes dos romances. Íntimo ao que se passa com os seus personagens, conhecendo-os mais do que eles mesmos, narra aos leitores os desdobramentos de suas ações com muita intimidade. Sendo onisciente, aproxima-se de Deus, que possui essa definição.

Assim, o narrador se vale do seu apreço por Caim. Um desses exemplos são as longas caminhadas do protagonista, quando o narrador põe esse personagem em diversos episódios do *Antigo Testamento,* o que, biblicamente, seria impossível.

Ferraz (1998) afirma que José Saramago é o *quinto evangelista*, numa clara referência ao seu livro *O Evangelho Segundo Jesus Cristo.* A estudiosa relembra os outros evangelhos e a época em que surgiram, escritos por Mateus, Marcos, Lucas e João.

Ao se referir ao quinto evangelista, observa-se um discurso irônico e paródico, quando Ferraz remete ao seu surgimento, indagando quais seriam as "boas-novas" trazidas por Saramago. A autora ainda brinca com a linguagem, ao afirmar que o livro saramaguiano é um (des) evangelho, à medida que o considera um novo evangelista, expondo esses escritos como aqueles que destoam dos evangelhos canônicos.

A paródia ganha destaque nesses estudos, posto que é citada como um importante recurso utilizado pelo autor português. Propondo uma inversão, o texto saramaguiano transgride o texto que o originou.

Nas palavras de Ferraz (1998, p. 60), “uma contra-ideologia, um intertexto de diferenças, instaura o jogo demoníaco, a divisão ou, noutra formulação, a repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança’”.

Vale dizer que Saramago sempre valorizou em suas obras os menos favorecidos, dando-lhes voz e vez numa sociedade que os reduziu ao nada, aqueles que “não mereceram registro na história oficial”.

Assim, a estudiosa, pensando nos livros e personagens de *Levantado do chão* (representa os agricultores do Alentejo), *Memorial do convento* (os condenados pela Inquisição), *O ano da morte de Ricardo Reis* (os marinheiros, as empregadas, os deficientes, os prisioneiros políticos), *Jangada de pedra* (portugueses comuns), *In Nomine Dei* (católicos e protestantes desconhecidos), por exemplo, percebe que em todos eles há essa representação dos esquecidos, numa espécie de justiça/reparação social, ainda que através da Literatura. É o que ocorre em *Caim*.

Paralelamente a isso, Benjamin (1975), acerca do papel do narrador no romance moderno, considera o “narrador ideal” como aquele que se originou das camadas populares, que reflete a sua linguagem. Utilizando-se, portanto, do folclore, dos provérbios e da oralidade, oriunda das experiências do povo, esse narrador esboça apreço pelos excluídos e marginalizados.

A visão desse autor alemão, acerca da figura do “narrador ideal”, aplica-se ao que Saramago produziu nos livros citados anteriormente, pois neles representou personagens historicamente desvalorizados.

Outro aspecto interessante da obra é o modo como o tempo se realiza. O leitor mais atento, certamente, perceberá que essa categoria é um dos aspectos do romance. São muitos e variados os tempos de Caim, os quais situam o personagem protagonista ora em um lugar mítico, ora em outro.

Esse narrador se situa simultaneamente aos leitores. Ainda que narre episódios milenarmente conhecidos, ao estabelecer um diálogo com quem lê, assume uma linguagem atual.

A esse respeito, Salma Ferraz tece algumas considerações. Caim, em alguns momentos, viaja ao passado; em outros, viaja ao futuro. Ferraz acredita que as viagens feitas por Caim, através dos tempos, assim como o fato dele estar presente nos principais episódios do *Antigo Testamento*, sejam os aspectos que se configuram no clímax do romance.

Os tempos presentes, pelos quais passeia Caim, em cima do seu jumento, põem o leitor diante do que, cronologicamente, seria impossível. Caim pisa em terras de tempos que não são contemporâneos, episódios bíblicos que ele não viveu para vê-los. Desse modo, os capítulos curtos marcam essa passagem do tempo, que se descortina diante dos olhos dos leitores e do personagem.

Santo Agostinho, em seu livro *Confissões* (1970), afirma que o tempo é sempre contínuo. Para o religioso, essa categoria deve ser estudada de modo linear, o que corrobora com a visão judaico-cristã. No entanto, Saramago não enxerga o tempo dessa maneira.

O escritor português transgride, mais uma vez, o discurso religioso, ao misturar variados tempos em seu texto: o tempo dos episódios bíblicos é o passado; Saramago mescla esses acontecimentos, narrando-os, ora no passado, ora no presente; põe em evidência um narrador que fala como se fosse contemporâneo aos leitores, recurso sabiamente utilizado para aproximá-los.

Por fim, é pertinente citar as contribuições de Vera Bastazin (2006) sobre José Saramago. Em seu livro, afirma que o tempo na obra saramaguiana é dinâmico e integrador das relações estabelecidas nos romances.

O estudo em questão partilha do entendimento de Bastazin, uma vez que a visão que se tem do romance é justamente a ressignificação, daí a dimensão dinâmica da obra, e integradora, porque contempla o passado mítico e o presente, ainda que o objetivo de Saramago seja a contestação do texto sagrado.

Reflexões sobre a paródia e a ironia em *Caim*

A paródia é outro recurso que, atrelado à ironia, contribui para a construção de sentido, proposta por Saramago. É através desse encontro que ocorre a contestação do texto religioso, pois, ao inverter a posição de um Caim assassino para um personagem questionador dos desígnios divinos, ocorre o nivelamento entre este e o Criador, rebaixado á categoria de um simples personagem.

Percebe-se que, constantemente, o narrador se utiliza da paródia para ridicularizar a onipotência divina, posto que narra a vida de Deus a partir do exagero. Assim, evidencia-se que esses recursos possuem uma estreita relação com o poder (aqui, não mais em destaque a superioridade de Deus, mas do narrador, que manipula o Senhor sem que este perceba).

Através do rebaixamento desse personagem, o narrador irônico comprova aos leitores a sua superioridade em relação a Deus, quando se vale do exagero na caracterização do personagem, seja depreciando-o, seja elogiando-o. Nesse caso, é válido recordar o momento em que Deus chega ao Jardim do Éden, quando Adão e Eva comem “o fruto proibido”:

> Vinha trajado de maneira diferente da habitual, segundo aquilo que seria, talvez, a nova moda imperial do céu, com uma coroa tripla na cabeça e empunhando o ceptro como um cacete. Eu sou o senhor, gritou, eu sou aquele que é. (SARAMAGO, 2009, p. 16).

Esse é um típico exemplo do elogio que é também depreciação. Ao narrar a chegada de Deus a partir da descrição de suas vestes, imagina-se que esse personagem esteja mais preocupado com o impacto que sua aparência irá causar nos personagens.

Na condição de ser o Senhor, deve estar “bem vestido”; no entanto, a possível preocupação com o impacto de sua chegada se transforma, pelas mãos do narrador, em algo jocoso, depreciativo.

Destaca-se, ainda, o autoritarismo de Deus, que empunha o ceptro como um cacete (símbolo de opressão) e os seus gritos, exigindo atenção de Adão e Eva. Nessa perspectiva, Henri Bergson (2001), em seu ensaio sobre a significação da comicidade, afirma que “falar das coisas pequenas como se

fossem grandes é, de maneira geral, exagerar, e o exagero é cômico quando prolongado e, sobretudo, quando sistemático". (BERGSON, 2001, p. 93).

Percebe-se que, nesse romance, o narrador relaciona Deus (figura que se revela, ironicamente, não tão poderosa, nem sempre presente e que pouco sabe) a situações cotidianas que acontecem no interior da narrativa, o que faz com que seja rebaixado. Dessa maneira, um dos maiores objetivos do romance é demonstrar que Deus não é o ser superior, provido de benevolência e de amor, que a Bíblia "insiste" em mostrar.

No entanto, é válido mencionar que esse personagem é escolhido por Saramago para ilustrar a sua crítica ao sagrado, de modo mais amplo, por ser ele justamente o que representa e o que se propaga como o "criador de todas as coisas". Há muitas outras passagens do livro que merecem destaque, nessa perspectiva da crítica a Deus, ao sagrado, tais como a maldade divina no Monte Sinai e quando ele pede sangue humano para ser vingado, ao passo que é, sem critério algum, obedecido por seus "fiéis".

Através do riso contestador, Deus é submetido ao jugo de Caim e dos leitores, que, como numa arquibancada de um grande estádio, torcem para que Caim vença o jogo. Todos sabem o que Caim pretende, o narrador informa sobre tudo o que esse personagem pensa, menos Deus.

Percebe-se que aqui reside, mais uma vez, a forte crítica à maneira como Deus é citado, em sua condição de onipotente, onipresente e onisciente. Ele não tem a força de impedir o personagem de contestar o seu projeto de reconstrução da humanidade, não está em todos os lugares por onde Caim passa, posto que vive "muito ocupado", tal qual aponta o livro e, por fim, não conhece os pensamentos de Caim. Eis algumas das ironias do livro.

Corradin e Jacoto (2008) reforçam essa visão, posto que acreditam que o escritor português tem como objetivos desfazer os discursos religiosos pré-estabelecidos e reelaborar, através da ficção, outras representações dos textos-base, dos quais se originaram as suas histórias.

O romance já se inicia com a perspectiva da paródia e da ironia, quando o narrador se refere a Deus e a sua relação com Adão e Eva, os pais de Caim:

> Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que 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 [...] 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. 9)

Observa-se, aqui, que, ao parodiar as atitudes de Deus no primeiro diálogo com os personagens, Saramago já transmite o seu recado, como se dissesse aos leitores "este é um livro que vai, através do humor crítico, transgredir o discurso religioso. Desvista-se de suas crenças ou desista de lê-lo". A paródia, nesse contexto, serve para desconstruir o livro *Gênesis.*

O novo texto somente terá sentido se esse leitor puder associá-lo ao que foi parodiado. É curioso observar que o texto que parodia acaba contribuindo, de certo modo, para a valorização do primeiro. Algo paradoxal, posto que um dos objetivos da paródia é criticar o texto-base, através do riso questionador. Tem-se, portanto, um artifício que faz com que as velhas histórias se tornem novas narrativas, ainda que contestadas, visto que são revisitadas.

Bakthin (1998), a respeito da paródia, defende que é primordial valorizar essas vozes simultâneas, a do que é parodiado da que parodia, sem, no entanto, uma negar a outra. Por esse prisma, a paródia seria responsável pelo reconhecimento, por parte dos leitores, do texto que a originou.

No caso de Saramago, ela provoca um inevitável estranhamento, posto que, não somente revisita o texto, mas também o transgride, rebaixa-o, convidando o leitor a questionar as verdades até então inquestionáveis.

Com isso, Bakthin aponta que há uma íntima relação entre esse gênero e a carnavalização, já que a paródia seria uma das manifestações do seu conceito. Em *Caim*, isso fica nítido, pois a obra é um grande riso, uma oposição aos dogmas da igreja, tão sérios e "inquestionáveis". A esse respeito, em *Problemas da poética de Dostoievski* (1981), ele diz que

> A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase das sucessões e

> da renovação, permite penetrar nas camadas mais profundas do homem e das relações humanas. (BAKTHIN, 1981, p. 144-145)

Em *Caim*, a paródia é parte integrante da carnavalização, servindo como um mote para que Saramago desfie as relações entre o homem e o sagrado, entre Deus e os demais personagens. Ao passo que ressignifica a história bíblica, através da crítica, esse autor convida os leitores a também ressignificar suas concepções sobre suas crenças, sobre o que, talvez, nunca ousaram fazer.

Ao dividir os discursos em monológicos e dialógicos, Bakthin (1981, p. 109) atesta que "a paródia carnavalesca é a paródia dialógica e não uma simples negação do parodiado". Assim, ao comparar o romance em destaque com o que defende esse estudioso, são percebidas vozes polifônicas, vindas da Bíblia, do autor do livro, do seu narrador e, também, dos leitores, os quais interagem com a obra, seja porque são chamados pelo narrador, seja quando se inquietam diante das afirmações e histórias que se desdobram no interior da narrativa.

Hutcheon (1985), problematizando acerca da paródia, afirma que ela não se configura somente na retomada de outras obras com o intuito, apenas, de contestar os discursos que a antecedem. Essa estudiosa acredita que, a partir do momento em que um objeto artístico é ressignificado, ele passa a ser valorizado. Não há, portanto, uma desconstrução, posto que a paródia valoriza o que é parodiado, o que representa a repetição com diferença; em suas palavras, o modelo de transcontextualização.

Assim, o jogo que envolve o autor do texto parodiado, os leitores e o texto-base, pautado nas referências explícitas e implícitas, estaria a serviço de um efetivo exercício, o qual suplantaria a ideia de que a paródia é tão somente uma "imitação ridicularizadora mencionada nos dicionários populares." (HUTCHEON, 1985, p. 16)

Com efeito, é essa a capacidade crítica que norteia, ou, pelo menos, deveria nortear a leitura de *Caim*. Saramago demonstra um profundo conhecimento acerca do tema e toca em questões interessantes, a saber: a voz de um subalterno (Caim) se opondo a uma onipotente voz (Deus), personagens oprimidos pelo poder divino, por decisões inconsequentes deste;

trechos bíblicos refeitos, a fim de questionar não somente o criador, mas, sobretudo, para fazer com que o leitor reflita sobre eles, dentre outros.

A obra é um grande riso e em muitos momentos o leitor se diverte; mas também traz consigo a indignação, uma vez que, ao ler as injustiças sofridas por Caim e os demais personagens, tal leitor pode ficar inquieto e desejoso de um mínimo de justiça, contanto que não seja a divina.

Percebe-se, então, a possibilidade de enxergar no livro para além dos limites do simples riso que ridiculariza, pois a obra é uma crítica inteligente e possui muita força. Não se pode esquecer que Saramago incomodou muita gente quando da publicação de sua obra.

Outro importante aspecto sobre a paródia é que ela carrega consigo as ideologias de quem as convoca para o texto. Anteriormente, foi mencionado o fato desse escritor ter vivido numa Portugal imersa no totalitarismo Salazar e ser ateu.

A paródia é, nas palavras de Hutcheon (1985), a dessacralização em vez da ressacralização. Nessa perspectiva do discurso ideológico, encontra-se na ironia um componente que amplia os sentidos pretendidos pela paródia.

Trata-se de dois recursos estéticos, que, no livro, possuem como estratégia a crítica ao discurso religioso. Ao leitor, cabe refletir e identificar o que está nas entrelinhas do texto. A paródia, entendida enquanto conceito como um “canto paralelo”, aponta para a possibilidade de dois discursos, o que faz com que ora a aproxime, ora a distancie do texto parodiado.

Através do riso, a paródia e a ironia ganham espaço nessa obra. Como não rir diante do episódio em que Adão e Eva têm “caganeiras”, porque comem demais no Éden? E quando o anjo Asael se atrasa no momento do impedimento do sacrifício de Isaac, porque a sua asa direita estava com um defeito? E quando Deus não reconhece Caim, que o ludibria, diante de muitos cenários?

Convencionou-se, no que diz respeito à crítica literária e ao próprio José Saramago, a classificação de suas obras como provocadoras do riso e valorizadoras da ironia. Por assumir um lugar de fala privilegiado, Saramago convocou para si a tarefa de realizar a crítica ao sagrado que muitos desejariam fazer, mas que, por inúmeros motivos não o fazem, sentindo-se,

pois, representados em seus livros. Transgredir a “ordem” e ir de encontro ao sagrado é o viés adotado por ele em *Caim*.

A ironia ocorre na perspectiva do discurso saramaguiano, que expõe uma linguagem inflamada e ácida, através da seleção lexical, da exposição de transgressões à norma padrão da língua portuguesa, de trocadilhos entre o seu pensamento e trechos bíblicos, bem como os fatos que são narrados, geradores de uma totalidade narrativa que incomoda os mais conservadores.

Oliveira e Komosinski (2011), ao se referirem às obras desse escritor português, recorrem aos estudos de Henri Bergson, Sigmund Freud e Heirich Lausberg, constatando que eles convergem no pensamento de que o humor evidencia um mundo mais simpático, posto que traduz a irreverência que possibilita a ausência de qualquer angústia. Assim, para elas, o humor:

> Provém da surpresa, do inesperado, do contraste entre o usual e o inesperado. Possui um caráter social e é tomado como recurso de correção de costumes; implica uma poupança de energia, traduz um sentimento de indiferença, funciona como mecanismo de defesa. (OLIVEIRA e KOMOSINSKI 2011, p. 21).

Associando o que as estudiosas afirmam sobre o humor a Saramago, é evidente que tais aspectos encaixam-se em *Caim*, pois há o contraste entre o usual e o inesperado (a contestação). A obra é social (por sua tentativa de reparar as injustiças sofridas por personagens, a exemplo do protagonista) e traduz um sentimento de indiferença (rebaixa a figura divina).

Oliveira e Komosinski (2011) afirmam que esses estudiosos, em diversas situações, elevaram a ironia ao patamar em que estavam a metáfora, a metonímia e a sinédoque, pelo fato dela representar, como estas, a mudança de significado das palavras. No entanto, a marca que a distingue das demais é por que a ironia aproxima elementos contraditórios, quando as outras figuras de linguagem se encarregam de aproximar elementos semelhantes.

Encontra-se, também, nas contribuições de Friedrich Schlegel (*apud* Todorov, 1996) acerca dos estudos sobre a ironia, um importante avanço, no qual se destacam dois campos: o estilístico (que se refere ao texto) e o extratextual (que se refere à intencionalidade discursiva dos escritores).

Deve-se atentar sempre ao fato de que o texto que traz consigo a marca da ironia pode não ser compreendido por um leitor que não a reconheça, e o discurso, ora invertido, pode não atingir os seus objetivos iniciais.

A ironia foi estudada, ainda, por Knox (apud Moreira, 1983), a partir de cinco classificações, a saber:

1- cômica: quando, apesar de tudo, há um final feliz;
2- satírica: quando o objeto é "vítima" de escárnio, do início até o fim da narrativa;
3- trágica: quando há o fracasso;
4- niilista: quando ocorre a simpatia e o distanciamento em relação ao que é satirizado;
5- paradoxal: quando há, no texto, a relativização de sentimentos, a exemplos do apreço e da rejeição a determinado personagem.

O romance saramaguiano pode ser incluído nas análises classificatórias de Knox, uma vez que é cômico (o leitor se vê diante de muitos episódios engraçados, e, há, sim, um final feliz, ainda que seja para Caim, que consegue se vingar de Deus), é satírico (posto que Deus, o objeto, é a figura mais ridicularizada em todo o romance), niilista (é inegável a simpatia e/ou distanciamento que a obra provoca nos leitores, porque ironiza o que é sagrado, onipotente, ou seja, toca em questões que envolvem a fé ou a ausência dela na vida dos leitores) e paradoxal (quem imaginaria que o primeiro assassino da humanidade seria elevado ao posto de protagonista de um importante romance?).

Caim, o fratricida, exerce o poder da empatia em relação aos leitores; por outro lado, Abraão, o patriarca abençoado por Deus, é narrado a partir de sua maldade, o que possibilita que os leitores tenham por ele objeção e

passem a enxergá-lo como um dos verdadeiros vilões da história, ao lado de Deus, o vilão-mor.

Destaca-se aqui a perspectiva trágica do romance, posto que revela as predileções de Deus (Abel e Abraão, por exemplo) em detrimento dos demais personagens. O livro de Saramago demonstra, portanto, que tais escolhas não foram as mais acertadas, pois atesta que esses personagens possuem desvios de caráter, são maus, são capazes de tudo para se beneficiarem.

É trágica, pois revela ao leitor uma outra possibilidade de entendimento acerca dos fatos históricos e religiosos consumados. Essa outra "verdade" se torna trágica a partir do momento que se expõe uma interpretação que vai de encontro à fé e às certezas milenarmente propagadas na perspectiva do divino.

Vale destacar a figura de Caim, que, biblicamente, é condenado pelo crime cometido, e, também em Saramago, tem a sua vida conduzida por um enredo trágico, pois vaga sem rumo, condenado à errância, vítima da desconfiança dos demais personagens.

Ao leitor, cabem as interpretações, mas é inegável que a vida desse personagem é sofrida. Salienta-se que sua vingança, em relação a Deus, surge a partir do assassinato de Abel. Caim, portanto, é motivado por esse desejo, a partir de um episódio que o afasta de sua família.

Todo a sua errância é trágica, mas, no final da obra, há o triunfo desse personagem em relação à maldade divina. Assim, o que antes se configurava como trágico para Caim recai em Deus, que se torna o personagem com a vida, agora, trágica, posto que fracassa em seu projeto de reconstrução da humanidade.

Nesse contexto, recorde-se de Jean-Pierre Sarrazac (2013), em "Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano**",** quando discorre acerca dos dramas que permeiam os enredos trágicos:

> O drama-da-vida opõe-se assim ao antigo paradigma, que eu designo de drama-na-vida. O drama-na-vida corresponde ao modelo aristotélico-hegeliano da forma

> dramática e muito se aparenta com o “drama absoluto” de Peter Szondi. Ele é fundamentado no restabelecimento da fortuna – passagem da felicidade à infelicidade ou o inverso –, numa grande colisão dramática, e permanece em conformidade com a teoria do “belo animal”. Há um “começo, um meio e um fim” e é “bem proporcional em todas as suas partes”. O drama-da-vida se faz por uma mudança profunda da *medida* do drama, isto é, de sua amplitude – ele abarca não mais um episódio (“um dia fatal”, diria Sófocles), mas toda uma vida, toda a crônica de uma vida – e de seu *ritmo* interno, feito de interrupções, de saltos, de fragmentação, de repetições moduladas. (SARRAZAC, 2013, p. 13)

O romance em questão, bem como os seus desdobramentos, enquanto destinos dos personagens, especificamente Caim e Deus, traz as duas perspectivas evidenciadas por Sarrazac: o *drama-da-vida* (Caim, o errante, que teve todo o seu destino norteado por perdas e decepções) e o *drama-na-vida* (Deus, que experimenta em todo o livro a sua onipotência, mas, no final do romance, tem o seu momento também trágico, quando do momento do seu fracasso no projeto de reconstrução do mundo).

Voltando às questões que envolvem a ironia na literatura, é importante salientar que há a presença de um personagem (Caim, o “herói problemático”) que objetiva, com suas ações, revelar a degradação da humanidade, quando até mesmo Deus é evidenciado a partir de suas imperfeições. Assim, esse herói busca na ironia a “única libertação possível do mundo esfacelado no qual julga se encontrar”. (LUKÁCS, s.d.)

O “herói problemático” proposto por Lukács, ou seja, Caim, é parte integrante da ironia romântica, por assim dizer, pois apresenta um personagem e um narrador, que, através do discurso elaborado, transforma, a partir do aspecto lúdico, as regras a que “deveria” obedecer, culminando, pois, na ironia.

É pertinente, por hora, destacar Linda Hutcheon (2000) e a sua noção de “comunidades discursivas”, que são responsáveis pelos grupos de leitores e seus respectivos pensamentos, os quais antecedem a ironia.

Para a escritora canadense, a ironia se dá através da cultura, do compartilhamento desta com as demais. Assim, tal fenômeno é percebido por meio de sua “natureza transideológica”, que rompe com a ideia de neutralidade discursiva.

Desse modo, as “comunidades” são justificadas por causa do ponto de vista do leitor e do seu reconhecimento quanto ao que é tido como irônico, leia-se, os temas culturais. A respeito, Hutcheon diz que:

> Desnecessário dizer, a ironia pode ser provocativa quando sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando. Tal é a natureza transideológica da ironia (HUTCHEON, 2000, p. 34).

Linda Hutcheon (2000), ainda sobre a ironia, diz que tal expressão se trata de um conceito, ao passo que a paródia e a sátira (vistas como sinônimos daquela) são gêneros textuais, o que faz com que haja essa diferença entre as três expressões. Recorde-se que o recurso (a ironia) objetiva, na maioria das vezes, a depreciação em lugar da valorização.

Os dicionários trazem a definição de que a ironia expressa, em linhas gerais, o contrário ou algo diferente do que significa determinada expressão em um dado contexto, sendo também uma figura de retórica.

Heirich Lausberg (1972) vai mais além: afirma que ela significa o que é contrário ao que se tem como verdade, posto que objetiva a correção de costumes. O ironista se utiliza de ambiguidades, e transgride o “discurso oficial”; no caso de Saramago, o discurso da Igreja Católica.

Destaca-se que o autor, quando reconta a história de Caim, toca em questões que afetam a contemporaneidade, uma vez que evidencia a dúvida existente acerca dos escritos seculares, como documentos históricos, ultrapassados, mas que ditam as regras que devem ser seguidas por aqueles que desejam a salvação divina.

Em *Ironia e humor na Literatura* (1994), da professora Leila Parreira Duarte, vê-se que a ironia retórica traz para as obras o aspecto da denúncia sócio-política, o que remonta, por hora, à obra saramaguiana. Desse modo, todo o discurso religioso é contestado pelo escritor, que, objetivando a propagação de suas ideologias, impõe suas verdades (por possuir um lugar de fala privilegiado).

Beth Brait (2008), em *Ironia em perspectiva polifônica*, dedica-se ao estudo sobre a ironia. Neste livro, ficam evidentes os seus posicionamentos sobre a importância que o leitor possui no processo de interação com a obra, pois é ele que, quanto mais preparado, poderá extrair das leituras de um texto irônico os seus intertextos/interdiscursos.

Toda a habilidade que envolve esse processo de decodificação não é em vão: para Brait, somente um leitor bem experiente perceberá a riqueza semântica de um texto tido como irônico.

A ironia, tratada através de incursões pela filosofia e pela psicanálise, passa a sua forma linguística, quando é aplicada à análise do discurso. Têm-se, portanto, os significantes e os significados (a obra que origina e a que deriva dela; neste caso, a Bíblia e *Caim*).

Para que se instaure a ironia nos textos, a heterogeneidade discursiva é necessária. Através da polifonia, o leitor tem contato com os mais variados discursos, que se entrecruzam. Brait confirma que a ironia é parte integrante da intertextualidade, uma vez que nela se observa o imbricamento de vozes, que se configuram como polifonia.

Assim, a partir da ambiguidade percebida no discurso de Saramago, a qual remete aos textos bíblicos constantemente, observa-se que essas vozes se cruzam, contribuindo para a gama de significados que são costurados, gradativamente, pelo leitor. Para tanto, Brait destaca que é necessário o comprometimento deste, que deve ser sagaz e possuir a capacidade de relacionar os fatos narrados a histórias anteriores.

Ao tratar a ironia como “um conjunto de discursos e, mais especificamente, como forma particular de interdiscurso”, a autora afirma que esse recurso possui uma estreita relação com a intertextualidade e com o interdiscurso. Desse modo, recorre-se ao aporte teórico de Gérard Genette e de Dominique Maingueneau, para que se possa compreender como se tecem esses diálogos.

Palimpsestos bíblicos e interdiscursividade

Sabendo da presença desses “intercâmbios” entre literatura e sagrado, faz-se necessário citar a *Teoria da Transtextualidade*, *Teoria do Palimpsesto ou Transcendência Textual*, de Gérard Genette (2006). De acordo com o autor:

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entendemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.

Assim, para Genette, a busca por parâmetros, que possibilitem a análise de textos literários, configura-se como inacabada, sempre se renovando, a partir de novas leituras.

Nesses termos, a relação palimpsêstica se faz presente na obra saramaguiana, posto que se encontra repleta de temas e episódios bíblicos. Conforme foi citado, é possível perceber as seguintes passagens: Adão e Eva, Caim e Abel, Abraão e Isaac, a Torre de Babel, o encontro de Moisés com Deus no Monte Sinai, a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra e o Dilúvio, remontando à Arca de Noé, dentre outras.

É oportuno analisar, a seguir, de que modo *Caim* constitui essa relação, a partir da visão de Saramago. Dos cinco tipos de relações transtextuais, apontadas por Genette, que, segundo ele, compõem toda textualidade, verifica-se que a Intertextualidade, a Paratextualidade e a Hipertextualidade se presentificam nessa obra portuguesa.

No que diz respeito à *Intertextualidade*, observa-se que, em *Caim*, muito além da mera citação ou transformação, existem várias citações diretas, que abarcam informações semelhantes. No exemplo a seguir, percebe-se o momento em que Saramago narra as aptidões dos irmãos, Caim e Abel, similares à Bíblia:

> Cedo se viu que as vocações dos dois pequenos não coincidiam. Enquanto abel preferia a companhia das ovelhas e dos cordeiros, as alegrias de caim iam todas para as enxadas, as forquilhas e as gadanhas, um, fadado para abrir caminho na pecuária, outro, para singrar na agricultura. (SARAMAGO, 2009, p. 27-28)

A *Paratextualidade* denota a relação entre uma obra e o seu paratexto. No livro, o que compõe essa relação é o título, que representa exatamente o nome do personagem do *Antigo Testamento*, denominado *Caim*; ou seja, há uma fiel correspondência ao texto bíblico.

Com relação à *Hipertextualidade*, entende-se que essa é a relação transtextual mais recorrente em *Caim*, uma vez que toda a obra pode ser considerada, por assim dizer, um hipertexto de trechos da Bíblia. Nessa perspectiva, Costa (2012) diz:

> A hipertextualidade define-se como a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto) que ocorre através de transformação ou imitação, que por sua vez se constitui numa ampliação, redução ou substituição e abrange gêneros canônicos, como por exemplo, a paródia, o pastiche, etc. (COSTA, 2012, p. 18-19).

É importante salientar que, à medida que a paródia cria uma relação de transformação com o texto bíblico, o pastiche cria uma relação de imitação lúdica, o que o diferencia do plágio. No caso de *Caim*, constata-se que ocorre uma paródia do texto bíblico.

A título de exemplificação, convém selecionar o trecho no qual ocorre a rivalidade fraterna entre Caim e Abel, entrelaçada à ironia saramaguiana:

> Até que um dia o futuro entendeu que já era hora de se apresentar. Abel tinha o seu gado, caim o seu agro, e, como mandavam a tradição e a obrigação religiosa, ofereceram ao senhor as primícias do seu trabalho, queimando abel a delicada carne de um cordeiro e caim os produtos da terra, umas quantas espigas e sementes. Sucedeu então algo até hoje inexplicado. O fumo da carne oferecida por abel subiu a direito até desaparecer no espaço infinito, sinal de que o senhor aceitava o sacrifício e nele se comprazia, mas o fumo dos vegetais de caim, cultivados com um amor pelo menos igual, não foi longe, dispersou-se logo ali, apouca altura do solo, o que significava que o senhor o rejeitava sem qualquer contemplação. Inquieto, perplexo, caim propôs a abel que

> trocassem de lugar, podia ser que houvesse ali uma corrente de ar que fosse a causa do distúrbio, e assim fizeram, mas o resultado foi o mesmo. Estava claro, o senhor desdenhava 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 atónito 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. 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. (SARAMAGO, 2009, p. 28-29)

Tal teoria, ainda que muito tenha contribuído para a compreensão dos estudos que envolvem a literatura, baseia-se numa “relação direta” entre textos. Sabendo que um texto literário é permeado por trocas discursivas, que vão além dos aspectos transtextuais, percebe-se, nelas, enunciados e discursos presentes em nossa cultura. A esse respeito, Costa (2012) afirma:

> De forma que o texto literário como representação artística apresenta a liberdade que outras instâncias da cultura, como um texto científico, por exemplo, não têm. Seu aspecto fictício lhe dá a liberdade de refutar, transgredir, criticar, renomear e até mesmo ultrapassar limites que a “realidade” seria incapaz. Este processo não acontece de forma aleatória, uma vez que, para haver as trocas interdiscursivas, o texto precisa manter um diálogo com outros textos ou discursos. Formando uma espécie de teia ou tecido em que por mais que um texto tente se distanciar daquele que lhe deu origem, não o fará totalmente, pois sempre poderemos ler o antigo sob o novo, tal como no pergaminho. (COSTA, 2012, p. 20)

Outro teórico que se debruçou sobre essas análises, que se referem ao discurso, foi Maingueneau, na *Teoria do Interdiscurso*. Para ele, nenhum discurso nasce de si mesmo, mas do trabalho sobre outros discursos.

O estudioso afirma que o discurso literário, ainda que apresente particularidades, é parte integrante dos discursos constituintes, que

caracterizam “os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma”. (2009, p.60)

Dessa maneira, para uma melhor compreensão de tal teoria, faz-se necessário recorrer ao texto *Deuses tecidos na Metáfora: Jesus Severino no Palimpsesto Cabralino*, publicado em 2007, pelo professor Dr. Eli Brandão, que diz:

> O interdiscurso pode ser bem mais entendido através da distinção, feita por Maingueneau, entre as noções de Universo discursivo, campo discursivo e espaços discursivos. O primeiro, constituído pelo conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa dada conjuntura, não podendo ser, por causa de sua amplitude, apreendido em sua globalidade; o segundo refere-se ao conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência e se delimitam reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo, podendo ser exemplificado pelo campo político, filosófico, gramatical, teológico, etc.; o terceiro, os espaços discursivos, delimitam subconjuntos ou recortes que o analista isola no interior de um campo discursivo tendo em vista os propósitos específicos de sua análise. (BRANDÃO, 2007, p. 15-16)

Acerca dos interdiscursos, presentes em *Caim*, constata-se, através da teoria de Maingueneau, que o discurso de Saramago não nasceu no momento em que ele escreveu o livro, mas do trabalho sobre outros discursos, os quais são percebidos pela sua trajetória política, moral e social.

Nesses termos, observa-se que a riqueza de significados, que os textos podem assumir, é infinita, dadas as possibilidades de (RE) criação que eles possuem.

NAS TRILHAS DO ROMANCE SARAMAGUIANO

A vida entediante de Adão e Eva

A obra, em seu início, é marcada pela “vida sem graça” de Adão e Eva no Jardim do Éden. É perceptível a ira de deus (grafado com letra minúscula) em relação ao casal e, por assim dizer, certo descaso, pois são criaturas desprezadas, pouco “assistidas” pelo criador. Como pode ser visto no trecho a seguir:

> Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que 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 roncos, 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 o outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo. (SARAMAGO, 2009, pag. 09)

Na verdade, tanto o primeiro quanto o segundo capítulos se dedicam à vida de Adão e Eva. O narrador tece diálogos com “a origem de tudo” e destila a sua ironia perante os disparates cometidos pelo Criador. Posteriormente, após Eva comer o “fruto proibido”, tem-se a expulsão do casal do Jardim do Éden, a qual dialoga com *Gênesis*, e a ajuda do anjo Asael, que é seduzido por Eva a dar-lhes alimentos, já que peregrinavam sem destino e famintos.

Em meio a isso, há o uso de uma linguagem “chula”, representativa da nova vida do casal, no momento em que eles têm diarreias, chamadas pelo narrador de “caganeiras”. Acredita-se que esse sinônimo tenha sido utilizado para evidenciar a decadência do casal.

O fato de a primeira mulher ser apresentada assim destoa do que, biblicamente, é narrado: ela é sedutora; ele, seduzido. O querubim, por sua condição de anjo, cometeu um desvio, uma vez que “traiu” a confiança de Deus. É ele quem também diz à Eva que o casal não é único no universo, que existem outros. Existem, sim, outras vidas. E isso deixa a futura mãe de Set, Caim e Abel um tanto desconfiada.

Ocorre o êxodo de Adão e Eva, peregrinos que partem em busca de uma vida menos sacrificada, ajudados pelo anjo. Fala-se também sobre os irmãos. Ironicamente é narrado o quanto Deus não valorizou os seres a que deu vida, no ato da criação.

Presencia-se, mais adiante, a chegada de Adão e Eva à sociedade contemporânea ao Éden (mais uma ironia!), mencionada por Asael anteriormente. Agregados e acolhidos aos demais, o casal não tardou a se esquecer das dificuldades enfrentadas após a expulsão do paraíso. Aprendem a trabalhar, adquirem uma terra e constituem a sua família.

Caim: um sujeito condenado à errância

Destaca-se, no romance, a relação fraterna entre Caim e Abel, irmãos que se respeitam e se amam. O narrador enfatiza tal relação, uma vez que prepara o leitor para a maldade provocada por Deus.

O narrador tenta convencer o leitor de que Abel e Deus foram os “responsáveis” pelo que Caim fez. Abel, um péssimo irmão, aquele que foi seduzido pelo prazer de servir ao criador, aquele que desprezou a amizade construída com Caim, que desdenhou do irmão, em prol de sua vaidade.

Ao matar o seu irmão, Caim tem o seu primeiro embate com Deus, que o castiga com um destino errante e o marca com um sinal. Essa mancha representa o “pacto” entre Deus e Caim. Ao mesmo tempo em que serve para puni-lo serve, também, para protegê-lo.

Caim é, portanto, um condenado-protegido. A errância a que o protagonista é sentenciado, é fundamental para a construção do enredo que se sucede nos próximos capítulos. Graças a ela, o personagem será testemunha das inúmeras atrocidades cometidas por quem o sentenciou, por quem reconheceu, de algum modo, a culpa pelo crime praticado.

É pertinente lembrar que Mircéa Eliade, em seu livro intitulado *História das crenças e das ideias religiosas I* (2010, p. 167), crê que o assassinato de Abel, biblicamente, deva simbolizar a oposição entre os lavradores e os pastores, com uma velada preferência por esses últimos nas sociedades pastoris antigas.

Por hora, é pertinente destacar a bondade do personagem Caim. Há uma forte presença do narrador, que tenta amenizar o crime praticado contra Abel. Sentenciado à errância, segue o seu rumo, sem saber ao certo o que virá. O trecho a seguir revela os sentimentos de Caim em relação ao crime, às suas angústias:

> Foi então que percebeu que afinal havia sonhado, não um sonho precisamente, mas uma imagem, a sua, regressando a casa e encontrando o irmão no vão da porta, à sua espera. Assim o recordará durante toda a vida como se tivesse feito as pazes com o seu crime e não houvesse mais remorso que sofrer. (SARAMAGO, 2009, p. 42)

Ao sonhar com Abel, Caim, finalmente, sente-se “em paz”, ao que parece ser esse sonho uma espécie de pedido de desculpas; nesse momento, observa-se toda a sua angústia causada pelo fratricídio. O personagem sempre amou o seu irmão e tem plena consciência disso. É, portanto, como se Abel o tivesse perdoado e, a partir de agora, o protagonista está livre para percorrer o seu destino.

Assim, o personagem seguirá sem rumo, até chegar à “Terra de Nod”, lugar comandado por Lilith, personagem sensual e engolidora de homens. Caim adota o nome do seu irmão assassinado, vive dando satisfações sobre o sinal que carrega na testa, e encontrará um ofício (primeiro, como pisador de barro; depois, como porteiro do quarto de Lilith).

Caim e Lilith tornam-se amantes e ele descobre a sexualidade ao lado da “senhora de Nod”. Trata-se de um trecho da obra bastante sensualizado, uma vez que descreve os prazeres do corpo, sentidos pelo inexperiente, até então virgem, Caim e a libidinosa Lilith:

> Caim já entrou, já dormiu na cama de Lilith, e, por mais incrível que nos pareça, foi a sua própria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa. Rangia os dentes, mordia a almofada, logo o ombro do homem, cujo sangue sorveu. Aplicado, caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexo por aqueles desgarros de movimentos e vozes, mas, ao mesmo tempo, um outro caim que não era ele observava o quadro com curiosidade, quase com frieza, a agitação irreprimível dos membros, as contorções do corpo dela e do seu próprio corpo, as posturas que a cópula, ela mesma, solicitava ou impunha, até o acme dos orgasmos. Não dormiram muito nessa primeira noite os dois amantes. Nem na segunda, nem na terceira, nem em todas as que se seguiram. Lilith era insaciável, as forças de caim pareciam inesgotáveis, insignificante, quase nulo, o intervalo entre duas erecções e respectivas ejaculações, bem poderia dizer-se que estavam, um e outro, no paraíso do alá que há-de-ser. (SARAMAGO, 2009, p. 60-61)

Nesse momento, é válido fazer duas observações: a primeira são as contribuições de John L. Mckenzie, em seu *Dicionário bíblico* (1983). O autor aponta que “Nod” não representa nenhum espaço geográfico e tem como provável significado “andarilho”, o que faz dialogar com a sentença errante do protagonista. A segunda são as considerações de Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos* (2002) sobre a figura de Lilith:

> Na tradição cabalística, Lilit seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra. *Somos todos os dois iguais, dizia a Adão, já que viemos da terra. A esse respeito discutiram os dois e Lilit, encoleirizada, pronunciou o nome de Deus e fugiu para começar uma carreira demoníaca*”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 548, grifo dos autores)

Vale lembrar que, biblicamente, Lilith não aparece**.** Ela figura entre a mitologia, no Zohar, um livro cabalístico do século XVIII. Acredita-se que o

objetivo de Saramago, ao se utilizar desse personagem, seja mais um dos fortes motivos para o questionamento do discurso religioso patriarcal.

Lilith também é mencionada por Salma Ferraz no *Dicionário de personagens da obra de José Saramago* (2012, p. 204-205), e a sua caracterização é sempre poderosa, voltada para o prazer e a luxúria, pois se entrega a Caim, traindo Noah, o seu esposo submisso. É definida por Ferraz como “a senhora de Nod”.

Noah, enciumado pela relação entre sua esposa e o porteiro Caim, decide pôr um fim à vida do protagonista, ordenando que os seus criados conduzam o personagem a um lugar deserto e o assassinem. No entanto, Caim se vale da sua marca na testa, sinalizando que é protegido por Deus, e assusta os homens, que partem sem terem realizado a tarefa ordenada pelo esposo de Lilith.

Caim viaja através dos tempos

O personagem inicia uma intrigante viagem (no lombo de um jumento!), através dos tempos e dos episódios bíblicos do *Antigo Testamento*. O narrador coloca Caim diante de um sentimento que o conduzirá a partir de agora: a sua ira por Deus.

Por não seguir os ditames lineares dos episódios do *Antigo Testamento*, o narrador realiza o que Mircéa Eliade diz em *O Sagrado e o Profano* (2010, p. 63-64): “o tempo sagrado, acima de tudo antes do cristianismo, é reversível e periódico por sua natureza mítica”.

Nessa perspectiva, Caim interferirá numa das maiores arbitrariedades do criador: o pedido que este faz a Abraão, “numa prova de fé”, para que assassinasse o seu filho Isaac:

> Chegando assim ao lugar de que o senhor lhe tinha falado, abraão construiu um altar e acomodou a lenha por cima dele. Depois atou o filho e colocou-o no altar, deitado sobre a lenha. Acto contínuo, empunhou a faca para sacrificar o pobre rapaz e já se dispunha a cortar-lhe a garganta quando sentiu que alguém lhe segurava o braço, ao mesmo tempo que uma voz gritava, 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-lhe perdão, Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida de isaac. (SARAMAGO, 2009, p. 79-80)

Caim interfere na história, mostrando o seu desconforto e indignação perante os devaneios de Deus. É curioso lembrar que, logo em seguida, surge a figura de um anjo, o qual destaca a coragem de Abraão, falando como um ator, alheio ao episódio, nas palavras do narrador, o qual é logo desprezado por Caim, que se intitula o verdadeiro anjo de Isaac.

Outro presente, sem maiores explicações, emerge diante dos olhos de Caim: o personagem se depara com uma profusão de línguas e de gentes dissonantes, a Torre de Babel. É válido destacar o que o criador fez:

> Imponente, majestosa, a torre lá estava, na beirinha do horizonte, ainda que inacabada parecia capaz de desafiar os séculos e os milênios, mas, de repente, estava e deixou de estar. Cumpria-se o que o senhor havia anunciado, que enviaria um grande vento que não deixaria pedra sobre pedra nem tijolo sobre tijolo. A distância não permitia a caim perceber a violência do furacão soprado pela boca do senhor nem o estrondo dos muros desabando uns após outros, os pilares, as arcadas, as abóbadas, os contrafortes, por isso a torre parecia desmoronar-se em silêncio, como um castelo de cartas, até que tudo acabou numa enorme nuvem de poeira que subia para o céu e não deixava ver o sol. Muitos anos depois se dirá que caiu ali um meteorito, um corpo celeste, dos muitos que vagueiam pelo espaço, mas não é verdade, foi a torre de babel, que o orgulho do senhor não consentiu que terminássemos. A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele. (SARAMAGO, 2009, p. 87-88)

Mais uma vez, observa-se que, para o narrador, tal fato se sucede em virtude da ira de Deus em relação à humanidade. Especificamente, nesse episódio, há a ira do Criador em razão da felicidade sentida pelos homens, os quais construíam a torre, ironicamente, para chegar mais perto dele.

Vê-se, mais adiante, outra tentativa de contestar os mitos bíblicos: a sua linearidade, no encontro entre Caim e Abraão. Destaca-se, aqui, a esperteza do errante, quando percebe que apenas ele se lembra do que viveu ao lado de Abraão, que não o reconhece. O fato é que, em mais uma dessas mudanças

repentinas de presentes, o protagonista depara-se com a iminência da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra.

É curioso citar que Deus vê Caim na casa de Abraão, mas não o reconhece, ainda que tenha colocado a marca na sua testa:

> O natural teria sido que o senhor, perante a não de todo hábil esquiva, tivesse insistido e que caim acabasse por confessar ser esse mesmo, aquele que havia assassinado o seu irmão abel e por essa culpa andar cumprindo pena de errante e perdido, mas o senhor tinha uma preocupação muito mais urgente e importante do que dedicar-se a averiguar a verdadeira identidade de um forasteiro suspeito. Era o caso de lhe terem chegado lá acima, ao céu de onde tinha vindo instantes antes, numerosas queixas pelos crimes contranatura cometidos nas cidades de Sodoma e Gomorra, ali perto. Como imparcial juiz que sempre se havia prezado de ser, embora não faltassem acções suas para demostrar precisamente o contrário, tinha vindo cá abaixo para tirar a questão a limpo. (SARAMAGO, 2009, p. 92)

Ironicamente, percebe-se que o criador se esqueceu da criatura, e, numa visão contraditória do que se prega, ele não possui, ao menos não demonstra, onisciência em relação ao que se passa com Caim.

Há um fato curioso: Abraão é convencido por Caim a visitar as cidades de Sodoma e Gomorra, ao passo que o protagonista o fará pensar acerca da maldade divina em dizimar todos os que lá habitam, inclusive, as crianças, seres indefesos e inocentes.

Percebem-se, no livro, outras curiosidades, dentre elas, a crise de identidade do protagonista. Nas terras de Nod, anteriormente mencionadas, ele assumiu o nome do irmão Abel. Aqui, precisamente no Sinai, denomina-se Noah, o que faz lembrar o esposo de Lilith. Sentenciado à errância, o personagem parece temer que a sua verdadeira identidade o coloque diante de conflitos.

Após ser transportado para um novo tempo, ele agora é testemunha dos acontecimentos que envolvem Moisés e o seu retiro ao Monte Sinai. O personagem presencia a criação e adoração do bezerro de ouro. Na ausência de Moisés, foi um pedido dos seus seguidores, para que pudessem ter uma referência, para que não se esquecessem do sacerdote. No entanto, em mais

um momento de fúria, Deus castiga a humanidade, dizimando três mil homens, através do regresso de Moisés, de modo que:

> Ao entrar no acampamento deu logo de caras com o bezerro de ouro e gente a dançar ao redor dele. Deitou a mão ao bezerro, partiu-o, reduziu-o a pó e, virando-se para aarão, perguntou-lhe, Que te fez este povo para o deixares cometer um tão grande pecado, e aarão que, com todos os seus defeitos, conhecia o mundo em que vivia, respondeu, Ó meu senhor, não te irrites comigo, bem sabes que este povo é inclinado ao mal, a ideia foi deles, queriam outros deuses porque já não acreditavam que tu voltasses, e o mais certo seria que me matassem se me tivesse negado a fazer-lhes a vontade. Então moisés postou-se à entrada do acampamento e gritou, Quem é pelo senhor, junte-se a mim. Todos os da tribo de levi se juntaram a ele, e moisés proclamou, Eis o que diz o senhor, deus de israel, pegue cada um numa espada, regressem ao acampamento e vão de porta em porta, matando cada um de vocês o irmão, o amigo, o vizinho. E foi assim que morreram cerca de três mil homens. O sangue corria entre as tendas como uma inundação que brotasse do interior da própria terra, como se ela própria estivesse a sangrar, os corpos degolados, esventrados, rachados de meio a meio, jaziam por toda a parte, os gritos das mulheres e das crianças eram tais que deviam chegar ao cimo do monte sinai onde o senhor se estaria regozijando com a sua vingança. Caim mal podia acreditar no que os seus olhos viam. (SARAMAGO, 2009, p. 100-101)

Nessa perspectiva, fica claro: o protagonista constata que o criador permitiu tal genocídio, porque foi ferido em sua vaidade. Não satisfeito, fez com que Moisés ordenasse toda essa matança.

Ocorre, nesse momento, a passagem de Caim por tempos desordenados. Pode-se destacar a relação incestuosa entre Lot e as suas filhas. O narrador, nesse contexto, reflete acerca da ausência da moral divina, por permitir que isso acontecesse. Há, ainda, a guerra entre os israelitas e os madianitas, mais um episódio sangrento, permitido por Deus.

Destaca-se, também, o episódio que evolve Josué e o seu exército, os quais cercam a cidade de Jericó. Caim será, nesse momento, um espectador bastante próximo à conquista de Jericó. O personagem se revolta com o criador, posto que, ao longo dos “presentes”, pelos quais percorreu, viu muitas mortes. Assim,

> Perante o que acabara de passar-se e recordando o que havia sucedido antes, a destruição de Sodoma e Gomorra, o assalto a jericó, caim tomou uma decisão e dela foi informar o alveitar seu chefe, vou-me embora, disse, já não suporto ver tantos mortos à minha volta, tanto sangue derramado, tantos choros e tantos gritos, devolve-me o meu burro, preciso dele para o caminho [...] (SARAMAGO, 2009, p. 115-116)

Há, ainda, quando do episódio em que “o sol parou” para favorecer a vitória de Josué, uma referência do narrador às teorias de ordenação do sistema solar. Deus é aquele que, finalmente, reconhece que é a terra que gira em torno do sol, o que corrobora com os ideais de Copérnico. Sua tese foi considerada uma afronta à fé católica, no período da Inquisição. Mais uma vez, Saramago esboça a sua batalha contra a cegueira causada pela religião, ao se utilizar da ciência, a qual se baseia em fatos e não em narrativas impostas.

Posteriormente, o protagonista entra em contato com Enoch, o seu desconhecido filho com Lilith. Essa parte da narrativa é marcada pelo reencontro do personagem com a mulher libidinosa. Aqui, percebe-se, pela primeira vez, uma marca cronológica, uma vez que a criança tem entre 9 e 10 anos, o que sugere o tempo em que Caim esteve fora, percorrendo tantos e sucessivos presentes. Há, a seguir, o trecho, no qual o protagonista conta à lilith o que se sucedeu:

> Que andaste a fazer durante todos estes anos, foi a pergunta e caim respondeu, Vi coisas que ainda não aconteceram, Queres dizer que adivinhaste o futuro, Não adivinhei, estive lá, Ninguém pode estar no futuro, Então não lhe chamemos futuro, chamemos-lhe outro presente, outros presentes, Não percebo, Também a mim ao princípio me custou a compreender, mas depois vi que, se estava lá, e realmente estava, era num presente que me encontrava, o que havia sido futuro tinha deixado de o ser, o amanhã era agora, Ninguém vai acreditar em ti, Não penso em dizer isso a mais ninguém, O teu mal é que não trazes contigo nenhuma prova, um objeto qualquer desse outro presente, Não foi um presente, mas vários, Dá-me um exemplo. (SARAMAGO, 2009, p. 127)

A personagem feminina se mostra um tanto confusa em relação aos tempos dos fatos narrados. Caim afirma ter vivido tudo isso no seu presente, em sucessivos tempos presentes. Ela o indaga sobre os possíveis motivos que o levaram a ser o “escolhido” para viver tão grande aventura.

Caim, entretanto, diz não saber qual a resposta, mas de uma coisa tem certeza: ele diz que Deus está “rematadamente louco”, tomado de maldade, por ter permitido tantas mortes. Lilith se mostra temente a Deus, o que destoa do mito criado em torno dessa personagem.

Não se pode esquecer que, ainda nesse contexto, Lilith percebe que a marca que Caim carrega está maior. Acredita-se que isso simboliza as “marcas das experiências”, dialogando com as marcas que o homem carrega, uma vez que este é, de algum modo, andarilho, como o protagonista. Caim já não era mais o mesmo e, apenas duas semanas no palácio de Lilith, inexplicavelmente, desapareceu.

Percebe-se, agora, um dos momentos mais dramáticos do romance, graças ao trabalho do narrador, que explora a história de Job. Na terra de “us”, Caim, que trabalhará para esse personagem, toma conhecimento da insana aposta entre Deus e o diabo, uma vez que o Criador permitiu que a fé do bom homem fosse testada.

Assim, este faz com que Job perca as suas riquezas, os seus filhos morram e que ele adoeça, tornando o seu corpo repleto de feridas. Ainda assim, o homem suporta tudo com resignação, pois acredita e é fiel aos “desígnios de Deus”. Caim, que observa tudo, conversa com os anjos, enviados pelo criador:

> Calculava que os anjos ainda andassem por ali a recolher informações da desgraça de job para as levar ao senhor, que deveria estar impaciente, mas, contra as suas expectativas, foram eles quem lhe apareceu para o felicitarem por ter escapado à crueldade dos nómadas sabeus, Um milagre, disseram. Caim agradeceu como era seu dever, mas o privilégio não podia fazê-lo esquecer os seus agravos contra deus, que iam em aumento, Suponho que o senhor estará feliz, disse aos anjos, ganhou a aposta contra satã e, apesar de tudo quanto está a sofrer, job não o renegou, Todos sabíamos que não o faria, Também o senhor, imagino, O senhor primeiro que todos, Isso quer dizer que ele apostou porque tinha a certeza de que ia ganhar, De certo modo sim, Portanto, tudo ficou como estava, neste momento o senhor não sabe mais de job do que aquilo que sabia antes [...] (SARAMAGO, 2009, p. 141)

Revoltado com o que o criador foi capaz de permitir, mesmo sabendo da resiliência de Job, Caim demonstra aos querubins o que pensa sobre a tirania divina. Vale destacar que a presença dos anjos denota que Deus peca no quesito onisciência, por depender das informações desses seres, enviados para vigiar o que se sucedeu.

O narrador enfatiza, em seguida, que, apesar de assassino, Caim é um homem muito honesto. Destaca-se essa informação, porque o personagem não possui mais um burro para seguir o seu destino errante, o que faz com que ele cogite a ideia de ir a pé a outros caminhos. Assim, em um momento de interlocução com os leitores, afirma: “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”. (SARAMAGO, 2009, p. 143)

Os momentos finais do livro referem-se ao contato de Caim com Noé, ao processo de reconstrução do mundo, especificamente, ao dilúvio. Saindo da sombria terra de “us”, o protagonista se depara, em mais uma passagem do tempo presente, com verdejantes montanhas, vales e riachos. Caim compara a beleza do lugar ao que, um dia, deva ter sido o Éden. O narrador, entretanto, enfatiza a artificialidade do cenário, ao satirizar a sua composição.

Caim, deslumbrado com o lugar, avista uma grande construção: trata-se da arca. Há, neste momento da narrativa, um encontro entre o criador e Noé, que ouve atento as orientações para o sucesso da expedição. Vale salientar que, a princípio, o protagonista é hostilizado por Noé, mas o senhor ordena que Caim também participe do “processo de repovoamento da terra”, quando do momento do dilúvio.

Deus, então, encarrega-se de explicar ao personagem os motivos pelos quais resolveu exterminar a humanidade e a escolha por Noé, homem “leal e íntegro”. O narrador também descontrói as virtudes de Noé, ao citar o episódio em que o homem joga ao mar, sem piedade alguma, o corpo de sua nora.

À medida que tais episódios acontecem, Caim dedica-se, com prazer, às tarefas a que foi designado: graças a sua iniciação sexual com Lilith, ele agora assume o lugar de um bom reprodutor, promovendo prazeres às mulheres da arca, inclusive, à esposa de Noé.

Há uma passagem do tempo e, agora, o que se descortina diante dos olhos de Caim é o futuro. O personagem constata que o projeto de Deus, de pôr um fim à “maldade humana”, não dará certo, posto que Noé se desentenderá com o filho, um futuro amaldiçoado.

Portanto, munido da constatação de que o dilúvio não será a melhor saída, Caim decide acabar com os projetos divinos. Entra em cena a “maldade” de Caim, que faz com que os outros personagens da arca desapareçam. A Noé resta o suicídio, já que fracassou enquanto comandante dessa inusitada expedição.

Um trecho interessante, que evidencia todo o rancor e mágoa de Caim para com Deus, é o que se revela nas linhas finais do romance, quando o Criador percebe que o seu projeto de reconstrução do mundo foi acabado por Caim, que “provocou” a morte de Noé e dos que estavam na arca.

O Senhor se espanta e diz: “Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projeto, é assim que me agradeces por ter-te poupado a vida quando mataste Abel, perguntou o Senhor.” (SARAMAGO, 2009, p. 172)

Percebe-se, então, que é chegada a hora do “acerto final” entre os personagens. Eis o trecho da obra, a título de exemplificação:

> 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, caim és, e malvado, matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembraste das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio. Depois Caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. (SARAMAGO, 2009, p. 172)

Caim, nessa perspectiva, põe-se em pé de igualdade ao senhor, afrontando-o, culpando-o, por todos os males que aconteceram. Ao boicotar o “projeto divino”, parece que o desejo do personagem errante seja comprovar que Deus é, verdadeiramente, um sujeito fracassado em seus desígnios.

Caim: o porta-voz dos que foram amaldiçoados em nome da religião.

O personagem que nomeia o último romance de Saramago foi eleito por esse escritor português para representar os personagens bíblicos que foram marginalizados nos escritos religiosos. Desse modo, ao ser o “porta-voz” dos execrados, a exemplos de Adão e Eva, Caim, Lilith e Satã, Caim promove, na literatura contemporânea, a redenção desses personagens, uma vez que foram vítimas da tirania divina nos escritos seculares e, sobremaneira, no romance em questão.

O difamado pela teologia, assim como os personagens supracitados, ganha outro alcance, posto que a releitura saramaguiana evidencia uma importante característica do livro: o caráter polissêmico desse personagem, ou seja, a sua abrangência representativa, tornando-o a voz que vai falar pelos demais personagens, rotulados pela tradição judaico-cristã como maus exemplos.

Na obra, esses personagens se opõem a Deus, que se revela assassino (posto que, ao destruir as cidades de Sodoma e Gomorra, matou crianças), é egoísta (em nenhuma passagem do livro tentou compreender as atitudes dos demais personagens) e vingativo (enciumado, resolveu dar um fim à Torre de Babel, por exemplo).

Dessa maneira, esses personagens serão apresentados a partir de suas ações e representados por Caim, responsável pelo não silenciamento de suas vozes, tão silenciadas ao longo da história.

Eva e Lilith: as libidinosas esposas de Adão

Desde o episódio que narra a vida de Adão e Eva no Jardim do Éden, ficam evidentes as habilidades de Eva, uma das personagens mais fortes da história. Nesse romance, a mãe de Caim, Abel e Set se revela bem diferente da personagem de *Gênesis*, posto que se utiliza das armas que possui para conseguir, por exemplo, o alimento que falta, quando do momento da expulsão do paraíso. Segundo o narrador saramaguiano, diga-se de passagem, um lugar bastante entediante.

É pertinente destacar que a história de Adão e Eva já havia sido citada por Saramago em outra obra, *O ano da morte de Ricardo Reis*, quando questionava a expulsão desses personagens do Éden, fato que considerou um absurdo.

Nesse livro, mais uma releitura bíblica, Deus é o personagem expulso, não mais o casal, e parte em busca de companhia. Salma Ferraz se refere a esse episódio como o paraíso sendo um inferno de solidão perdida na floresta da humanidade. Em *Memorial do Convento*, a expulsão do paraíso também é (re) visitada: por causa de um só pecado, a Adão foi negado o direito da "árvore da vida", a qual foi desfrutada, apenas, pelos seus descendentes.

A expulsão também é revisitada em *Caim*, quando, no primeiro capítulo, o narrador saramaguiano menciona o fato de que já havia tratado de delicados assuntos que envolvem religião no passado e destaca o motivo pelo qual Deus estava furioso, por ter se esquecido de colocar a língua em suas criações, por sinal, abandonados após a criação. Segue um trecho do romance:

> 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 noutro sítio, ou rodeá-la por uma cerca de arame farpado (SARAMAGO, 2009, p. 13)

Nessa parte do romance o narrador também faz questão de destacar que, além da língua, Deus se esqueceu de colocar umbigo nos personagens, o que culmina em criaturas imperfeitas (leia-se: uma criação imperfeita, pois a culpa foi toda do onipotente Deus). Após se dar conta dos equívocos que cometeu, conserta os seus fatoches.

Em *Gênesis 2:17,* o primeiro aviso sobre a árvore do conhecimento é dado a Adão, quando Eva ainda não existia. No entanto, por ser ele o detentor dessa informação, por que atribuir a Eva a responsabilidade pelo pecado? Segue o trecho bíblico que ilustra esse episódio:

> E ouviram a voz do Senhor Deus, que passeava no jardim pela viração do dia; e esconderam-se Adão e sua mulher da presença do Senhor Deus, entre as árvores do jardim. E chamou o Senhor Deus a Adão, e disse-lhe: Onde estás? E ele disse: Ouvi a tua voz soar no jardim, e temi, porque estava nu, e escondi-me. E Deus disse: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses?
> Então disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. E disse o Senhor Deus à mulher: Por que fizeste isto? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi. Então o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida. E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar. E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará. E a Adão disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida. (Gênesis 3:8-17)

Eva, culpada pelo deslize, é castigada, tal qual o seu esposo, que, vestidos, são expulsos do paraíso. Note-se que a ira divina recai, em parte, sobre a serpente, que tentou Eva. Esta, por sua vez, responsável pela mudança dos planos divinos. O adjetivo “maldita”, atribuído à serpente, será “transferido” pelo narrador no momento em que Deus se refere a Eva, o que será constatado mais adiante nessas análises.

A serpente é, portanto, castigada, e irá rastejar para sempre, quando se alimentará de pó. Eva, por sua vez, sofrerá as dores do parto, tornando-se, ainda, submissa a Adão, ao desejo. No romance, esse episódio é narrado sob outra perspectiva, pois a história evidencia a soberba e a maldade divina:

> Que fizeste tu, desgraçada (...) Falsa, mentirosa, não há serpentes no paraíso, (...) tu, eva, não só sofrerás todos os incômodos da gravidez, incluindo os enjoos, como parirás com dores, e não obstante sentirás atracção pelo teu homem, e ele mandará em ti (SARAMAGO, 2009, p. 18)

Note-se que, pelo fragmento, não existem serpentes no paraíso, e que o adjetivo “maldita”, atribuído à serpente em Gênesis, é transferido para Eva, a “desgraçada”, “falsa”, “mentirosa”, nas palavras de Deus, sujeito nem tão piedoso e benevolente como, costumeiramente, é reconhecido. São escolhas lexicais bastante agressivas, as quais revelam toda a ira do Senhor.

Fica evidente, desse modo, que a tirania divina revela o não apreço de Deus sobre Eva; quer dizer, não só por ela, mas pelas outras mulheres que são citadas em *Caim*, a exemplos de Lilith e da esposa de Lot. Amaldiçoada, Eva sofreria com as dores do parto, ao passo que Adão deveria prover o sustento da sua família com o “próprio suor”.

Adão, por sinal, é um mero coadjuvante nessa narrativa, pois mal se expressa, não se rebela contra Deus. A força para a sobrevivência deles provém de Eva, personagem destemida. É pertinente mencionar que o narrador saramaguiano se sensibiliza com o destino desses personagens, posto que destaca a peregrinação do casal.

Observa-se que, enquanto peregrinam, Eva se dá conta do absurdo da expulsão, posto que provou da árvore do conhecimento e, agora, é questionadora. Segue o trecho do romance em que se pode comprovar tal afirmação:

> Sobre o que o senhor possa ou não possa, não sabemos nada. Se é assim, teremos de o forçar a explicar-se, e a primeira coisa que deverá dizer-nos é a razão por que nos fez e com que fim, Estás louca, Melhor louca que medrosa, Não me faltes ao respeito, gritou adão, enfurecido, eu não tenho medo, não sou medroso, Eu também não, portanto estamos quites, não há mais que discutir, Sim, mas não te esqueças de que quem manda aqui sou eu, Sim, foi o que o senhor disse, concordou eva, e fez cara de quem não havia dito nada. (SARAMAGO, 2009, p. 22)

É nesse episódio que Eva decide pedir ajuda ao anjo Asael, o, agora, guardião do Éden. Utilizando-se do seu poder de sedução, a personagem convence o anjo-vigia a dar-lhes alimentos, uma vez que fora do paraíso as terras circunvizinhas eram inóspitas. Ao colocar a mão de Asael em seu seio, Eva é transgressora e sabe bem o que deseja, posto que se vale dos artifícios que possui para conseguir o que quer.

O anjo, seduzido, providencia para o casal o fogo, alimentos e a ideia de se juntarem a uma caravana (só assim eles poderiam sobreviver). É válido destacar que, com essa informação sobre a caravana, o guardião deixa claro que Adão e Eva não eram os únicos humanos, tendo sido, portanto, enganados por Deus.

Destaca-se o fato de que, na despedida, Eva abraça o anjo e chora, despertando a desconfiança em Adão, o marido, até então, passivo. Nesse sentido, o narrador deixa uma dúvida nas entrelinhas do romance, ao mencionar o futuro nascimento de Abel, posto que, quando Abel nascer será muito branco, o que despertará a desconfiança dos vizinhos de seus pais, como se fosse um verdadeiro filho de anjo. A esse respeito, Salma Ferraz afirma que a dúvida gerada pelo narrador talvez possa explicar a predileção divina por Abel, no episódio das oferendas.

Libidinosa, decidida e não silenciada, Eva possui, no romance saramaguiano, uma faceta bastante diferente daquela apresentada em *Gênesis*: a personagem transgride, de acordo com o que se pode observar, os desígnios divinos.

Partindo da ideia de que nesse romance um dos aspectos mais marcantes é o protagonismo feminino, vê-se em Lilith, talvez, o auge do poder de mais uma figura execrada. É sobre essa personagem que este texto dissertativo, por hora, versará.

Salma Ferraz (2012) é quem esclarece a origem do mito que circunda essa personagem. Assim se refere a ela:

> Lilith figura como um demônio da noite nas escrituras hebraicas (Talmud e Midrash). Lilith é, também, referida na Cabala como a primeira mulher de Adão, sendo que em uma passagem (Patai 81: 455f), ela é acusada de ser a serpente que levou Eva a comer do fruto proibido. No folclore popular hebreu medieval, ela é tida como a primeira esposa de Adão, que o abandonou, partido do Jardim do Éden por causa de uma disputa, vindo a tornar-se a mãe dos demônios. De acordo com certas interpretações da criação humana em Gênesis, no Velho Testamento, reconhecendo que havia sido criada por Deus com a mesma matéria-prima, Lilith rebelou-se, recusou-se a "ficar sempre em baixo durante as suas relações sexuais". Na modernidade, isso levou a popularização da noção de que Lilith foi a primeira mulher a se rebelar contra o sistema patriarcal. (FERRAZ, 2012, p. 214)

É pertinente (e necessário) observar o texto bíblico, especificamente, *Gênesis*, os seus primeiros capítulos. Há lacunas que evidenciam a presença de uma mulher anterior a Eva, ou seja, a própria Lilith. Uma dessas lacunas já se inicia no capítulo um, versículo vinte e sete, o qual afirma que Deus criou o homem a sua imagem e semelhança, tendo criado o homem e a mulher. No capítulo dois, versículo dezoito, o Senhor disse: "Não é bom que o homem esteja só. Far-lhe-ei uma ajuda que lhe seja adequada".

No entanto, somente no segundo capítulo, versículo vinte e dois, é que Eva, tida como a primeira mulher, surge: "E da costela que tinha tomado do homem, o senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem".

Há, como se vê, algumas lacunas no discurso religioso, uma vez que se sugere, se se levar em consideração a história de Lilith, que ela é, já no primeiro capítulo, a mulher que primeiro foi criada por Deus, a que não se sujeitou, de acordo com os estudos de Salma Ferraz, ao jugo masculino. O que reforça essa ideia é que no versículo vinte e três, do segundo capítulo, Adão diz: "Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne. Ela será chamada mulher, porque do homem foi tirada".

É interessante observar e, sobretudo, questionar o fato de que Adão se utiliza da expressão "esta sim", ao se referir a sua mulher. Mas, por que "esta sim"? Existiu uma outra mulher, anterior a Eva, criada por Deus, à imagem e

semelhança D'ele, mas da mesma matéria-prima de Adão, sem ter saído de sua costela? Será que o poder feminino, destacado por Salma Ferraz (2012), fez com que Lilith (a provável 1ª mulher) se rebelasse contra a ordem patriarcal?

Vale salientar que, por ter sido criada com a mesma matéria-prima, Lilith se opôs à ideia de ser submissa ao homem, e, por esse motivo, talvez não tenha merecido receber o nome de "mulher", citado em *Gênesis*. Muitas são as lacunas existentes nessa história, as quais reforçam, sim, o mito que circunda a origem dessa intrigante personagem.

Em *Caim*, por exemplo, Lilith figura como uma mulher bastante poderosa, tal qual a que se rebelou contra Deus e Adão. Se no mito da criação ela surge como a primeira mulher, no romance de Saramago é a parceira sexual, a que desperta no personagem Caim a luxúria, a valorização de uma vida sexual intensa.

Ao chegar às terras de Nod, depara-se com a imponente figura de Lilith, a esposa de Noah, a dona da cidade. A personagem feminina assume o papel da mandatária, resgatando, pois, a ideia inicial que se faz dela, já na origem da criação. Em *Caim*, assim é definida pelo narrador: "*Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com seus feitiços*" (p. 51).

Salma Ferraz cita, em suas pesquisas sobre essa personagem, o estudo realizado por Bárbara Black Koltuv, que se denomina *O livro de Lilith*, do qual retira a citação a seguir:

> Lilith, o demônio feminino de longos cabelos (...). Ela é uma força, um poder, uma qualidade, uma renegada. Um espirito livre. Odeia ser contida pelo Verbo (...) A maioria dos relatos a respeito de Lilith aparecem no Zohar, uma obra cabalística do século XIII, escrita por homens preocupados em acautelar outros homens contra seus poderes (...) Lilith, um irresistível demônio feminino da noite, de longos cabelos, sobrevoa as mitologias suméria, babilônica, assíria, cananeia, persa, hebraica, árabe e teutônica. (...) Entre os semitas da Mesopotâmia, ela ficou conhecida como Lilith, que, mais tarde, ao confabular com layil (a palavra hebraica para noite), tornou-se Lilith, um demônio noturno que agarra os homens e as mulheres que dormem sozinhos, provocando-lhes sonhos

> eróticos e orgasmos noturnos. No século VIII a.C., na Síria, Lilith, o súcubo, foi associada a uma outra figura demoníaca que, anteriormente, tivera uma existência à parte: Lamashtu, a bruxa assassina de crianças. Sob essa forma, Lilith, a Estranguladora Alada, tornou-se conhecida, em todo o mundo, como os nomes de a Dama de Pernas de Asno, a Diaba Raposa, a Sugadora de Sangue, a Mulher Devassa, a Estrangeira, a Fêmea Impura, o Fim de Toda a Carne, O Fim do Dia, bruha, strega, bruxa, feiticeira, raptora, maga. Associada à serpente, ao cão, ao asno, à coruja, à emissão de horríveis sons noturnos, e considerada a alma de todo ser vivo que rasteja, ela foi a primeira mulher de Adão, a fêmea do Leviatã, a mulher de Samael, o Diabo, (...) a rainha de Sabá (...) e até mesmo a esposa do próprio Deus, durante o tempo que Shekhina esteve no exílio." (FERRAZ apud KOLTUV, 2012, p. 13-14)

Quando resgata essa personagem em seu romance, Saramago promove o encontro do leitor com uma história que foi desprezada durante muito tempo, negligenciada, posto que macula o discurso religioso. Lilith aparece, em *Caim*, não mais como a primeira mulher de Adão, mas, sim, como a que desperta o desejo sexual em seu primogênito, e com ele vive as mais transgressoras aventuras.

Destaca-se, ainda, a ideia de que, nas terras de Nod, ela é a senhora soberana e Noah, o esposo, é submisso ao seu poder, personagem figurativo, tal qual o Adão que também aparece no romance, submisso a Eva, a outra transgressora.

José Saramago, portanto, permite a Lilith viver o seu poder, já percebido na mitologia, mas, somente agora, protagonizado, posto que a personagem é lasciva, é dominante, não se sujeita a homem nenhum.

É mais uma personagem execrada, que vive os seus sentimentos e se revela nas linhas do romance. Lilith ama, é amada, é mãe, é a senhora das terras de Nod, é também a personagem que questiona o poder divino. Segue o trecho em que se pode comprovar tal afirmação, quando dialoga com 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 meus lençóis, agora és o caim que me falta conhecer. (SARAMAGO, 2009, p. 67)

Desse modo, Eva e Lilith são os dois perfis femininos que se destacam na narrativa, posto que questionam o poder divino. Caim, filho de Eva e amante de Lilith, protagoniza o aspecto transgressor em seu auge na narrativa, mas que é herdado de sua mãe e aprimorado através do seu encontro com sua amante.

É por causa delas que Caim se fortifica, personagem justiceiro, que parte com o objetivo de aniquilar o projeto divino de reconstrução da humanidade, ainda que, em sua errância, descubra esse desejo enquanto a narrativa se desenrola.

Para completar a tríade de mulheres fortes em *Caim*, é válido citar a presença da esposa de Lot, ainda que seja uma personagem sem muitos desdobramentos no texto bíblico. Quando Sodoma e Gomorra estão ardendo em chamas, Deus permite que Lot, sua esposa e filhas saiam ilesos de cena, porque Lot era um homem justo.

No entanto, Deus avisa a esse personagem que todos devem partir, mas que, em hipótese alguma, devem olhar para trás. A mulher, entretanto, desobedece aos desígnios divinos e se transforma, simplesmente, em uma estátua de sal. É Saramago quem, mais uma vez, dá a personagens outro alcance.

Através de um narrador que se revolta com o fato injusto dela ter sido transformada em uma estátua, por ter, meramente, “olhado para trás”, desobedecendo a uma ordem divina, a esposa de Lot é “desculpada” no romance.

Segundo o narrador, "*até hoje ainda ninguém conseguiu compreender por que foi ela castigada desta maneira, quando tão natural é querermos saber o que se passa nas nossas costas*". (CAIM, 2009, p. 97)

Registra-se nesse episódio, para ampliar a ênfase na maldade e injustiça praticada por Deus, o fato de que morreram em Sodoma e Gomorra muitas crianças e mulheres inocentes. O reforço, portanto, na maldade e injustiça divina é recorrente em todo o romance.

Deus e o Diabo nas terras de Job

Antes mesmo de figurar no trecho que marca o sofrimento de Jó, o narrador saramaguiano destaca a presença do Diabo no episódio da adoração ao bezerro de ouro. É válido rever esse trecho do romance, para que o leitor se convença do pensamento de Caim a respeito desse personagem, execrado pelos escritos bíblicos.

> Caim mal podia acreditar no que os seus olhos viam. 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)

Há, como se vê no episódio do bezerro de ouro, uma empatia de Caim pelo Diabo, mais um execrado pelo discurso religioso, que se revela através do destaque dado ao fato de Lúcifer ter se rebelado contra Deus.

Figura recorrente em outras obras saramaguianas, a exemplo de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (aqui, especificamente, tal personagem é

desvestido das negativas que os textos sagrados exploraram, passando de anti-herói para herói), o Diabo tem em Saramago a oportunidade de ser visto sob outra ótica.

Salma Ferraz (2008), em seu artigo intitulado “O Diabo pede perdão: a redenção do Diabo por Saramago”, apresenta esse personagem em suas mais variadas facetas nas obras desse escritor. No entanto, o que interessa para esta pesquisa é que o escritor português traz à tona a valorização desse personagem, visto como a encarnação do mal nos escritos bíblicos.

Evidenciado como a “representação do mal”, reza a lenda que ele possuía a forma de um querubim, bastante inteligente, o qual guardava os céus. Foi expulso de sua função por ter se rebelado contra Deus, pois objetivava tomar o poder divino.

No catolicismo, representa tudo o que seu oponente não representa: morte, destruição, caos, maldade. Interessante perceber que, em *Caim*, é justamente o contrário: Deus é morte, destruição, caos, maldade, posto que permite a morte de inocentes.

Importante observar que, em *Caim*, o guardião do paraíso chama-se Asael, nome bastante semelhante a Azazel, um dos atribuídos ao Diabo. Nesse sentido, exercendo as mesmas funções, percebe-se que Saramago, mais uma vez, mostra-se determinado a chocar, através do seu discurso, posto que aproxima personagens tão distintos e, ao mesmo tempo, tão semelhantes. O anjo querubim saramaguiano é mais uma das releituras do texto bíblico, representando Azazel, o “anjo decaído”.

Biblicamente, Jó é um dos mais importantes livros do *Antigo Testamento*, figurando entre as histórias de *Ester* e dos *Salmos*, mas que, na obra saramaguiana, mistura-se aos episódios que compõem o *Gênesis*, assim como ocorre com o livro de *Josué*. Em *Caim*, surge precisamente após as andanças do protagonista pelas Terras de Nod, quando Caim se deparará com o filho que teve com Lilith- Enoch.

A história de Jó trata-se de uma das mais emblemáticas narrativas bíblicas, usada como exemplo por muitas pessoas que se veem diante das dificuldades que a vida impõe. Tida como um modelo de fé a ser seguido (o personagem bíblico não abre mão de sua fé, apesar de tudo), eis um dos motivos pelos quais é tão exemplar para os que creem nos desígnios divinos.

Jó era um homem rico, “abençoado” por Deus, com sorte, riqueza, família e bastante saúde. É essa a justificativa que o Diabo usa para tentá-lo, quando olha para o personagem, possuidor de tanta sorte, e fala a Deus que é fácil se ser fiel a Ele quando se tem tudo, quando se é abençoado.

Assim, inicia-se mais um episódio de desgraças permitidas por Deus, sobre o qual Caim se revoltará, no romance saramaguiano. Vítima da disputa entre Deus e o Diabo, Job perderá a família, os seus bens e será coberto por chagas purulentas, tão somente porque o Diabo lançou o desafio a Deus, para pôr em xeque a fé do personagem. É a história de um dos homens bíblicos que mais sofreu, com a permissividade divina, inclusive, tendo Deus e o Diabo como espectadores.

No entanto, no romance de Saramago é Deus quem dá a ideia a Satã, para que tente a sua ovelha mais fiel. Segue o trecho do romance, em que Caim presencia, estarrecido, o acordo entre Deus e o Diabo:

> E tu, juras que não dirás a ninguém o que vais ouvir, Juro, disse caim, levantando a mão direita, Então o outro anjo começou, Aqui há dias, como acontece de vez em quando, reuniram-se todos os seres celestes perante o senhor e presente estava também satã, e deus perguntou-lhe , Donde vens agora, e satã respondeu, Fui passear e dar umas voltas pela terra, e o senhor fez-lhe outra pergunta, Não reparaste no meu servo job, não há outro como ele no mundo, é um homem bom e honesto, muito religioso e não faz nada de mal. Satã, que ouvira com um sorriso torcido, desdenhoso, perguntou ao senhor, Achas que os seus sentimentos religiosos são desinteressados, não é verdade que, tal como uma muralha, tu o proteges de todos os lados, a ele e a sua família e a tudo o que lhe pertence. Fez uma pausa e continuou, Mas experimenta tu levantar a mão contra aquilo que é seu e verás se ele não te amaldiçoa. Então o senhor disse a Satã, Tudo o que lhe pertence está a tua disposição, mas nele não poderás tocar. Satã ouviu e foi-se embora, e nós aqui estamos. (SARAMAGO, 2009, p. 134)

Nas Terras de Us, Caim se depara com a maldade divina, em ter dado a ideia ao Diabo para que tentasse o fiel Job. Percebe-se que há nesse romance uma reviravolta em relação ao que sempre foi contado sobre o episódio. Aqui, Satã não teve a iniciativa de tentar o servo do Senhor, mas, o próprio Deus é quem se vale de sua vaidade e permissividade, fazendo com que Job sofresse todas as mazelas já conhecidas no texto bíblico. Estarrecidos, Caim e o narrador se veem diante do que é inacreditável, quando presenciam o sofrimento vivido pelo personagem, por culpa de Deus.

A esse respeito, Salma Ferraz reflete sobre o episódio que envolve o sofrimento de Jó: *"Por que Deus se permite disputar com o Diabo um grande Big Brother em cima do miserável, fiel e demasiadamente humano Jó? Por que Deus tenta Satanás, se sabia, já que é onisciente, que ele partiria para o ataque?"* (2008, p. 04)

Ao se valer de suas análises, Ferraz (2008) afirma que Saramago se propõe a dar uma segunda chance ao Diabo em seus livros, "*redimindo-o definitivamente do papel milenar de vilão que lhe é atribuído pelos Evangelhos e pela Igreja Católica, já que o papel de vilão, aqui, é destinado a Deus*" (2008, p. 21).

Personagem execrado pelo discurso religioso, Satã é visto, ao menos nas obras saramaguianas e, particularmente em *Caim*, não como o culpado pelas atrocidades cometidas, mas sim por que Deus o tentou, propondo-lhe uma disputa sobre a qual, em muitos momentos da narrativa, o próprio Diabo se choca diante da permissividade e maldade divinas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de José Saramago é, sem sombra de dúvidas, repleta de inquietações e questionamentos, os quais perpassam as relações entre o homem e o sagrado. Sua literatura, influenciada pelas vivências do período da ditadura salazarista, traz à tona a contestação de discursos canonizados, revelando, pois, os aspectos provocativo e criativo, característicos de seus escritos.

Buscou-se destacar, em toda a pesquisa, a valorização do narrador, que, tal qual Saramago, compromete-se a ressignificar uma história biblicamente comprometida com a “demonização” do personagem Caim. Desta feita, o narrador intrometido se valeu da paródia e da ironia, no intuito de persuadir o leitor a aderir ao seu ponto de vista, convocando-o para a história e o estarrecendo com a maldade divina.

Foram esses recursos polifônicos supracitados que esta dissertação, intitulada **Caim desafia Deus: narrador e ironia no romance de José Saramago,** evidenciou, com o intuito de compreender a contestação que o texto de Saramago promove em relação ao texto bíblico. O embate entre esses personagens ficou evidente em toda a narrativa. À medida que o texto avançava, percebia-se o desejo de “vingança” por parte do protagonista Caim.

Constatou-se, ainda, que o poder de persuasão do narrador capacitou o leitor a estabelecer conexões entre o Antigo Testamento e a narrativa saramaguiana. Destacou-se, assim, que o romance aponta para a presença de palimpsestos bíblicos, como se pôde comprovar ao longo da dissertação, uma vez que as referências ao sagrado são muito recorrentes no livro em questão.

Nessa perspectiva, a hipertextualidade pode ser percebida como a relação intertextual que mais se sobressai, de acordo com as observações feitas até aqui, uma vez que se ressaltam as lacunas existentes nos escritos sagrados, mas que estão explícitas em todo o romance.

Percebeu-se, também, que a Teoria do Interdiscurso amplia as possibilidades de compreensão trazidas pelos Palimpsestos, pois valoriza os

discursos que são constituídos por um sujeito em contato com os aspectos social/cultural, como o é José Saramago.

Historicamente, e diante de todas as civilizações, foi comum a existência de Deus, criado para resolver alguns dos principais dilemas estruturantes de cada civilização, ou seja, da humanidade, a saber: a unificação dos povos, a dominância destes, bem como a resposta simples, objetiva e imediata para dúvidas que sempre assolaram a existência humana.

Entretanto, a maldade divina ficou evidente em todo o processo de escrita deste texto dissertativo, posto que Saramago se dedica a revelar esta outra faceta de Deus, situando-o como o mentor intelectual do fratricídio.

Nesses termos, o errante Caim surge como o representante de alguns personagens, os quais foram rotulados/marginalizados pelo discurso religioso, como exemplos de má conduta, tais como Adão e Eva, Lilith e o Diabo. O Caim justiceiro revela outras versões para a sua história, como também oportuniza que esses personagens mostrem o outro lado de suas trajetórias.

No que diz respeito à presença feminina, Eva se mostra uma mulher decidida, que soube tirar proveito de seus atributos no episódio com o anjo, guardião do paraíso, para que pudesse se alimentar. Essa personagem não é a mulher tola retratada em *Gênesis:* ela é muito mais forte do que Adão, personagem saramaguiano sem expressividade alguma. Tal qual Eva, Lilith, a libidinosa, mostra-se forte, e é responsável pelos momentos prazerosos de Caim. Não é a encarnação do mal, como propõem os textos que fazem referência a ela.

Ao Diabo, no episódio de Jó, é dada a oportunidade de não ser ele o que propõe a “tentação” desse personagem, mas é o próprio Deus quem lança a aposta, o que contraria o discurso religioso. Satã, tal qual Caim, se choca diante da permissividade divina.

Conclui-se que a Bíblia, neste texto dissertativo, pode ser uma obra literária, como qualquer outra, desvestida dos dogmas que perpassam a fé no que é divino. O modo como é escrita, a variação de gêneros textuais e o seu

aspecto literário apontam para a ideia de que se trata de um texto rico, pronto para ser explorado pelos estudiosos que se propõem a essa finalidade.

Nesse sentido, através de uma escrita contestatória, Saramago se apropria do seu lugar de fala, para desmistificar verdades até então inquestionadas. Ao utilizar a literatura como meio de fazer justiça aos personagens deturpados pela História da humanidade, a escrita rebelde saramaguiana possibilita novos estudos para que se compreenda as relações entre o sagrado e o profano.

Pode-se destacar, nesse contexto, que uma das hipóteses comprovadas, a de que o Caim saramaguiano simboliza os personagens silenciados, abre perspectivas para pesquisas futuras. O conjunto da obra desse escritor português traz consigo a representação social de tipos humanos universais, posto que não possuem visibilidade sócio-cultural-econômica.

Ao dar notoriedade a esses crucificados pela história, é que se aposta no resgate moral/histórico, pinçado pelo olhar atento do escritor. Esses tipos-refugo carregam, portanto, em seus corpos os flagelos e as chagas dos injustiçados.

,

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: _____. Notas de literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2008.

AGOSTINHO, Santo. **O homem e o tempo**. In: _____. Confissões. Tradução Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. 12. ed. Braga: Editorial Apostolado da Imprensa, 1990.

ALTER, R. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AUERBACH, E. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed. Tradução de George Bernard Sperber, São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. 507 p.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

BASTAZIN, V. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BENJAMIN, W. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa. (Portugal): Relógio D'Água; 1991.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Damião de Góis. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e bolsas, 2002.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

BRANDÃO, E. (org). **Deuses tecidos na metáfora**. In: Litteratheos. Pernambuco: Editora: Livro Rápido Ecológica, 2007.

_____. **O Nascimento de Jesus Severino como Revelação da Esperança: Leitura na Ponte entre Teologia e Literatura**. In:_____. SWARNAKAR, S. Tecidos Metafóricos. João Pessoa: Ideia, 2003.

BORGES, A. J. **Ainda a recorrência a um tema religioso/ social em Caim de José Saramago.** Navegações. v. 3, n. 1, p. 52. janeiro/ junho 2010.

CASSIRER, E. **Linguagem, mito e religião**. Porto: Rés Editora, 1976.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago Entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses.** Lisboa: Dom Quixote, 1989.

CHEEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CORRADIN, F. M. (Org); JACOTO, L. (Org). **Literatura portuguesa ontem, hoje**. São Paulo, Paulistana, 2008.

COSTA, E. M. **Palimpsestos bíblicos em Sombra Severa**, de Alberto Carrero. 2012. 105 f. Dissertação de mestrado. (PPGLI. Área de concentração: Literatura) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, CG.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso.** Diálogos Latinoamericanos, núm. 3, 2001, pp. 114-130 Aarhus Universitet Aarhus, Dinamarca.

DUARTE, Lélia Parreira. **Cadernos de Pesquisa – Ironia e Humor**. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

DURKHEIM, É. **As formas elementares da vida religiosa**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

ELIADE, M. **História das Crenças e das Ideias Religiosas**, Tomo I, Vol. 2 – Dos Vedas a Dioniso. Tradução de Roberto Gomes de Lacerda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

_____. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERRAZ, Salma. **As Faces de Deus na Obra de Um Ateu**: José Saramago. Blumenau: Edifurb, 2003.

--------. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012.

_____. **Ensaios**: Fernando Pessoa, Eça de Queiroz, José Saramago. São Paulo: Editora Cone Sul, 1997. p. 96.

_____. **O Quinto Evangelista**: O (des) evangelho segundo José Saramago. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

_____. **O Diabo pede perdão: a redenção do Diabo por Saramago**. Disponível em: http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/12_artigo_salma_ferraz.pdf. Acesso em 23 de fevereiro de 2017.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. n. 53, p. 172. março/maio. 2002.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica: quatro ensaios.** Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013. – (Coleção crítica, história e teoria da literatura). 101

_____. **O código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. 293 p.

GENNETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, [19--].

_____. **Palimpsestos.** A literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Faculdade de Letras, Belo Horizonte: 2006. Site UFMG.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

----------. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. **Humor e ironia na narrativa literária**: o exemplo de Quincas Borba, de Machado de Assis. 1979. 80 f. Dissertação

(Mestrado em lingüística e Letras)- Instituto de Letras e Artes, PUC -RS, Porto Alegre, 1979.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos da retórica literária**. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s.d.

MACHADO, R. C. M. **A escrita da leveza em Caim, de José Saramago.** Revista Nau Literária: crítica e teoria de literaturas. Porto Alegre, vol. 08. N. 01, jan/jun 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/nauliteraria/article/viewfile/23854/22159>. Acesso em: 27 out. 2014.

MAGALHÃES, A. C. de M. **A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia**. In: FERRAZ, S. et al. Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA, UEPB, 2008a.

_____. **Contexto dos estudos da religião**. In: Expressões do sagrado: reflexões sobre o fenômeno religioso. São Paulo: Editora Santuário, 2008.

_____. **Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo**. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009 (Coleção literatura e religião).

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2007.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. São Paulo: Pontes/Ed.da Unesp, 1997.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, Alice C. **A ironia em Mário Quintana**. Porto Alegre: Acadêmica, 1983.

MORETTI, Franco. *O Romance*: história e teoria. Trad. Joaquim Toledo Jr. *Novos Estudos*, 85, Nov. 2009, p. 201-212.

PROENÇA-FILHO, D. **A linguagem literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SARAMAGO, J. **A Jangada de Pedra** [1986]. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **As intermitências da Morte** [2005]. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Caim.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Ensaio sobre a Cegueira** [1995]. 51. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Levantado do Chão** [1980]. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998a.

_____. **Memorial do Convento** [1982]. 41. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. **O Ano da Morte de Ricardo Reis** [1984]. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O Autor Como Narrador**. Revista Cult. São Paulo, n. 17, dez. 1998b, p. 54-27. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/47342194/Jose-Saramago-Revista-Cult-17> Acesso em: 25 mai. 2012.

_____. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SILVA, H. M. da. **Configurações do mal no romance Caim, de José Saramago.** In: MAGALHÃES, A. C. de M.; BRANDÃO, E; FERRAZ, S; LEOPOLDO, R. N. (Orgs.)- O demoníaco na Literatura. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

TERRIN, A. N. **O rito:** antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus, 2004.