



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA

JOSÉ DIEGO CIRNE SANTOS

**A DIALÉTICA DA DESALIENTAÇÃO: UMA LEITURA MARXISTA DO
ROMANCE *CAIM*, DE JOSÉ SARAMAGO**

ORIENTADOR: PROF. DR. ARTURO GOUVEIA DE ARAÚJO

JOÃO PESSOA – PB
2013

JOSÉ DIEGO CIRNE SANTOS

**A DIALÉTICA DA DESALIENTAÇÃO: UMA LEITURA MARXISTA DO
ROMANCE *CAIM*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal da
Paraíba (UFPB), como requisito
parcial para obtenção do título de
Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo (UFPB)

JOÃO PESSOA – PB
2013

JOSÉ DIEGO CIRNE SANTOS

**A DIALÉTICA DA DESALIENTAÇÃO: UMA LEITURA MARXISTA DO
ROMANCE *CAIM*, DE JOSÉ SARAMAGO**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo
ORIENTADOR/ UFPB

Prof. Dr. Rinaldo Nunes Fernandes
EXAMINADOR INTERNO/ UFPB

Prof. Dr. Romero Venâncio Júnior
EXAMINADOR EXTERNO/ UFS

Profa. Dra. Anaína Clara de Melo
SUPLENTE /UNIPÊ

JOÃO PESSOA – PB
MARÇO DE 2013

*[...] Que fizeste com o teu irmão, perguntou, e caim
respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-
costas do meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o
primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida
dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-
te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu
mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as
coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim
nem da minha liberdade [...]*
(JOSÉ SARAMAGO)

RESUMO

O escritor José Saramago publicou o seu último romance, *Caim*, em 2009. Essa narrativa exemplifica os livros do escritor português que tem como eixo temático a religião, ligada, nesse caso, ao imaginário judaico do Velho Testamento. A construção estética da obra tem o claro propósito de elaborar uma revisão crítica dos episódios bíblicos que reconstrói, sobretudo ao elencar como protagonista de seu enredo a personagem “caim”, que, no cumprimento do seu destino errante, sentenciado após o assassinato do seu irmão, visita inúmeros episódios da tradição veterotestamentária, nos quais se depara com vários atos opressores de “deus”, que o fazem se rebelar contra a tirania divina. Esse procedimento ficcional é estilizado através de um narrador onisciente que, constantemente, lança sobre o enredo mítico que recria comentários crítico-irônicos, sugestões linguístico-alegóricas modernas, digressões metalinguísticas e conotações sociológicas de cunho marxista. Essa constante intrusão do plano da enunciação sobre o enredo enunciado é uma transgressão diegética que, colocando os juízos de valor desse narrador contemporâneo em evidência, possivelmente pretende despertar no leitor um senso depreciativo sobre as contradições da religião judaico-cristã. Portanto, com o intuito de contribuir com a fortuna crítica sobre o autor e a obra em questão e promover uma investigação interpretativa de pertinência acadêmica sobre as implicações textuais do uso estilístico desse recurso, este trabalho dissertativo tem como proposta de estudo a análise do intrometimento da voz locutora nesse parodístico enredo, protagonizado pelo embate entre o primeiro assassino da humanidade e a divindade soberana de Israel, através do embasamento em referências teórico-críticas que versem sobre a obra de José Saramago, o posicionamento estético do narrador nas narrativas romanescas, os arquétipos literários e as conceituações marxistas acerca da ideologia religiosa, da luta de classes e da alienação.

Palavras-chave: *Caim*; José Saramago; narrador intrometido; Antigo Testamento; marxismo.

ABSTRACT

The writer José Saramago published his last novel, *Caim*, in 2009. This narrative exemplifies the books of the Portuguese writer who has as thematic axis the religion, connected, in this case to the Judeo imaginative of the Old Testament. The aesthetical construction of his work has the logical purpose of making a critical review of the biblical episodes that re-build, after all when casting as protagonist in his plot the character “Caim”, who in his wandering destiny, sentenced after his brother’s murder, visits endless episodes of tradition of the Old Testament, in which encounter several god’s oppressors, which make him rebel against the divine tyranny. This fictional procedure is stylized through an omniscient narrator that launch constantly over the mythical plot that rebuild critical-ironic comments, modern linguistic-allegorical suggestions, meta-linguistic digressions and sociological connotations of Marxist impressions. This constant intrusion in the enunciation plan about the declared plot is a diegetic transgression that putting in evidence the judgments of value of this contemporary narrator, possible intends to arouse in the reader a depreciative sense about the Judeo-Christian religion contradictions. Therefore, with the purpose of contributing with the critical wealth about the author and the work in question e promoting an interpretative quest of academic relevance about the textual implications of stylistic use of this resource, this dissertative work has as a study proposal, the analysis of the obtrusion of the voice announcer in this parodistic plot, starring by the shock between the first humankind murderer and the Israel sovereign divinity, through the basement in theoretical-critical that traverse about José Saramago’s work, the narrator aesthetical positioning in the Romanesque narratives, the literary archetypes and the Marxist conceptualizations upon the religious ideology, class struggle and alienation.

Key words: *Caim*; José Saramago; obtrusive narrator; Old Testament; Marxism.

SUMÁRIO

I INTRODUÇÃO.....	1
II A POÉTICA SARAMAGUIANA.....	6
1 O CONTEXTO LITERÁRIO.....	6
2 A OBRA.....	17
3 CAIM ENTRE OS DEMAIS.....	31
III UM NARRADOR INTROMETIDO: DO MITO BÍBLICO AO OLHAR MARXISTA.....	34
1 O NARRADOR INTROMETIDO.....	34
2 O NARRADOR SARAMAGUIANO SEGUNDO A CRÍTICA.....	62
3 O MARXISMO.....	73
4 DO MARXISMO AO ROMANCE.....	84
IV DA INTROMISSÃO ÀS SUAS IMPLICAÇÕES NARRATIVAS: DA PROFANAÇÃO LINGÜÍSTICA À VISÃO SOCIOLÓGICA.....	88
1 APRESENTAÇÃO DO ROMANCE.....	88
2 O NARRADOR INTROMETIDO: REBAIXAMENTO LINGÜÍSTICO E RESSIGNIFICAÇÃO SOCIOLÓGICA.....	94
V CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS.....	162

I INTRODUÇÃO

A leitura de parte da obra do escritor português José Saramago mantém um estreito diálogo com a tradição religiosa judaico-cristã. Esse entrelaçamento se estabelece através de relações intertextuais com textos sagrados ou, até mesmo, por intermédio da recriação de episódios históricos ou míticos, sempre apontando a intenção de refletir criticamente sobre as crenças dogmáticas que envolvem as religiões.

Em algumas obras, episódios bíblicos são inseridos em narrativas aparentemente distantes da estrutura mítica canônica, como em *O ano da morte de Ricardo Reis* (SARAMAGO, 1998), em que o autor retoma o heterônimo de Fernando Pessoa para estabelecer como teria sido a morte dele, não escrita pelo poeta português, em meio ao crescimento do fascismo em Portugal e, entre outras citações, aponta Deus como um mau gerente do capital do futuro, desde as suas decisões falhas, na expulsão de Adão e Eva do Paraíso.

Em outras narrativas, onde esse estilo é mais evidente, encontramos uma paródia direta dos textos bíblicos, como é o caso dos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 2005) e *Caim* (SARAMAGO, 2009), já que o primeiro revisitou a história de Jesus em uma visão mais humanizada e criou uma espécie de “(des)evangelho” (FERRAZ, 1998, p. 27); e o segundo, a partir da personagem “caim”, revisitou os episódios mais significativos da tradição judaica e questionou a imagem de Deus criada pelo Velho Testamento.

No caso de sua dramaturgia, em *In nomine dei* (SARAMAGO, 1993), Saramago optou pela possibilidade dramática de transformar um episódio histórico em roteiro de peça, aproveitando uma revolta de protestantes acontecida na Alemanha do século XVI, para refletir sobre a essência do cristianismo, a partir da pluralidade de suas vertentes e de suas contradições. Em *A segunda vida de Francisco de Assis* (SARAMAGO, 1987), o enredo dramático se estrutura na coisificação da Ordem Franciscana, transformada em Companhia rica por um administrador com facilidade para os negócios, oposta às propostas humildes de Francisco de Assis nas suas duas vindas à vida terrena.

Com base nessas leituras, notamos que José Saramago tendeu a criar seus textos – quando são voltados para os valores religiosos – sempre com uma sugestão capitalista das instituições e de Deus, apresentado como uma personagem humanizada em seus pensamentos e ações reificados, gozando da soberania sobre os homens e tentando usá-los, de alguma maneira, para lucrar capital ou aumentar as suas influências ante a

concorrência de outros deuses. Por isso, resolvemos discutir uma obra de Saramago à luz de textos marxistas, dos quais retiramos os conceitos da nossa proposta de leitura: a definição da luta de classes entre burgueses e proletários, a noção de alienação e a concepção de ideologia.

A escolha do romance *Caim* para *corpus* do nosso estudo é oriunda de quatro fatores: a ausência de uma fortuna crítica específica sobre essa obra, o que nos garante certo ineditismo à proposta de estudo; a colocação de “caim”, um assassino consolidado no imaginário religioso, como título e protagonista do romance, revela de modo mais veemente o matiz irônico dessa narrativa; a maior relevância que assume, nesse texto, a personagem “deus”, muito mais satirizada do que em outros livros deste escritor, sobretudo ao ser representada como um antagonista egoísta e injusto; e, por fim, a construção de uma grande extensão temporal na narrativa, que, além de não seguir uma linearidade cronológica, vai da criação do homem aos principais episódios do Velho Testamento, passando por algumas indicações de contemporaneidade, deixando mais evidente a proposta de desconstrução em que se pauta a obra.

Esses aspectos revelam a singularidade dessa produção, não só em relação às obras de José Saramago, como também em comparação às narrativas literárias inspiradas na mitologia bíblica.

A opção pelo narrador como categoria de pesquisa do nosso trabalho é proveniente de três fatores: a sua intromissão na narrativa é mais aguda que em outras criações saramaguianas; as suas reflexões e os seus questionamentos parecem traslados para o protagonista em vários episódios; as suas inflexões irônicas, além de evidenciarem a proposta antitética do livro em relação à Bíblia, direcionam ao leitor um convite à racionalidade ponderativa.

Essas peculiaridades do narrador o fazem se sobrepôr, na maior parte da obra, ao próprio protagonista e o tornam uma categoria de análise prioritária.

Nossa principal meta é, então, contribuir aos estudos críticos sobre o escritor português José Saramago, propondo uma leitura do seu último livro, *Caim*, em que se discutirão as peculiaridades de um narrador intruso em um enredo ligado à tradição judaico-cristã.

Para isso, propomo-nos a analisar a intromissão do narrador como um instrumento de exposição de um juízo de valor sobre as versões religiosas; a estudar a extensão do tempo narrativo através das intromissões do universo contemporâneo daquele que narra; a examinar a ressignificação de arquétipos religiosos, carregados de

sugestões marxistas e expostos em uma linguagem coloquial; a avaliar a reprodução de pensamentos do narrador no protagonista do enredo, identificada, por exemplo, a partir da conjunção entre os comentários daquele e as reflexões deste.

A definição da categoria do “narrador” para o desenvolvimento do nosso trabalho também vem da possibilidade de se discutir a construção da narrativa a partir da escolha da focalização, em que são avaliadas as questões sobre a intromissão do narrador segundo Gérard Genette e Norman Friedman; a identificação do discurso do narrador com o do protagonista, segundo a percepção de Mikhail Bakhtin; a posição do narrador em relação à narrativa, em comparação com os estudos de Theodor Adorno e de Walter Benjamin; a peculiaridade do tempo narrativo do romance, em consonância com o estudo de Jean Pouillon sobre essa questão; a interpretação dos arquétipos criados na obra estudada, de acordo com Northrop Frye.

A literatura crítica que nos servirá de fundamentação teórica se divide em cinco partes: a crítica que trabalha o narrador como categoria de análise e as peculiaridades estéticas do gênero romanesco; a crítica que aponta as subjetividades simbólicas dos arquétipos; os textos marxistas, dos quais retiraremos os conceitos que serão aplicados à nossa proposta de leitura; a fortuna crítica sobre José Saramago e a historiografia que nos permita fazer a devida contextualização do autor na contemporaneidade lusitana; e os estudos analíticos que versam sobre o judaísmo e sobre a Bíblia.

Portanto, com a proposta cognitiva de produzirmos uma análise crítica do comportamento estético de um narrador intrometido que estrutura a sua narrativa parodística com a nítida finalidade de afrontar o código religioso da Bíblia para segmentar um raciocínio pungente sobre a tradição judaico-cristã, organizamos o nosso trabalho dissertativo em três capítulos, cuja sequência metodológica estruturamos a partir de agora.

O primeiro capítulo exhibe o contexto de Saramago na literatura portuguesa, dentro de uma vertente mais realista no final do século XX, momento que favoreceu o debate sobre as questões históricas, religiosas e literárias que, não raro, entrecruzam-se em romances como *O ano da morte de Ricardo Reis*, *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*. Tal aspecto será uma inferência da relevância de se discutir em sua obra a reconstrução de um imaginário religioso ligado, de maneira maior, a Deus. Ainda nesse capítulo inicial, apontaremos como a construção textual de protagonistas como “Jesus” e “caim”, por exemplo, tem afinidades intertextuais, que vão do plano sagrado ao profano, a partir das indicações sobre o estilo do autor de *Memorial do convento*

elaboradas por Vera Bastazin, Salma Ferraz, Luiz Raoni, Antônio José Saraiva, Abdala Junior e Antônio José Borges. O último ponto de discussão dessa seção sobre o autor português mostra como o estilo narrativo desse seu tipo de construção textual racionalizada, humanizada e popular faz parte de um todo estético, do qual se originou *Caim*, em uma tentativa inicial de contextualização do último romance desse escritor.

O segundo capítulo da dissertação se pauta na fundamentação teórica que possibilita o estudo do narrador no último momento de nosso trabalho dissertativo. O primeiro ponto dessa fundamentação é o aparecimento da voz locutora no enredamento de episódios inspirados na Bíblia, em que nos embasamos na ideia de “intrusão” (FRIEDMAN, 2002, p. 53) e de “transgressão diegética” (GENETTE, s/d, p. 235), que nos obriga a dissertar sobre a extensão do tempo na narrativa, sobre a dualidade tempo do enunciado (mítico) e tempo da enunciação (contemporâneo), recorreremos à teorização de Jean Pouillon acerca do tempo romanesco e de suas implicações estéticas. Ainda sobre esse enunciador, cabe-nos também comparar esse intrometimento com a ideia de “subjetividade” narrativa estabelecida por Adorno (2003, p. 62) e com a “transferência de ideologia” do autor para o herói (BAKHTIN, 2010, p. 135) ou como uma simples inadequação dessa voz ao padrão estilístico estabelecido por Walter Benjamin do narrador romanesco. As sugestões conotativas criadas por esse locutor são comentadas segundo as proposições de Northrop Frye em sua teoria sobre os arquétipos mitificados e humanizados em “deslocação” para a dialética romanesca (1973, p. 186), representadas inversamente, na obra estudada, pelas personagens “deus” e “caim”. Para a pesquisa teórica que permita a análise interpretativa dos embates entre essa dupla de personagens, os quais assumem nítida feição sociológica no texto, são identificados os conceitos marxistas de burguesia, proletariado e luta de classes (MARX; ENGELS, 2010), e de alienação do trabalhador (MARX, 2002), sem que deixemos de enfatizar a discussão sobre ideologia religiosa (MARX; ENGELS, 2004).

A terceira parte do nosso estudo dissertativo se fundamenta na análise textual de *Caim*, parte mais relevante do nosso texto, na qual excertos e passagens do romance são interpretados à luz dos conceitos e das teorizações tratados nos dois primeiros capítulos da nossa exposição escrita, para que se mostre, assim, a coerência de nossas intenções críticas. A identificação explicativa do comportamento textual desse narrador intrometido, realizada ao longo dessa última parte do nosso trabalho, mostra como a construção textual tem como proposta prioritária a secularização dos enredos bíblicos, seja através de um coloquialismo jocoso, de cunho popular, ou de transgressões

pungentes, peculiares às intromissões diretas do locutor da trama. Por fim, concluímos que o possível intento de tal intrometimento da enunciação sobre o enunciado é criar uma simbologia social contemporânea para realizar uma revisão crítica da tradição religiosa ressignificada pela narrativa.

Em suma, a presente dissertação, assim organizada, tem a pretensão de colaborar academicamente com os estudos sobre as narrativas modernas, ao elaborar um viés de crítica analítico-interpretativa para a última produção ficcional do escritor português José Saramago.

II A POÉTICA SARAMAGUIANA

1 O CONTEXTO LITERÁRIO

A literatura de Portugal teve, no final do século XX e na primeira década do século XXI, o escritor José Saramago como grande referência de sua prosa. Sua escrita coloquial e contundente discorreu sobre os mais variados temas, sem se desprender, no entanto, de um forte apelo à realidade e às suas convicções políticas.

O romance *Caim* foi a última obra publicada pelo autor, em 2009, representando o encerramento de uma trajetória literária de quase meio século, com um tema muito caro ao escritor: as contradições e as incoerências da religião, dessa vez, a partir da visita a episódios do Antigo Testamento, na qual protagoniza “caim¹”, o primeiro assassino da humanidade, segundo a tradição bíblica.

Não se pode deixar de destacar a carga de ideias, identificada pela crítica como neorrealista, presente em uma narrativa dessa monta. Não só ao se propor a revisar a tradição judaico-cristã através da Bíblia, mas, sobretudo, ao escolher como personagem principal o autor da primeira morte relatada no livro sagrado do qual se origina, ação ainda mais sobrecarregada de negatividade quando o assassinio do próprio irmão foi motivado pela inveja da relação amável que Deus tinha com este.

Com o possível intuito de revisar as tradições religiosas em questão nas suas origens, já que *O evangelho segundo Jesus Cristo* tinha se proposto à reflexão acerca do Novo Testamento, a escolha de Saramago pela personagem “caim” como instrumento de uma meditação crítica sobre a imagem divina criada pela tradição judaica através de um enfrentamento direto ao “senhor”, ora em discussões desafiadoras, ora tentando desconstruir os projetos deste, acabou encerrando, com maestria, o itinerário de suas produções romanescas.

Mas, a fim de propiciarmos uma apuração mais adequada do que representou a escrita de José Saramago para a literatura portuguesa, lembremos, inicialmente, a sucessão das gerações de escritores lusitanos no século XX, até o aparecimento do grupo neorrealista da década de 40, um dos principais antecedentes da prosa saramaguiana, na chamada “ficção pós-25 de abril” (MOISÉS, 2008, p. 525).

¹ Quando nos referirmos ao romance *Caim*, adotaremos a denominação das personagens e dos lugares com a inicial minúscula, conforme a escrita da própria obra.

1.1 Do Saudosismo ao Neorrealismo

A virada do século XIX para o século XX representou um momento de intensas agitações no plano sociocultural, não só de Portugal como de toda a Europa, o que acabou ocasionando um processo de intensa atividade artística, em uma busca incessante da expressão moderna.

As mudanças políticas portuguesas intensificaram o afã ideológico lusitano nas primeiras décadas do século XX. O estudo de Oliveira Marques (2001, p. 361-362) acusa, no período de 1900 a 1928, a presença de uma caótica alternância política, cujo inventário aponta: cinco períodos de Monarquia, com alguma alternância de proposta regimentar; três processos republicanos de democracia parlamentar, variando da unidade à pluralidade partidária; uma autocracia presidencialista; e quatro regimes ditatoriais, dos quais o quarto é uma continuação mais sólida do terceiro.

Essa sucessão vertiginosa de tendências e vertentes aparece nos movimentos literários que marcaram o processo de discussão e consolidação da arte moderna lusitana, após o Simbolismo.

Segundo o olhar sociológico atento de Abdala Junior (2007, p. 114): “Em Portugal, a ruptura modernista ocorreu divorciada de uma base político-social mais abrangente”. Tal percepção nos revela que, embora não se possa negar que todas as tendências construídas nas primeiras décadas do século XX tenham sido fundamentais para o salto qualitativo experimentado pelas gerações de autores modernos em Portugal (em relação à atualização literária), os primeiros modernistas do país não souberam atrelar as discussões artísticas à realidade social da época.

Assim, a revista *Águia*, de 1910, era fruto do conformismo do grupo republicano com a sua posição política, na época, e versava sobre arte, ciência, filosofia e sociedade, autodenominando-se *Renascença portuguesa*, cuja principal proposta seria a modernização da cultura portuguesa. A doutrinação desse grupo visava o estabelecimento de uma filosofia lusitana que revigorasse a identidade nacional através da saudade, de que se originou o nome pelo qual esse movimento ficou conhecido, Saudosismo². Os principais componentes dessa fase inicial da *Águia* são Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão e Leonardo Coimbra (MOISÉS, 2008, p. 316).

² Embora o apego à saudade como manifestação de identidade nacional seja uma proposta estética bem definida nesse grupo, a professora Márcia Valéria Zamboni, em seu texto “O testemunho da memória

Essa revista circulará com relevância por alguns anos, sendo as publicações periódicas *Seara nova* e *Orpheu* nítidas consequências dos ideais saudosistas do movimento de 1910 e de seus desdobramentos: a primeira, criada por dissidentes da *Águia*, tentará fazer a reforma cultural almejada, inicialmente, sem contar com um tom tão quimérico, projetando uma identidade de maior racionalismo universalista, chamando-se *Seara nova* (MOISÉS, 2008, p. 317); e a outra, a revista *Orpheu*, que conseguirá estabelecer o início da literatura moderna portuguesa, em 1915.

O Orfismo consegue dar o passo rumo às questões vanguardistas que mexiam com o imaginário artístico do resto da Europa, mesmo sendo efeito da leitura empolgada que jovens literatos fizeram das ideias saudosistas – dos quais são exemplos principais Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa (que se tornaria, ao alcançar o acme da sua modernidade poética, a maior referência da poesia nacional depois de Camões). A saída da discussão ideativa para a realização estética foi o principal caminho para atualizar as produções literárias portuguesas, em consonância com os movimentos de vanguarda, como o Futurismo e o Cubismo, efetivando, assim, o projeto um tanto anarquista de realização de uma “arte cosmopolita” (MOISÉS, 2008, p. 328-329).

Para António José Saraiva, em *Iniciação à literatura portuguesa* (2010, p. 141), esse grupo surge contra a estagnação estética e contra o naturalismo, marcas da literatura de Portugal na virada do século. Esse posicionamento do crítico realça a ideia de que o Orfismo tem um caráter inaugural inegável.

Embora a pluralidade estética tenha sido uma grande herança deixada pelos autores de *Orpheu*, seja pela diversidade de questões vanguardistas levantadas ou pela multiplicidade poética de Pessoa, o alheamento às questões sociais é uma grande lacuna. A ponto de se dizer que os “escritores de *Orpheu* foram incapazes de fazer uma síntese dialética entre arte/situação social” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 116) – essa alienação acabou reverberando nas primeiras gerações modernistas de Portugal, como apontamos anteriormente, marcando uma das principais diferenças entre o Modernismo luso e o brasileiro.

Mesmo assim, o espírito moderno oriundo de suas ideias e publicações manteve-se vivo nas gerações literárias que se pospuseram ao fim da revista. Cabendo, então, a outros periódicos a manutenção da renovação literária lusitana, com a variedade de tendências peculiar a uma pluralidade de grupos.

imaginada” (2007), entende que a valorização da memória pátria sempre foi uma característica inerente à literatura lusitana, desde as suas primeiras manifestações.

A esse período de inquietação estética, com todos os seus manifestos críticos e todas as suas produções artísticas, Massaud Moisés chama de “interregno” (2008, p. 355), expressando bem o sortimento de inclinações que tomou conta da literatura portuguesa nos primeiros momentos de sua modernidade – sem defini-lo, no entanto, como uma geração isolada do Modernismo luso. Eis alguns exemplos principais desses periódicos que movimentaram o ambiente literário do país até fins do decênio de 30: *Revista de história, Centauro, Portugal futurista, Contemporânea, Athena, Lusitânia – revista de estudos portugueses, Nação portuguesa*, além da já citada *Seara nova*.

Apesar de esse período estar marcado pela presença exaustiva de periódicos, dois autores destacam-se, de alguma maneira, dos grupos da época pela criação de um estilo individual, a despeito de terem participado de algum destes: Florbela Espanca e Aquilino Ribeiro. A primeira, destacando-se como o grande nome feminino da literatura nacional, foi autora de uma poesia confessional, indo do lirismo incontido da melancolia ao erotismo íntimo da sensibilidade conflituosa da mulher (MOISÉS, 2008, p. 356-357). O outro elaborou uma extensa obra em prosa, cuja expressão ficcional mistura questões histórico-linguísticas da identidade portuguesa a um apego aos tipos marginais da sociedade, sobretudo aos arraigados no ambiente rural (MOISÉS, 2008, p. 358-359).

Em 1927, surge uma nova revista que merece destaque superior, a *Presença: folha de arte e crítica*, fundada por um grupo de estudantes, em Coimbra, apontada por Gilberto Mendonça Teles como berço de muitos autores lusitanos do século XX (1997, p. 221) – muitos nomes se tornaram conhecidos do grande público através do periódico, inclusive, alguns escritores que haviam participado dos três números de *Orpheu*. As suas publicações marcam um período mais maduro do Modernismo de Portugal e duram treze anos, com um hiato de um ano sem publicações por causa da Segunda Guerra Mundial, dando nome a uma fase muito rica em propostas e realizações estéticas, o Presencismo.

António José Saraiva aponta que a época de circulação da revista se consolidou como a definitiva ruptura da literatura modernista do país com a tradição (2010, p. 147), representando, assim, a superação de escolas como o Realismo e o Simbolismo, ainda vigentes no primeiro quartel do século.

As suas principais propostas giram em torno da produção artística que busca a originalidade independente da obra de arte: o artista deverá dar vida à obra literária,

sobrepondo, assim, a arte ao tempo e ao espaço, em uma antecipação da “parte do futuro que já existe no presente” (MOISÉS, 2008, p. 362).

A realização estética, portanto, é a grande meta desses autores, embora a nosso olhar crítico, suas ideias sejam colocadas de maneira confusa e se aproximem da abstração vanguardista ao exigirem uma literatura viva, em substituição à livresca; a sobreposição do teor individual ao social; o uso da inspiração intuitiva ao invés da busca da verdade racional; a elaboração da imagem misteriosa em vez da busca da fotografia realista.

O legado deixado por *Orpheu* é inegável: “a consciência estética” (MOISÉS, 2008, p. 363) e “o que havia de contra-revolucionário” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 118). Os presencistas eram omissos à formação do Estado Novo português e à expansão nazifascista pela Europa, porém, pareciam estar antenados com os grandes escritores europeus da época, como Apollinaire e Valéry, de que se originou uma severa gama de valores vanguardistas, cujos resultados formam uma eficiente crítica artística e uma vasta produção literária, da qual a variedade de gêneros afigura-se como resultado da constante pesquisa estética³.

Em 1940, como uma clara oposição ao esteticismo fundamentalista do movimento presencista, surge o chamado grupo neorrealista, marcado pelo apego às questões sociais.

Esse aspecto mais engajado é resultado da leitura exaustiva das literaturas brasileira e estadunidense da década de 30, acima de tudo, de autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Sinclair Lewis, Ernest Hemingway e Erskine Caldwell. Para Massaud Moisés, essas duas tendências acabaram determinando as características principais do grupo (2008, p. 391):

A objetividade, que não pressupõe negação do lirismo autêntico e realista, a simpatia generosa por tudo quanto determina altos propósitos de reconstrução social, o desejo de fazer literatura não com heróis pré-fabricados ou estereotipados pela tradição, mas com os humildes, os injustiçados, os marginais, uma tentativa de estruturação cinematográfica do romance, etc.

A opção pela temática realista não significa, então, um tratamento impassível da questão, mas, ao contrário, segmenta a busca constante da expressão sensível dos

³ Dentre os principais, merecem destaque José Regio, que, em sua poesia, experimentou um vasto leque de elementos formais e temáticos; e Branquinho da Fonseca, autor da principal prosa criada nessa geração, a qual, apesar de profundamente introspectiva, não raro assumia feições de surrealismo onírico.

dramas humanos ocasionados pelas desigualdades sociais, sem perder, contudo, a visão objetiva dos fatos, assim como tão bem fizera o nosso regionalismo da década de 30.

Esse levante antiesteticista surge, de fato, na primeira metade da década de 30, com o jornal *O diabo*, embora o termo Neorrealismo só seja usado pela primeira vez, em 1938, em um artigo de Amando Fontes (MOISÉS, 2008, p. 392). As publicações que se pospuseram ao rótulo criado por Fontes, sendo críticas ou criações literárias, buscavam um engajamento humanista que, segundo as intenções do grupo, não deveriam descambar para o psicologismo, nem para a metafísica espiritualista.

Saraiva vai classificar os integrantes desse grupo como jovens acadêmicos, revoltados com o caráter estetizante da literatura portuguesa dos anos 30 e preocupados com o contexto político que os cercava (a guerra civil espanhola, o nazismo, o estalinismo etc.), propensos a realizar a análise crítica da realidade, mas que representaram, entretanto, um retrocesso estético em relação aos avanços alcançados pelo Orfismo e pelo Presencismo (2010, p. 156-157).

Essa exposição nos faz entender que o amadurecimento artístico desse grupo foi limitado: tinha-se um esboço do que se procurava politicamente, porém, a realização literária não alcançava o equilíbrio necessário entre o caráter estilístico e o panfleto marxista. Essa paridade só foi alcançada pela geração da qual fez parte José Saramago, nos anos 70, amadurecida pelas décadas de ditadura e pelo acúmulo da pesquisa estética, como comentaremos mais à frente.

Aos poucos, esse fervor ideológico marxista foi perdendo a força revolucionária e sendo calado pelo fortalecimento do regime totalitarista que se impunha à sociedade portuguesa com uma violenta repressão. Sobre as décadas de Ditadura Salazarista e a sua posterior queda, ater-nos-emos a partir de agora com mais atenção.

1.2 Do Salazarismo ao 25 de Abril

Como aludimos acima, a prosa de José Saramago é contextualizada pela opinião de Massaud Moisés, em *A literatura portuguesa*, como “ficção pós-25 de abril” (2008, p. 525), em uma referência à mudança política ocorrida em Portugal em 1974 com a Revolução dos Cravos. As mudanças ideológicas trazidas por esse evento deixam profundas marcas na produção do escritor o qual nos propomos a estudar neste trabalho, o que nos leva a comentar, nas próximas páginas, não só esse levante militar, como também o regime ditatorial que o motivou.

1.2.1 O Salazarismo

O período no qual Portugal esteve sob o comando de Antonio de Oliveira Salazar ficou conhecido como Salazarismo, estendendo-se de 1928, quando o então professor da Universidade de Coimbra foi chamado para assumir a pasta das finanças do governo do general Carmona, até 1968, época na qual Salazar se afastou do poder por causa de um derrame cerebral e foi substituído por Marcelo Caetano.

A ascensão do intelectual de direita ao centro político do país foi rápida: em 1928, a missão de equilibrar a economia; dois anos depois, já estava assumindo o controle da administração colonial; e, em 1932, atendendo ao clamor popular alcançado por causa do sucesso na superação da crise pela qual passava o país, assumiu o controle da política portuguesa, tornando-se Primeiro-Ministro, “já sob o mito de que era um homem excepcional”, como aponta Lincoln Secco (2004, p. 52).

Esse posto de “herói do imaginário popular” foi alcançado, a exemplo do que ocorrera com outros líderes europeus, graças ao rigoroso controle que utilizou para conseguir a estabilização financeira da nação, na grande crise econômica pela qual passava todo o continente (SECCO, 2004, p. 53). Eis o primeiro passo rumo ao populismo autoritarista: em 1933, iniciava-se, então, através da Nova Constituição, o Estado Novo – o regime político totalitário mais extenso da história europeia, no âmbito nazifascista.

Luís Reis Torgal afirma que o Salazarismo apresenta uma grande confluência com o Nazismo e com o Fascismo, apesar de todas as tentativas de dissimulação do ditador lusitano (2001, p. 392-397). Sendo o principal ponto de interseção entre os regimes a oposição sistemática ao comunismo⁴, ao liberalismo e à democracia – o que confirma o teor totalitário do governo lusitano e indica a forte inibição sofrida pelas produções nacionais durante as décadas do regime.

Em quatro décadas, o antigo professor foi um inimigo implacável de seus críticos e opositores. Perseguições, prisões, torturas e censuras eram os seus principais instrumentos de repressão, o que acabou diminuindo a expressão da resistência do povo português. Lincoln Secco afirma que, segundo informações liberadas pelo governo após a Revolução dos Cravos, o Estado Novo proibiu a publicação de Boccaccio, Casa Nova,

⁴ A representação do anticomunismo salazarista e sua repercussão no imaginário popular está representado por José Saramago no romance *Levantado do chão*, publicado em 1980.

Sade, Schopenhauer, Mao tse-Tung e Gramsci, para só destacarmos os mais conhecidos (2004, p. 95).

Rita Chaves, em seu texto “Exercícios literários e identidade”, comenta como o Estado Novo conseguiu usar a literatura em seu favor através da criação do “Concurso de Literatura Ultramarina” (2007, p. 199).

Esse concurso durou cerca de cinquenta anos entre as décadas de 20 e 70, tendo como objetivo maior realçar a questão da identidade lusitana de “Império” a partir da questão das colônias africanas, validando, assim, a manutenção da prática colonialista do governo ante o povo.

Segundo Chaves (2007, p. 202), as narrativas escritas para esse evento não se comprometiam com a verossimilhança, acima de tudo, no que se referisse aos lugares e às linguagens da África e ainda recuperavam fórmulas camonianas para destacar o caráter heroico do povo português ao enfrentar um mundo desconhecido e perigoso a fim de propagar a fé católica. As produções literárias vencedoras dos concursos eram aquelas que mais citassem os lugares sob o domínio português para enfatizar a extensão do “Império Ultramar”, não havendo qualquer preocupação em se premiar por qualidade artístico-literária.

Em uma tentativa de reproduzir os caminhos que traçaram a narrativa portuguesa contemporânea, comenta Maria Lúcia Outeiro Fernandes sobre a prosa da década de 60 (2007, p. 293): “[...] A narrativa produzida em Portugal nessa década instala e aprofunda uma suspeita primordial diante do ser e do real, configurando uma consciência da impossibilidade de se atingir qualquer verdade inerente aos acontecimentos e aos sujeitos da história.”

Na opinião da estudiosa, como podemos verificar, a literatura do decênio de 60 se afasta do apego à verdade praticado pelos neorrealistas, em décadas anteriores, o que seria indicativo do esvaecimento dos conteúdos políticos nas produções literárias escritas durante o período salazarista.

Se para a crítica citada, a ausência de conteúdo comprometido com a verdade histórico-social é uma questão estética de “suspeita”, que levará a literatura do materialismo marxista para a perspectiva heideggeriana, fenomenológica (2007, p. 299), para nós a questão pode ir além de uma questão filosófica e revelar como um período autoritário e ditatorial pode coibir o apego à realidade através da censura e da repressão.

Outro processo em que a arte se desvinculou da opção social do grupo neorrealista foi o Surrealismo luso, classificado pela crítica em geral como uma

“experiência tardia” (TELES, 1997, p.221), esse movimento também evidencia como a literatura do país se afasta das concepções materialistas, usando como referencial intelectual, dessa vez, a psicanálise freudiana.

O artigo “O surrealismo português em perspectiva”, de Monica Simas (2007, p. 329), revela que, mesmo buscando explorar as manifestações do subconsciente, os surrealistas lusitanos sofreram censura do governo de Salazar ao tentarem se organizar como grupo, tomando como modelo o grupo francês liderado por André Breton, que vivia, nessa época, a sua fase política.

Informações como as expostas acima nos servem de subsídios para apontarmos no Salazarismo o combate a qualquer tipo de prática que pudesse levar o pensamento coletivo a uma quantidade mínima de conscientização política⁵.

Mesmo com tudo isso, pode-se constatar que o período do Estado Novo em Portugal também serviu para a “aplicação artística” de alguns escritores (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 232), que formarão uma criativa geração literária após a Revolução dos Cravos, na qual a inovação estética estará associada à volta da escrita militante.

1.2.2 A Revolução dos Cravos

Nos seis anos de governo de Marcelo Caetano, após a doença e a posterior morte de Salazar, o Estado Novo enfrentou uma grande crise, não conseguindo resistir à insurreição militar de 1974. Eis os principais motivos para a derrocada do regime: a falta de interesse de algumas classes mais favorecidas na permanência da realidade política nacional, em especial, aquelas que estavam ligadas ao turismo e ao comércio internacional crescentes no país (SECCO, 2004, p. 91-94); e, principalmente, a questão das colônias africanas, motivo de pressão internacional e do descontentamento do exército luso – de um lado, a coação da ONU diminuía o prestígio internacional português (TORGAL, 2001, p. 402), do outro, a preocupação político-econômica dos militares com a crescente prostração do Estado nas lutas portuguesas pela manutenção das colônias perturbava os bastidores dos poderes nacionais (FERREIRA, 2001, p. 435).

A Revolução dos Cravos foi o Golpe Militar de esquerda⁶ que pôs fim ao Estado Novo português em 25 de abril de 1974 – a data do levante, 25 de abril, também é usada

⁵ Benjamin Abdala Junior diz que até alguns autores que expressavam certo engajamento em suas obras não eram estudados nas universidades do país (2007, p. 196).

para denominar o movimento que derrubou Marcelo Caetano do governo. Esse movimento foi a última revolução europeia inspirada, de alguma maneira, em ideias socialistas e recebeu o nome simbólico de “cravos” por causa da distribuição desse tipo de flor feita por mulheres aos soldados, indicando o apoio popular ao levante.

O insucesso da primeira tentativa de golpe em março e a expectativa de uma nova tentativa para o simbólico “1º de maio vermelho” (SECCO, 2004, p. 116) acabaram dando ao 25 de abril o artil necessário para surpreender o Regime e não encontrar nenhum tipo de resistência durante a consolidação da insurreição.

Mesmo com a relativa facilidade encontrada pelos insurgentes, tanto pela falta de ímpeto dos fiéis ao Estado Novo, como pelo claro apoio popular aos militares, os capitães se preocuparam com o controle dos meios de comunicação para a manutenção de suas estratégias políticas⁷ – embora não se possa dizer que, nos momentos iniciais, o grupo vitorioso parecesse ter um programa de governo definido, além de uma postura democrática antifascista (SECCO, 2004, p. 119).

Para José Medeiros Ferreira, em “Após o 25 de abril”, a principal meta dos militares era consertar com urgência aquele problema que acabou os levando à revolta: a questão das colônias da África (2001, p. 417) – o que acabou permitindo o exercício da liberdade de expressão de uma frutífera geração de escritores, como veremos a partir de agora.

1.3 A ficção pós-25 de abril

Nesse contexto das consequências da Revolução dos Cravos, surgem alguns escritores, na prosa portuguesa, com a proposta de retomar os elementos neorrealistas da literatura dos anos 40, alcançando uma inovadora fase de grandes produções ficcionais. O chamado grupo “pós-25 de abril” buscou novas soluções literárias para registrar a

⁶ Norberto Bobbio, em *Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política* (2011), faz um levantamento das várias acepções que o termo “esquerda” assume ao longo da história. Eis algumas mais marcantes: justiça, futuro, criatividade, profanidade, ateísmo, emancipação, liberdade e igualdade (julgada por ele como a mais responsável). O estudo em questão ainda ressalta que o fascismo é uma postura radical de direita, sendo a postura totalitária a exacerbação desse radicalismo, já que se trata de uma tentativa de ocupar todo o espaço político. Entendendo, então, que essa classificação é sempre relativa, resolvemos reproduzir a indicação do golpe que derrubou o Estado Novo português como uma ação de esquerda, de acordo com Lincoln Secco, em *A Revolução dos Cravos* (2004), por não a julgarmos arbitrária, nesse contexto específico.

⁷ As expectativas da imprensa com a mudança política, no âmbito do golpe de 25 de abril, foram dramatizadas por José Saramago, em 1979, na peça *A noite*.

liberdade que os marcava na nova fase política de Portugal (MOISÉS, 2008, p. 525-526).

A repercussão do novo momento político nas produções literárias é imediata, a ponto de a construção alegórica ser apontada por estudiosos como uma das primeiras consequências estéticas (JACOTO, 2007, p. 159): “[...] pude observar as reverberações simbólicas que a deposição do ditador provocara no espaço da ficção e, sobretudo, como a ficção participara ativamente dessa deposição política”. Essa colocação dialética citada nos faz ver como a literatura estava ligada, intimamente, ao momento vivido pela sociedade portuguesa.

As reconquistas político-sociais dessa geração permitiram o resgate das questões intimistas da literatura, mascaradas durante a repressão do período anterior, e também das narrativas sociais de cunho realista. A liberdade de expressão se expandiu a tal ponto que a prosa literária se aventurou até pelos caminhos do fantástico, “rompendo com os compromissos de verossimilhança fotográfica” (MOISÉS, 2008, p. 526), definição encontrada pela crítica para ressaltar os limites impostos pela censura até 1974⁸.

É notória a busca pelos elementos da identidade nacional, transformando esse exercício estético em uma reapropriação do país, manifestada através do trabalho com a oralidade popular e do regaste do imaginário histórico lusitano (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 233). A reestruturação da literatura do país colocou os romances portugueses na esteira das grandes produções internacionais da época, causando repercussão em toda a Europa.

A literatura lusa acerta mais uma vez os ponteiros com as tendências contemporâneas e dá o último passo rumo à modernização estética. O fim do embaraço aos ideais políticos leva a escrita à transcendência da repressão anterior e, até mesmo, da autocensura que cerceou o fazer artístico por longas décadas (MOISÉS, 2008, p. 526). As temáticas tendem à problematização da identidade nacional, mesmo com a variação dos estilos individuais, sendo os principais meios de realização estética para isso: a restauração do prosaísmo, a retomada do passado histórico grandioso, a reflexão política sobre as últimas décadas, a descrição racional do ambiente pós-revolução e a

⁸ Benjamin Abdala Junior comenta que o realismo fotográfico praticado antes dessa geração tinha base positivista (2007, p. 231), o que nos leva a entender que essa ideia de “literatura fotográfica” seja aquela na qual a liberdade de criação foi cerceada pelo aparelho repressor da ditadura de Salazar.

ironia às tradições culturais. Enfim, a publicação da tão esperada liberdade de expressão.

Segundo Marlise Vaz Bridi (2007, p. 75-76), o exercício de ruptura estilística ensaiado nos últimos anos do regime ditatorial é a grande face da ficção portuguesa nesse momento e nas décadas posteriores. De acordo com a descrição crítica, a forma narrativa convencional das novelas e dos romances do início do século é substituída pela nova ficção, cuja principal proposta é discutir valores humanos e revisar o passado recente.

É dessa safra que surge a extensa obra de José Saramago. No início de seu percurso literário, nos primeiros anos de crise do Estado Novo, vê-se que o exercício de uma pluralidade de gêneros marcou a sua produção, da qual a diversificação parece ser resultado do clima libertário da geração. Ao longo das décadas seguintes, o autor conseguiu elaborar e definir o próprio estilo, marcando a literatura contemporânea de Portugal com a sua prosa: recuperando temas do passado nacional, fabulando enredos imprevistos, experimentando as novas formas romanescas com pontuação e paragrafação incomuns e resgatando o caráter descomprometido das narrativas populares.

Buscando a descrição mais precisa de sua obra, após a sua devida contextualização histórico-literária, traçaremos, a seguir, um breve esboço do seu percurso estético até a publicação do seu romance *Caim*, em 2009.

2 A OBRA

Ainda na década de 60, José Saramago inicia sua carreira literária pela poesia, sem alcançar, entretanto, notoriedade. No decênio seguinte, experimenta outros gêneros, aventurando-se pela crônica, inicialmente, e, já entrando pelos anos 80, tenta o drama e o romance, tendo este se revelado um caminho mais promissor para o escritor do que o primeiro.

Nesse contexto, a sua produção ficcional, após as experiências de menor valor já comentadas anteriormente, entra em uma fase madura e passa a assumir relevância no panorama literário nacional. O crítico Massaud Moisés classifica o livro *Levantado do chão*, de 1980, como marco inicial da “série de romances consagradores” (2008, p. 527).

A priori, o nosso intento é fazer uma categorização temática das obras do autor consideradas sazoadas, permitindo que se visite a sua poética com um olhar crítico acerca dos vários assuntos abordados na narrativa ou no drama, sem a preocupação, entretanto, com as eventuais diferenças de gênero.

A fase madura de Saramago está vinculada às aspirações neorrealistas de sua geração e, sob os princípios doutrinários do movimento, gira em torno de três eixos principais (MOISÉS, 2008, p. 527): o mergulho no intimismo humano, no qual temas originais assumem alegorias imprevistas, próximas ao maravilhoso; a revisão de episódios históricos e míticos, de que se destaca a busca de uma nova perspectiva; e a ideologia política, que poderia ser considerada panfletária pela insistência da afirmação partidária por intermédio de alegorias ficcionais ou de intromissões do narrador.

Embora a maioria das obras amadurecidas não atenda a uma classificação estanque em uma só dessas temáticas e represente a sincronia entre vários elementos de cada uma delas, traçaremos um perfil diminuto de cada eixo citado acima, visando, sobretudo afunilar as discussões em direção ao livro *Caim*, o cerne de nosso interesse, no qual se misturam a revisão do tempo mítico e a aparição da temática marxista.

2.1 O intimismo

Em suas obras de cunho intimista, cuja grande característica é a introspecção, o autor português exercita a investigação do comportamento humano, buscando desvendar as verdades ocultas por trás das máscaras sociais. A construção simbólica é um procedimento paradigmático nos livros dessa monta, o que acaba propiciando a elaboração de um conteúdo alegórico transcendente da mera fotografia da realidade.

Na tese “Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago”, Colturato Cintra, citando Alzira Seixo, entende que o psicologismo dos romancistas portugueses pós-74 é fruto das experimentações literárias do período, sendo clara a influência do neorrealismo francês sobre os escritores lusos (2008, p. 32).

Segundo tal pesquisa, nesse momento inspirada em ideias de Umberto Eco sobre a ficção, os elementos do mundo real que são trabalhados com minúcia e insistência na narrativa representam o destaque da perspectiva introspectiva (2008, p. 250). Esse procedimento artístico, então, propõe-se a estreitar as relações entre o espaço e a personagem, fazendo com que aquele, retirado do plano social ou político, passe a ser uma expressão psicológica desta.

Podemos identificar em algumas obras do autor lusitano a junção da sugestão alegórica com o panorama subjetivo do espaço como um procedimento elementar do trabalho em busca do mergulho na intimidade humana, sendo o caso mais expressivo desse procedimento para nós o *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995.

Esse romance traz uma narrativa violenta sobre o comportamento humano, ao simbolizar uma cegueira branca que ataca as pessoas de forma epidêmica. O grupo que protagoniza a narrativa é levado para um manicômio transformado em uma espécie de lazareto onde são colocados, inicialmente, os cegos e um grupo de risco no qual estão os possivelmente infectados.

Em estudo sobre o espaço em o *Ensaio sobre a cegueira*, Ignatti Silva entende que o “manicômio”, como metáfora do local onde se acolhem pessoas incapazes de realizarem a convivência social, já é revelador da crise humana tratada no romance (2008, p. 25).

O conteúdo imagético principal do enredo é a indecifrável cegueira branca que se espalha contagiosamente entre as pessoas, desafiando até o conhecimento científico. Vejamos a preocupação do médico que, após receber um paciente com esse sintoma e não conseguir diagnosticar o problema, liga para um colega de profissão (SARAMAGO, 2011, p. 28-29):

[...] depois do jantar vou passar os olhos pelos livros, rever bibliografia, talvez encontre uma pista, sim, bem sei, a agnosia, a cegueira psíquica, poderia ser, mas então tratar-se-ia do primeiro caso com estas características, porque não há dúvida de que o homem está mesmo cego, a agnosia, sabemos-lo é a incapacidade de reconhecer o que se vê, pois, também pensei nisso, a possibilidade de se tratar de uma amaurose, mas lembra-te do que comecei por te dizer, esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é treva total, a não ser que exista por aí uma amaurose branca, uma treva branca, por assim dizer, sim, já sei, foi coisa que nunca se viu, de acordo, amanhã telefono-lhe, digo-lhe que queremos examiná-lo os dois. [...]

O debate entre os colegas esboça bem a singularidade do problema: uma cegueira branca, um paradoxo como se vê em “uma treva branca”, que desafia o conhecimento empírico do oftalmologista, o qual também será infectado.

Em meio aos termos médicos utilizados, destacamos “agnosia”, definida como “cegueira psíquica” e como “a incapacidade de reconhecer o que se vê”. Essa parece ser a grande chave de compreensão para a sugestão introspectiva da narrativa: a cegueira luzente não é uma disfunção orgânica, mas a incapacidade mental das pessoas de compreenderem e vivenciarem a experiência humana em sua plenitude.

Esse é o hiato intimista que explica o fato de o primeiro infectado estar dentro de um carro em um sinal de trânsito, absorto no caos moderno; ou o caso do sujeito que acaba roubando o carro deste, apesar de estar inicialmente disposto a ajudar generosamente o homem a quem foi retirada a visão em plena avenida, ficando contagiado logo em seguida; ou o episódio do médico, o qual perde a visão em meio aos livros onde pesquisava sobre o problema do seu paciente, símbolo da especificidade empírica que se sobrepôs, no plano alegórico, à leitura subjetiva da vida, fruto da sensibilidade e não do conhecimento livresco.

As personagens não são tratadas na narrativa pelos seus nomes próprios, mas por um tipo de classificação arquetípica, a qual realça a busca de representação dos variados tipos humanos: ladrão, prostituta, velho, médico, mulher do médico – a única que consegue ver. Entretanto, ela mente dizendo ter ficado cega para poder acompanhar o marido.

O caso dessa personagem merece destaque: em meio à convivência exaustiva com os cegos enclausurados no manicômio, ela não perde a visão em nenhum momento, como aos outros acontece. A sua aparição como a mulher do médico, à espera do marido para jantar e atenta aos problemas do ofício dele, representa um caso à parte em relação às demais personagens do enredo, com as suas vicissitudes hodiernas. Essa condição diferente se confirma ao longo da narrativa ao vermos essa mulher desenvolver ações positivas como a solidariedade, o perdão, o autossacrifício e a justiça, tornando-a uma guia dos demais integrantes de seu grupo no caminho da introspecção e da fraternidade, mesmo no ambiente hostil desenhado pelo romance.

O caráter paradoxal do enredo parece ser resultado do próprio conflito intimista tratado pela narrativa (SILVA, 2008, p. 187): a violência desumana que rege a convivência, no ambiente coletivo, desperta o equilíbrio individual da autoconsciência (“do olhar para dentro de si”), tornando-se, nessa situação, a prova necessária para a volta à comunhão de uma vida civilizada.

Outras obras do autor como *Todos os nomes*, de 1997, ou *O homem duplicado*, de 2003, também representam esse viés intimista através da predominância da sondagem psicológica e pela exploração de temas introspectivos: em meio ao ambiente caótico dos labirintos contemporâneos, seja nos registros burocratas de um cartório ou na pluralidade de filmes, pode-se buscar uma reflexão intimista.

Podemos dizer, então, que as obras as quais consideramos intimistas, representam um número pequeno no todo ficcional do autor, embora, não tenham um

significado menor para a compreensão crítica da poética saramaguiana. Esses romances priorizam o cenário contemporâneo, transformando o cotidiano moderno em alegorias inusitadas, mas, repletas de conteúdo psicológico, que é o tema primordial desses textos.

2.2 O tempo recriado

Alguns romances de Saramago, também em diálogo estreito com o estilo neorrealista de seus contemporâneos franceses (CORDEIRO *apud* CINTRA, 2008, p. 32), têm, como uma de suas grandes temáticas, a revisão das relações humanas a partir do tempo. Essa ressignificação do tempo se desenvolve em dois paradigmas: a reconstrução de episódios históricos e a ironia crítica aos mitos religiosos.

Os romances que se voltam para o tempo assumem sempre a visão contemporânea sobre o tema do passado (MOISÉS, 2008, p. 527). Aqueles que se inspiram nos mitos religiosos indicam a reflexão crítica sobre a humanidade e sobre a verossimilhança das narrativas bíblicas e do imaginário religioso; é exemplo evidente disso *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991. As narrativas que visitam os motivos históricos mostram a capacidade do autor de se aproximar do coloquialismo dos cronistas e reconstruir o cotidiano de fatos da história portuguesa e de seu imaginário cultural: *História do cerco de Lisboa*, de 1989, e *A viagem do elefante*, de 2008, são livros bastante representativos dessa tendência do autor.

Em suma, o estilo dessas tramas de José Saramago está voltado para o projeto de mudança de percepção da realidade e as suas características recorrentes, em busca da adesão do leitor ao seu ponto de vista são: o tom crítico da denúncia, a oralidade da linguagem e o ludismo irônico (MOISÉS, 2008, p. 528).

Mesmo sabendo que o apego ao passado sempre se manifestou nas produções artísticas de Portugal, ao longo de sua história, tendo ainda se intensificado no final do século XX, com o fim do Estado Novo, não podemos deixar de evidenciar a preponderância das marcas estilísticas de José Saramago em sua visão dos episódios e mitos pretéritos, seja no estrato formal ou político, destacando-a das produções de outros escritores da mesma geração.

2.2.1 A história

Para Luiz Roani, os romances históricos de Saramago não se aproximam daqueles que foram escritos no Romantismo ou no Realismo, com o intuito menor da representação passiva do passado, já que o processo narrativo do autor é recriado a partir de uma nova perspectiva, na qual a oralidade estabelece “uma interlocução íntima e cúmplice entre o autor e seu leitor” (2002, p. 26), cujo resultado seria a reconstituição lúdica⁹.

Todavia, o tom aparentemente descontraído não pressupõe a presença de arbitrariedade, sendo função prioritária do texto, conferir à narrativa certo teor documental, a fim de possibilitar ao leitor o conhecimento sobre uma época específica (2002, p. 27) – destacando-se, assim, a função mimética das imagens criadas pelo ficcionista – sem deixar de desenvolver uma reflexão crítica.

As produções do autor que se inspiram no passado histórico expressam, quase sempre, uma forte presença do imaginário português¹⁰, do qual se destaca a preponderância da simbologia do mar.

Mary L. Daniel, em seu texto “O mar de Saramago: moldura-limite e agente de potencialidade lusitana”, faz uma abordagem sobre o uso do símbolo “mar” por José Saramago como uma referência alegórica lusitana, utilizada antes, inclusive, por outros escritores, como os poetas Luís de Camões e Fernando Pessoa. Esse dossiê sobre os romances do autor acaba criando uma subcategorização para as narrativas saramaguianas que reconstituem o tempo histórico: “os romances ‘lusitanos’¹¹” (2001, p. 224).

Citando Eduardo Lourenço, o referido ensaio lembra o conceito de “autognose de Portugal” (2001, p. 223) e indica como esse processo de autoconhecimento cultural da literatura portuguesa, iniciado por Almeida Garrett, estava preterido a um segundo

⁹ Em seu texto “O herói do meio: a teoria do romance histórico de Georg Lukács” (2012), Rinaldo de Fernandes se debruça criticamente sobre a teorização do pensador alemão acerca desse gênero romanesco e traz uma importante contribuição para essa discussão acerca do romance histórico contemporâneo, que reinventou esteticamente esse tipo de enredo, acrescentando-lhe o tom satírico das paródias modernas.

¹⁰ A exceção a essa ideia entre as obras principais do autor é a tragédia *In nomine Dei*, de 1993, que, apesar de dramatizar um episódio do século XVI, trata de uma luta entre protestantes e católicos no interior da Alemanha, à época da Reforma Protestante.

¹¹ Lembramos que a proposta de nosso panorama da obra de José Saramago é temática, não se prendendo, portanto, à divisão em gêneros, o que nos permite o uso da denominação “enredos lusitanos”, a partir de agora, como uma adaptação da classificação de Mary Daniel.

plano após a poesia de Fernando Pessoa, até o aparecimento de José Saramago que, para Mary Daniel, foi o grande continuador dessa literatura nacionalista.

Entre os principais “enredos lusitanos” de Saramago, nos quais o passado histórico português é retomado para o realce da questão identitária, sem que se deixe de notar, de alguma maneira, a presença metafórica do mar com maior ou menor relevância, destacam-se o drama *Que farei com este livro?* (1980) e as narrativas *Memorial do convento* (1982), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O conto da ilha desconhecida* (1998) e *A viagem do elefante* (2008).

Entre todos os enredos que retomam personagens, eventos ou, simplesmente, o imaginário da história portuguesa, o romance *Memorial do convento* nos aparece como o melhor acabado.

Nesse livro, Saramago elabora duas narrativas em paralelo, ambas ligadas a construções: a construção de uma passarola fantástica pelo padre Bartolomeu de Gusmão, que ligará a terra ao céu¹², e a construção do Convento de Mafra por causa de uma promessa de D. João V. As duas narrativas servem como motivos para a reconstrução literária de Portugal do século XVIII.

As construções criam a ampliação da perspectiva de movimento no cenário (DANIEL, 2001, p. 225), tanto no aspecto vertical, a partir da máquina maravilhosa do “padre voador”, como no sentido horizontal, pela necessidade de importação dos materiais de construção (de que se destacam navios e carroças) e pela vinda de influências culturais estrangeiras na ciência, na música e na arquitetura, representadas por personagens como o arquiteto Ludovice e o músico Domenico Scarlatti.

Além da presença de personagens e fatos transcritos direta ou indiretamente do passado ibérico, o elemento histórico lusitano assume a feição de “homenagem paródica à grandeza marítima de Portugal no auge das descobertas renascentistas” (DANIEL, 2001, p. 226) através de um engenho com rodas para transportar pedras, chamado de “Nau da Índia”, e do nome do local onde fica o acampamento dos trabalhadores, “Ilha da Madeira”.

Também se registra a oposição entre as novidades trazidas pelo mar, como as relações comerciais internacionais, e a postura retrógrada da Igreja Católica, representada nas desconfianças e oposições da Inquisição (DANIEL, 2001, p. 226).

¹² Essa intenção do padre Bartolomeu fica clara ao longo da narrativa, como no momento em que ele explica a Sete-Sóis o motivo de seu desejo de voar (SARAMAGO, 2010, p. 62): “Faremos como as aves, que tanto estão no céu como pousam na terra”.

A nosso ver, merece destaque a reflexão crítica do padre Gusmão, não nos esquecendo de que ele é o “Voador”, sobre a insistência de Portugal com as navegações pelo mar, indicando o atraso da nação em relação aos países setentrionais da Europa, que já estavam avançados nas pesquisas sobre os transportes aéreos (SARAMAGO, 2010, p. 114): “[...] eu padre Bartolomeu Lourenço que voltei da Holanda aonde fui averiguar se já na Europa sabem voar com asas, se nos estudos desta ciência vão mais adiantados do que eu estou no meu país de marinheiros [...]”.

Essa reflexão do sacerdote é indicativa da situação de declínio econômico-tecnológico de Portugal, em comparação aos séculos anteriores, e do avanço científico que caracterizava outros países do continente já no século XVIII.

Em um momento de intertextualidade explícita com Camões, poeta que, no século XVI, já tivera poetizado a identidade lusitana através do mar em sua epopeia *Os lusíadas*, a narrativa compara o sopro violento e miraculoso do vento sobre uma igreja com o sopro revoltado do gigante Adamastor¹³ (SARAMAGO, 2010, p. 128).

Esse episódio suscita algumas possíveis hipóteses de interpretação: pode-se entender o gigante mítico, por sua origem clássica, como mais uma referência de oposição à tradição cristã na obra do autor de *As intermitências da morte*; ou ainda, em consonância com a epopeia renascentista, fazer a leitura do sopro de Adamastor como uma espécie de clamor popular contra a cobiça da classe dominante, a exemplo do Velho do Restelo¹⁴; ou, até mesmo, pensar que, nesse momento, o mar pode ter se sensibilizado com a exploração dos que trabalhavam na construção, já que o rei distribuiu moedas de ouro entre os trabalhadores para que eles reconstruíssem a igreja como em um “milagre” – embora Mary Daniel sugira que, na obra, a voz do povo se identifica mais com o rio, já que a classe dominante sempre usou o mar como instrumento de seus interesses (2001, p. 228).

O uso de referências do passado, histórico ou literário, portanto, não serve à mera retomada das imagens antigas para retocar a grandeza de um nostálgico imaginário lusitano, nem se constitui como um mero ponto de partida para a criação literária. Em todas as obras do autor dessa monta, a retomada dos elementos pretéritos guarda sempre o intuito de reconstruir para revisar.

¹³ O gigante Adamastor é uma personagem da mitologia clássica que foi transportada para o “Canto V” de *Os lusíadas*, de Camões. Nessa epopeia lusitana, o gigante aparece transformado no Cabo das Tormentas, simbolizando os perigos enfrentados pelos navegadores em suas viagens.

¹⁴ Célebre personagem do “Canto IV” da epopeia camoniana que levanta a voz contra a ambição portuguesa, na partida da esquadra de Vasco da Gama para as Índias, alegorizando o descontentamento popular com as Grandes Navegações.

2.2.2 A mitologia religiosa

As obras de José Saramago que retomam o tempo mítico das religiões são representadas pela peça *A segunda vida de Francisco de Assis*, de 1987, e pelo romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991.

Embora o drama citado se inspire em uma personagem histórica da Idade Média, resolvemos colocá-lo como exemplo da mitologia religiosa por se tratar de um dos santos católicos mais expressivos, que, na peça, volta à vida terrena para se deparar com a lógica empresarial na qual se transformou a ordem criada por ele, em sua primeira vida, com base nos princípios da caridade, do despojamento e da humildade. Notadamente, a sua volta à vida ressalta, em forma de drama irônico, a arbitrariedade dos mitos católicos e o pensamento mercadológico que se faz presente na lógica religiosa.

Esse tipo de sátira às religiões, inclusive, ocupará parte importante das produções do escritor português, não só pelo caráter polêmico, mas também pela densidade crítica que carrega. Segundo Avelino de Souza, a ironia parodística dessas criações tende à humanização de todas as relações teológicas questionadas (2009, 9-10), alcançado como resultado artístico-ideológico a agressão à identidade católica portuguesa, cujas raízes remontam ao período medieval, e a criação de uma visão contemporânea sobre os dogmas religiosos. Ou seja, mais uma vez o princípio estético é norteado pela ideia de reconstituir para revisar criticamente.

O evangelho segundo Jesus Cristo realiza essa revisão crítica do Novo Testamento e é, com certeza, a obra do autor que mais chama a atenção dos estudiosos para esse assunto na poética ficcional de Saramago.

O estudo de Avelino de Souza destaca como as versões católicas sobre a vida de Jesus eram tidas como infalíveis e inquestionáveis, acima de tudo, por causa do poder temporal da Igreja sobre o mundo ocidental, no Medievo (2009, p. 43). Fato que por si só já indicaria o caráter transgressor de um livro cujo intento fosse parodiar o maior símbolo do cristianismo, Jesus.

Mas o projeto saramaguiano é ainda mais audaz: a paródia será estruturada na humanização das figuras divinas, realizada literariamente da maneira mais herética possível, ao se narrar o coito entre José e Maria, a admiração afetiva de Cristo ao Diabo, o ódio revoltoso do Messias a Deus e o concubinato entre Jesus e Maria de Magdala, para só citarmos alguns dos episódios mais marcantes do livro.

A esse tipo de construção humanista na qual Jesus é cheio de dúvidas e paixões, o Diabo é o Pastor amado pelo Cordeiro e Deus assume uma violência imperialista, Avelino de Souza dá o nome de “profanação” (2009, p. 43) – essa prática pode ser verificada em muitas produções do autor português, cuja lógica textual se afasta das crenças religiosas e assume um tom político.

Salma Ferraz também elabora o seu estudo na análise da paródia textual, denominando o romance de “(des)evangelho” e o romancista de “o quinto evangelista” (1998, p. 15), já que essa obra parece aproveitar os hiatos sobre a vida do Salvador presentes nos evangelhos bíblicos e apócrifos e nos estudos sobre o Jesus histórico para criar uma versão antropocêntrica do filho de Deus, revisando, assim, a história sacra mais conhecida do Ocidente através das convicções político-ideológicas de José Saramago.

Para essa estudiosa, o narrador é a categoria que abrange todo o projeto de profanação burlesca da tradição (1998, p. 59-60): em suas intromissões, elabora posicionamentos positivos e negativos sobre as personagens e os eventos relatados; aproveita eventuais lacunas nas falas das personagens para complementá-las, misturando as suas opiniões às das personagens; enfim, tentando aliciar o leitor ao seu ponto de vista.

A personagem Jesus também protagoniza esse processo de inversão de valores, sendo chamado desde antes do nascimento de “o filho de José” (SARAMAGO, 2005, p. 41), de quem herdará a sandália e a culpa (FERRAZ, 1998, p. 94).

Após a morte do pai e depois da descoberta da omissão do mesmo ante o extermínio de tantas crianças por ordem de Herodes, no contexto de seu nascimento, as suas revoltas adolescentes o farão buscar amparo em outras paragens (SARAMAGO, 2005, p. 155):

Quando Maria desapareceu na fundura cinzenta de um vale, Jesus, de joelhos, gritou, e todo o seu corpo lhe ardia como se estivesse a suar sangue, Pai, meu pai, por que me abandonaste, que isto era o que o pobre rapaz sentia, abandono, desespero, a solidão infinda de um outro deserto, nem pai, nem mãe, nem irmãos, um caminho de mortos principiado. De longe, sentado no meio das ovelhas e confundido com elas, o pastor olhava-o.

Destaque-se como o desalento do adolescente órfão dos dois pais assume o tom de drama pessoal, em uma provável tentativa de sensibilização do leitor. É nesse momento de desamparo que a figura do pastor alcança relevo na narrativa, ficando a

formação do jovem Jesus entregue ao Diabo, travestido ironicamente da simbologia daquele que cuida de fato do seu rebanho. Podemos dizer que essa convivência por quatro anos com o Diabo moldará, definitivamente, a visão rebelde e contestadora de Jesus em relação a Deus.

Para Salma Ferraz, quem continuará a formação iniciada pelo Pastor será aquela com quem Jesus conhecerá os prazeres carnavais (1998, p. 100): “os ensinamentos e a iniciação de Cristo passam das mãos do Diabo às mãos de Maria de Magdala, que se transforma numa espécie de sacerdotisa particular de Cristo”.

Depois do anjo caído será, então, com uma prostituta que o nazareno vai se encaminhar para a sua vida messiânica de milagres e pregações – esse percurso, em si mesmo, já é revelador da lógica antagônica que o romance irá assumir perante a tradição religiosa.

No singular episódio da barca, quando vai ao meio de um nevoeiro ter com Deus, na presença do Diabo, para saber quem é e para que serve (SARAMAGO, 2005, p. 303), Jesus vai saber, finalmente, quais são os planos do Senhor para ele e qual é o objetivo empresarial de sua messianização, mesmo apelando à misericórdia do Pai para que as consequências catastróficas de sua crucificação fossem evitadas.

Enganado pelo próprio destino, acaba crucificado, quando pensava estar atrapalhando os planos de Deus, e, em oposição ao riso prazeroso Deste, morre dizendo, em um fechamento adequado para uma narrativa parodística (SARAMAGO, 2005, p. 374): “Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez”.

Vera Bastazin teoriza, em sua crítica ao escritor português, que a reconstrução estética produzida pelo imaginário literário da obra produz um efeito ideal de metalinguagem (2006, p. 20), do qual a ruptura com a lógica diacrônica é, ironicamente, o meio condutor a novas interpretações dos fatos apresentados, como já havíamos constatado em todos os enredos do autor que se inspiram, de alguma maneira, no tempo.

Acreditamos que a enorme repercussão alcançada por esse livro não se deve apenas ao tom audacioso de um autor que se propõe a reescrever o mito religioso mais consagrado do Ocidente, mas também ao amadurecimento estético mostrado por essa narrativa – sobretudo em relação ao drama *A segunda vida de Francisco de Assis* (primeira experiência de Saramago de revisão a um mito religioso) – fazendo com que esse romance tanto atraia a atenção dos estudos críticos.

Muitas das fórmulas utilizadas pelo autor em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, como o tom irônico do narrador ou a recriação de Deus com uma conotação terrena

negativa, reaparecerão na última produção de José Saramago, permitindo que consideremos essa obra como o livro precursor de *Caim*.

2.3 A ideação política

As obras que colocamos nessa seção são aquelas nas quais mais se destacam os conteúdos engajados¹⁵ que nortearam o juízo crítico dos escritores contemporâneos e posteriores ao período salazarista, representando a tendência esquerdista do contexto. Tais inclinações sempre ocuparam espaço importante nas produções de José Saramago: a crítica aos excessos da ditadura, a denúncia da opressão às classes marginais, a crítica ao capitalismo e a defesa da luta de classes¹⁶.

Para Massaud Moisés, em seu esboço crítico sobre a obra do escritor luso, a postura esquerdista é uma convicção política nunca abandonada pelas produções saramaguianas ao longo das décadas (2008, p. 527), o que nos leva a reconhecer, nesses pressupostos, o mesmo direcionamento ao leitor de mudança de percepção das relações, realizado aqui com a mesma oralidade lúdica das outras obras, porém, com o apego à realidade contemporânea.

São exemplos da predominância dos temas políticos entre as obras maduras do autor: *Levantado do chão*, 1980, romance, predominantemente, engajado, no qual se narra a luta de pequenos agricultores do Alentejo contra a opressão dos latifundiários; *O ano da morte de Ricardo Reis*¹⁷, 1984, que retrata os absurdos repressivos realizados pela Ditadura de Salazar; *Jangada de pedra*, 1986, narrativa fantástica na qual a Península Ibérica se separa do resto do continente como uma provável alegoria da exclusão sofrida por Portugal e Espanha na formação inicial da Comunidade Europeia, até o ano da publicação do livro (ROBERTS, 2005, p.808); *A caverna*, 2000, em que Saramago retoma o mito platônico para tratar da alienação promovida pelo capitalismo sobre as pessoas, metonimicamente, representada por um *shopping center*; *Ensaio sobre*

¹⁵ Ao nos reportarmos a engajamento literário, estamos evocando Benjamin Abdala Junior (2007, p. 42), que se refere à “escrita neorrealista” como aquela na qual a imagem figura, constantemente, a realidade política do fluxo social.

¹⁶ Em seu livro *Saramago: biografia* (2010), Marques Lopes comenta a colaboração do ainda jovem escritor José Saramago com os comunistas durante o Estado Novo e a sua posterior filiação ao Partido Comunista Português em 1969.

¹⁷ Esse livro é um dos casos comentados antes, nos quais a obra pode se encaixar em mais de uma das categorias temáticas apontadas. Apesar de o romance retomar o heterônimo pessoano do início do século XX, resolvemos não colocá-lo na seção do tempo por entendermos que o retorno de Ricardo Reis a Portugal, em 1936, no início do Estado Novo, elucida a priorização do teor político da narrativa em detrimento de seu caráter mítico-literário.

a lucidez, 2004, espécie de continuação do *Ensaio sobre a cegueira*, na qual as pessoas, curadas da cegueira branca, demonstram a sua lúcida insatisfação com a realidade política através do voto em branco; e *As intermitências da morte*, 2005, outra narrativa maravilhosa na qual a morte, personificada, decide que ninguém vai mais morrer, para mostrar o quanto ela é necessária para a manutenção do equilíbrio socioeconômico do mundo moderno.

Resolvemos tratar de *Levantado do chão* mais atentamente, pois, como foi dito acima, esse é o romance que representa o marco inicial da fase madura da produção de José Saramago, tratando, criticamente, das desigualdades sociais através da exposição dos conflitos vividos pelo homem alentejano nas questões da terra, ao longo da história portuguesa do século XX, ao narrar a sofrida saga da família “Mau-Tempo”.

Mesmo em se tratando de uma das primeiras obras do escritor, na qual a questão social é protagonista, podemos dizer que esse romance já apresenta os elementos principais de sua produção nas décadas posteriores a essa publicação: a visão crítica da sociedade, a ironia à religião, a visita ao passado histórico, a excelência alegórica e o coloquialismo narrativo.

Para Teresa Cristina Cerdeira da Silva, essa narrativa inaugura a tentativa estética de escrever uma “nova história de portugueses (e não mais de Portugal)” (*apud* FERRAZ, 1998, p. 14), na qual se destacam as vozes marginalizadas pelo imaginário político-social do país, em busca da inversão do modelo tradicional.

Segundo António José Saraiva, o estilo narrativo empregado pela obra é ímpar (2010, p. 168): “O que assim se conta e apresenta em *Levantado do chão* é uma imaginária insurreição agrária no Alentejo. É um processo de distanciamento em relação à matéria narrada, que permite expor a doutrina sem forçar a realidade”.

Ao criar a alegoria dos trabalhadores se rebelando contra a opressão, em uma luta de classes, então, José Saramago soube equilibrar criação literária e conteúdo político, sem se desprender da realidade histórico-nacional.

Em *O quinto evangelista*, Salma Ferraz ressalta que a “Teologia do ateu” ou a “teologia humanista” de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1998, p. 27), denominação criada por ela para designar a humanização das personagens divinas como um tipo de “destronamento”¹⁸, já está presente nos livros do decênio de 80, como *Levantado do chão* e *O ano da morte de Ricardo Reis*.

¹⁸ A leitura da autora vai se embasar, prioritariamente, na teoria bakhtiniana da carnavalização.

O “(des)evangelho saramaguiano” já pode ser identificado em passagens como esta (SARAMAGO, 2010, p. 220-221): “Deus do céu, como podes tu não ver estas coisas, estes homens e mulheres que tendo inventado um deus se esqueceram de lhe dar olhos, ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador, e portanto não o devera ver”.

Notemos que o excerto representa muito bem a lógica antitética do autor português entre Deus e o homem, na qual este assume uma conotação positiva e aquele sempre se sobressai negativamente: aqui, o homem é o criador de Deus – o qual, consequentemente, não existe – enquanto a divindade criada, “sem olhos”, é indiferente ao sofrimento humano.

Na esteira das “sátiras profanas” (FERRAZ, 1998, p. 28), Saramago vai chegar a fazer uma associação, tão retomada nas obras posteriores, entre a imagem de Deus e a lógica burguesa. Isso se verifica, por exemplo, no momento em que o padre Agamedes critica a conscientização e a reivindicação políticas dos agricultores, denominando-as o pior orgulho de todos “porque é ele que levanta o homem contra o seu patrão e o seu deus” (SARAMAGO, 2010, p. 243) – como se vê, o discurso religioso está servindo à manutenção da realidade opressora, já que, segundo o sacerdote, aquele que se levanta contra o patrão também está se opondo a Deus, simbolizado como um mecanismo alienante de manipulação ideológica das massas nas mãos da classe dominante.

É evidente que o mar não está presente nas indicações temáticas da obra, ainda mais quando o título traz uma referência antagônica a essa ideia, o chão, símbolo imediato da terra. Porém, Mary L. Daniel mostrará como esse livro, considerado por ela o romance mais social do autor, trará o mar arraigado nas construções metafóricas que criticam o sistema latifundiário (2001, p. 233).

A elaboração alegórica do texto é intensa e o escritor, já atento às questões identitárias do imaginário passadista ibérico, desenvolve o uso dos símbolos marítimos para fazer a crítica às questões político-sociais que envolvem os problemas agrários do enredo.

O cenário que protagoniza o espaço da ação é um arquétipo dos latifúndios alentejanos e tem as suas tensões políticas metaforizadas pelo movimento agitado das águas fundas e revoltas, onde os peixes pequenos lutam pela sobrevivência contra os peixes grandes (SARAMAGO, 2010, p. 319) – além da associação metafórica com o preceito marxista da luta de classes, é inevitável lembrar-se dessa imagem no *Sermão de*

Santo Antônio, do Padre Antônio Vieira, outro expoente da identidade literária portuguesa.

O ápice do trabalho simbólico com o mar se dá no final da narrativa, nos antecedentes da Revolução dos Cravos (SARAMAGO, 2010, p.363): “No mar interior do latifúndio, não pára a circulação das ondas”. Os peixes miúdos se reúnem, crescem através da identidade coletiva e se “levantam do chão” nas ondas revolucionárias que transformarão o país – o levante final indica o encaminhamento de um movimento insurgente de esquerda, que parece ser a visão idealizada que o autor cria do Golpe Militar de 1974.

De fato, as principais fórmulas da poética ficcional de José Saramago surgiram dessa obra inaugural: a aproximação imagética entre o mar e a terra, em *Levantado do chão*, aparenta ser um exercício de elaboração estilística que o autor reaproveitará na produção do romance *Jangada de pedra*, publicado seis anos depois; podemos verificar também como o viés crítico sobre as religiões, mais à frente retomado, sobretudo em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, desde então já é marcante; a concepção marxista da luta de classes, que mais à frente protagonizará a atenção de nosso estudo, é a principal marca da narrativa e será resgatada em outras obras, como *A caverna*.

3 CAIM ENTRE OS DEMAIS

O comentário sobre os outros livros tencionava tratar, em uma visão mais horizontal, das predominâncias temáticas dentro da tríade dos assuntos destacados, anteriormente, mesmo com o problema da versatilidade de cada obra abordada. Agora, no comentário mais restrito ao romance *Caim*, objeto de nossa pesquisa, tendemos a observar suas minúcias, verticalmente, em busca do seu devido posicionamento dentro do todo ficcional de José Saramago.

Sendo a última publicação em vida do autor¹⁹, essa obra tem um aspecto semelhante ao observado em *Levantado do chão*, no qual se vê uma reunião de elementos estéticos presentes ao longo da obra do autor luso: a crítica à tradição religiosa, a visão contemporânea sobre o passado, a ligação da narrativa a convicções

¹⁹ Recentemente, foi publicado um romance, com o título *Claraboia*, escrito pelo autor na década de 50. Esse foi um dos livros iniciais de Saramago e sua publicação, na época, foi preterida pelas editoras, o que acabou magoando o escritor, que não quis publicá-lo mais em vida.

políticas, o coloquialismo linguístico, as intromissões da enunciação sobre o enunciado e a interlocução ao leitor, entre alguns outros aspectos afins.

A ironia satírica, identificada por Northrop Frye pela mistura de elementos míticos e realistas na “estória romanesca” (1973, p. 219), tende claramente à paródia moral. No caso do romance em análise, esse intento fica bem claro na postura contundente do narrador em relação a “deus”, aqui, transformado na típica figura burguesa, coisificada e desumana – descendo ainda mais na escala valorativa em comparação a romances anteriores. O projeto inaugurado em *O evangelho segundo Jesus Cristo* parece iniciar a desmistificação da Bíblia, código sagrado e infalível, através da sátira ao Novo Testamento; cabendo ao último romance, *Caim*, fechar tal reconstrução crítica, direcionando o seu escárnio ao Antigo Testamento.

A preponderância do narrador sobre as outras categorias literárias, apontada por Ferraz, como verificamos acima, é ainda mais enfática do que nos enredos pregressos. As intromissões são constantes e não se escondem em nenhuma discrição, como vimos em obras antecedentes: os elementos contemporâneos são jogados com constância no meio dos episódios míticos, com a óbvia pretensão de dessacralizá-los; se a figura do Senhor era cega aos sofrimentos humanos e cúmplice da classe dominante, agora, o “senhor” (com inicial minúscula para realçar o rebaixamento profano) é o próprio burguês impassível e injusto, em busca de riquezas materiais e conquistas militares, transformando-se no principal motivo do martírio do homem; se, no embate entre Deus e Jesus, a voz narrativa tinha nítida simpatia pelo Messias, nessa derradeira obra, aquele que nos conta a história opta afetivamente pelo assassino “caim”, em sua refutação ao “senhor dos exércitos”; e, por fim, nos é lícito ressaltar que as interlocuções ao leitor são mais explícitas a fim de seduzi-lo à revisão almejada, ora através de vocativos e digressões, ora através de ditos populares e ironias.

Antônio José Borges, ao tratar de *Caim*, destaca a ousadia de alguns episódios narrados que desafiam a censura do senso comum religioso (2010, p. 49-50): a sensualidade de “eva” para seduzir e convencer o anjo que guarda a porta do “éden” a ajudá-la; a sexualidade latente do caso entre “caim” e “lilith”; os violentos ataques do protagonista a “deus”, durante as suas várias discussões; e a pornografia macabra dos episódios da arca de “noé”. Exemplos como esses, em si mesmos, já revelam o caráter contestador e polêmico da narrativa, como o autor não ousara fazer em livros anteriores.

Pode-se pensar que a humanização de “deus” carrega a narrativa para a representação intimista dos desentendimentos humanos, de que nasceriam os conflitos

abordados na trama, mas o romance é resultado de uma intenção sociológica maior, de base marxista, a qual vislumbra as relações dialeticamente, sem se desprender da lógica materialista: “deus” é caracterizado pela indignidade da cobiça arbitrária, enquanto “caim” se propõe a desconstruir os planos divinos, fazendo justiça; a racionalidade irônica do narrador desafia a serenidade das crenças religiosas; e, principalmente, os episódios bíblicos serão carregados de sugestão social. Esse aspecto dialético vai permitir a Borges classificar a narrativa como “um romance de contradições” (2010, p. 53).

Essa clara intenção do narrador em rever os valores da tradição judaico-cristã é que nos obriga a destacar o narrador como categoria de estudo, analisando as suas intromissões e as suas intenções ao parodiar os episódios bíblicos, carregando a narrativa de conotações políticas.

A partir de tal delimitação, o nosso próximo capítulo consistirá em um levantamento teórico, cujo arcabouço especulativo nos permita versar com propriedade sobre as artimanhas de um narrador intrometido. São expoentes maiores do que será pesquisado Norman Friedman, e a sua descrição do narrador onisciente intruso; e Gérard Genette, com a sua conceituação sobre a transgressão diegética. Sobre a posição do narrador em relação à narrativa, apoiar-nos-emos em Theodor Adorno e Walter Benjamin, e, em relação ao protagonista, em Mikhail Bakhtin.

Acerca da afluência das questões políticas para as personagens bíblicas através da produção literária romanesca, o nosso paradigma teórico será a consistente argumentação de Northrop Frye sobre os arquétipos e sobre a ironia satírica.

Os conceitos políticos marxistas que serão identificados e discutidos estão embasados em alguns textos de Karl Marx, os quais nos permitam tratar das concepções sociológicas do que são: a burguesia, o proletariado, a alienação, a luta de classes e a ideologia – elementos construtivos da feição imagética do livro em análise.

III UM NARRADOR INTROMETIDO: DO MITO BÍBLICO AO OLHAR MARXISTA

1 O NARRADOR INTROMETIDO

No primeiro momento deste capítulo, recorreremos a referências teóricas que nos permitam tecer considerações analíticas mais coerentes sobre o romance *Caim*, de José Saramago, no que concerne a questões como a postura do narrador, o tempo narrativo, o marxismo e os arquétipos simbólicos.

1.1 A onisciência intrusa

Essa conceituação de onisciência intrusa obedece ao desenvolvimento teórico de Norman Friedman em seu estudo sobre *O ponto de vista na ficção* (2002), em que ele estabelece algumas classificações para os tipos do narrador, sobre os quais teceremos um breve comentário.

Ao estabelecer a relevância de uma teorização crítica sobre o “ponto de vista”, o autor discorre sobre algumas questões iniciais como a relação entre a onisciência e o suposto desaparecimento do autor (2002, p. 167); os recursos textuais, como os tipos de discurso, e suas implicações na transmissão do enredo e nas variações da voz narrativa (2002, p. 168-9); a diferença entre as técnicas de “sumário narrativo”, em que aparece a predominância do narrador sobre as personagens em forma de resumo sobre o que está sendo apresentado, e de “cena”, em que as personagens, bem colocadas no tempo e no espaço, parecem assumir a função de dramatizar diretamente aos leitores (2002, p. 170). Esses levantamentos teóricos se estruturam em citações de outros autores e argumentações do próprio Friedman sobre os problemas abordados e aparentam ser uma introdução para a principal parte do seu ensaio, que são os exames e as denominações sobre os “pontos de vista narrativos”.

Ainda antes de elencar as tipologias dos narradores, o ensaio em questão ressalta alguns questionamentos que devem ser a base de uma análise sólida sobre a categoria em questão (2002, p. 171-2):

[...] 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente

ou alternado?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternado?) [...]

Creemos que, realmente, essas são as principais referências para que alguém se debruce com coerência sobre a focalização de uma narrativa: se o narrador é personagem ou não e em que pessoa ele encaminha a sua voz; sendo personagem, se ele está transmitindo a história do centro do próprio enredo ou de alguma posição periférica; se ele apresenta a técnica de cena ou sumário e como essas colocações posicionam o leitor em relação à própria narrativa.

É claro que esses tópicos não são estanques e permitem uma combinação entre todas essas variações expostas para que se faça uma classificação coerente com as particularidades de cada obra passível de interpretação à luz dessa teorização.

O próximo passo dado pelo teórico é, a partir da combinação de alguns pontos entre aqueles tratados anteriormente, criar as denominações para os variados pontos de vista narrativos.

Os narradores podem manifestar uma relação de onisciência com o enredo, estruturada em um ponto de vista ilimitado, em quatro casos específicos: “onisciente intruso” (2002, p. 172) e “onisciente neutro” (2002, p. 174), de acordo com o aparecimento, direto ou não, da voz locutora durante a narrativa. O afastamento fingido dessa voz para ressaltar a focalização em algum personagem representa mais duas denominações: “onisciência seletiva múltipla” (2002, p. 177), na ocasião em que a estória é emitida pela mente das personagens; e “onisciência seletiva” (2002, p. 178), quando a percepção da intriga pelo leitor se dá pela mente de uma personagem apenas.

O estudo dos narradores-personagem os divide em “eu com testemunha” (2002, p. 175), aquele que participa da ação sem ser o ponto principal do enredo, e “narrador-protagonista” (2002, p. 176), aquele que transmite o enredo sendo a personagem principal da ação.

As narrativas em que a voz do narrador é dispensada e a trama nos é enredada pelas ações, pelas falas das personagens e pelo cenário, assumindo por isso uma grande semelhança com a estrutura de cenas, são classificadas neste ensaio pelos termos “modo dramático” (2002, p. 178) e “câmera” (2002, p. 179), cuja diferenciação se daria pelo

fato de que o segundo modo trabalha um recorte da vida sem uma organização sequenciada de ocorrências como o primeiro.

Já que o narrador que nos propomos a estudar se encaixa predominantemente nas definições do “autor onisciente intruso” (2002, p. 172), colocadas nesse ensaio de Friedman, resolvemos fazer um comentário mais detalhado sobre o que é colocado acerca dessa tipologia.

Parece que a primeira preocupação desse teórico é discutir se a intromissão é um elemento textual capaz de aproximar o leitor da narrativa. Por isso, é retomada a distinção entre “sumário narrativo” e “cena”. Nessa breve recuperação conceitual há a exposição de alguns meios formais como diálogos, jogos temporais e discursos e as suas respectivas implicações naquele que lê. O encaminhamento das ideias expostas aponta para a sugestão de que o modo “cena” é aquele no qual o leitor, ao se deparar com o realce dado a elementos como “tempo, espaço, ação, personagem e diálogo” (2002, p. 172), sente-se mais próximo ao enredo. Além disso, ainda se coloca que o uso do “sumário narrativo” pode tornar o narrador maior que o próprio enredo e preterir o evento relatado a um segundo plano.

Ao especificar a escolha praticada pelo ponto de vista onisciente intruso entre a “cena” e o “sumário”, após expor a sua impressão de que a ficção moderna tende à cena, diz o crítico estadunidense que “a tendência no Autor Onisciente Intruso está longe da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando freqüentemente por meio de um ‘eu’ ou ‘nós’” (2002, p. 173). O que seria um tanto evidente tendo-se visto que o recurso à cena “retira” o narrador do ponto frontal da trama, enquanto a sumarização desta o coloca em certa evidência ante outros elementos textuais. Porém, algo nos chama a atenção nessa colocação, em relação ao narrador do romance que pretendemos analisar mais à frente: qual seria a função do uso de uma intromissão em primeira pessoa por um autor que está fingidamente distante da ação?

O próprio Friedman, um pouco à frente, coloca algo que nos parece um bom caminho à procura dessa resposta (2002, p. 173):

[...] o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informações possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as idéias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão. [...]

Por essa explicação podemos entender que, já sendo sabido anteriormente que, nesse tipo de narrativa, o narrador se sobrepõe à própria trama fictícia, a voz autoral intrometida deseja expor impressões de sua mente e criar um juízo de valor naqueles que acompanham a sua história.

As indicações transcritas acima deixam essa ideia ainda mais evidente quando reconhecem que esse tipo de conduta narrativa pode até trazer ponderações e reflexões sobre questões extradiegéticas. O reconhecimento crítico do tipo de vinculação entre essas observações e a própria intriga pode ser revelador da intenção primordial da obra em estudo e só a história em questão pode denunciar tais relações de causa e efeito (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

No nosso entendimento, ao substituir o relato comum dos episódios por uma espécie de opinião crítica (FRIEDMAN, 2002, p. 174), o narrador está interferindo diretamente na interação entre leitor e texto para tentar levar o primeiro a concordar com alguma linha de pensamento pessoal que pode ser política, afetiva, filosófica ou, até mesmo, religiosa.

Ligia Chiappini Moraes Leite comenta sobre essa especificidade narrativa (2007, p. 29):

Quem nos fala é esse eu. Os canais de que se utiliza são os mais variados, predominando a sua própria observação direta. Finalmente, somos colocados a uma DISTÂNCIA, ao mesmo tempo menor, do narrado — já que temos acesso até aos pensamentos das personagens —, e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados, conservando-nos ironicamente afastados deles, impedindo nossa identificação com qualquer personagem bem como frustrando a absorção na seqüência dos acontecimentos, com pausas freqüentes para a reflexão crítica.

Concordamos com o comentário transcrito na percepção de que é esse narrador intruso quem gerencia a narrativa utilizando suas observações diretas, variando os critérios que colocam o leitor mais próximo ou mais distante da narrativa, interferindo, assim, na ação recíproca entre o relato escrito e aquele que lê a partir das interferências digressivas expostas.

Em *Caim*, de José Saramago, a narrativa dialoga ironicamente com a Bíblia e o narrador intruso parece convidar o leitor a uma “ressignificação” dos símbolos canônicos em várias passagens, como podemos ver, por exemplo, no momento em que

o narrador convida o leitor a refletir sobre a incoerência do pedido que “deus” faz a “abraão” para matar o seu filho “isaac”²⁰.

1.2 A metalepse

O conceito de “metalepse” vem de Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*. Essa categoria visa fazer a análise de alguma transgressão na diegese, podendo afetar ou não a verossimilhança interna, podendo vir de algum personagem, do enredo ou do próprio narrador, como é o caso do romance que estudamos.

Para chegarmos ao detalhamento desse conceito, cremos ser necessária uma curta apreciação de alguns tópicos destacados no quinto capítulo dessa obra acerca da categoria “voz” até a apreciação da definição de “metalepse”.

Após apontar a definição de “voz” como o recurso com o qual se relata uma ação, o autor destaca a peculiaridade do estudo das subjetividades da linguagem dessa voz, a partir das conexões entre enunciado e enunciação, construídas ao longo do discurso narrativo (s/d, p. 212).

Sobre a possível confusão acerca da distinção entre “autor” e “narrador”, destaca-se o comentário (s/d, p. 213):

[...] Confusão talvez legítima no caso de uma narrativa histórica ou de uma autobiografia real, mas não quando se trata de uma narrativa de ficção, onde o próprio narrador é um papel fictício, ainda que directamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do acto de escrita (ou de ditado) [...].

Para nós, primeiramente, é importante salientar que a nossa referência teórica anterior, Norman Friedman, não faz essa distinção na denominação entre “autor” e “narrador”²¹.

²⁰ Julgamos que seja pertinente apontarmos a diferença contextual entre os romances citados por Friedman e a obra estudada em nosso trabalho, já que esta é uma narrativa do século XXI, enquanto as tramas mencionadas pelo texto teórico em questão são da transição entre os séculos XIX e XX. Essa distância cronológica indica uma clara diferença estética na estilização da intromissão pelo narrador saramaguiano, acima de tudo, no uso de alguns recursos intradieéticos que não foram identificados pelo autor norte-americano nas narrativas referidas por ele, como a intertextualidade com a Bíblia e as digressões metalinguísticas, por exemplo.

²¹ Acreditamos que não haja uma distinção significativa entre o que foi denominado por Friedman de “autor” e o narrador, categoria que centraliza a nossa atenção, sobretudo ao não identificarmos qualquer menção a essa possível ambiguidade em nenhuma referência que trate dessa teoria do estudioso estadunidense. A exemplo disso, podemos ver como Lígia Chiappini, em *O foco narrativo*, em comentário ao estudo de Friedman, usa várias vezes o termo “narrador” para se reportar ao “autor onisciente intruso” (2007, p. 26-32).

Em segundo lugar, fica clara a ideia que o recorte do estudo de Genette é a narrativa literária, fictícia, a qual não concebe uma leitura crítica competente a partir de biografismos, ou seja, não permite a ligação entre algum elemento textual e o seu autor. Um pouco mais à frente, o texto é claro na concepção de que a narrativa não é apenas um ato automático de escrita (s/d, p. 213).

Sobre o procedimento de análise adequado, disserta Genette (s/d, p. 214):

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode distinguir retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. [...]

Fica clara a sugestão sobre o procedimento metodológico proposto nesse excerto sobre a percepção do ato narrativo como algo plural, que deve, portanto, ser decomposto em categorias para que se realize o exame crítico da vinculação entre estas e suas implicações intratextuais. Essas relações ligam elementos como tempo da narração e o da narrativa, narrador e seus narratários, como também narrador e história contada (s/d, p. 214).

Ao tratar do tempo da narrativa, Gérard Genette o situa em uma circunstância de destaque ante o espaço, por exemplo, e ainda o concebe como um elemento sempre indispensável na narrativa, já que toda a história é, no mínimo, situada no passado, “ulterior”, no presente, “simultânea”, no futuro, “anterior”, ou fragmentada em momentos da ação, “intercalada” (s/d, p. 216).

A narrativa “simultânea” é aquela contemporânea à ação, essa coincidência, em tese, não permite que haja uma grande interferência da estância temporal sobre a história que está sendo relatada, como se supõe, no presente (s/d, p. 218).

O estilo menos comum na produção literária é o “anterior”, aquele em que a narrativa apresenta as ações futuras, assumindo assim um teor predicativo, que se aproxima muito do “gênero profético” (s/d, p. 219).

Em uma situação completamente oposta, sendo o estilo predominante da tradição literária, vem a narração “ulterior”, aquela em que a narrativa apresenta as ações do passado, sem que se distinga, ao certo, essa distância entre o ato de narrar e o que está sendo narrado, embora, algumas vezes, a aproximação do final da história possa dar a impressão do encurtamento dessa distância (s/d, p. 220).

A definição dos níveis narrativos estabelece a diferenciação entre o nível do “acontecimento contado” e o nível do “acto narrativo”, em que este é colocado em um plano “diegético inferior” ao outro (s/d, p. 227). A classificação dos níveis narrativos prevê três tipos: extradiegético, diegético ou intradiegético e metadiegético.

O nível extradiegético parece ser aquele primordial, de onde se originam os demais estratos narrativos. A extradiegeese concebe o narrador em uma posição de exterioridade à diegeese relatada, isto é, em um nível distinto daquele em que se encontram os outros elementos da trama (LOPES; REIS, 2007, p. 290-291).

A elucidação sobre o que venha a ser nível intradiegético traz à tona os elementos constitutivos da história contada como personagens, ação e espaço. Esse plano é o resultado imediato do nível extradiegético, podendo, por isso, ser denominado também de diegético (LOPES; REIS, 2007, p. 295).

A condição metadieética²² surge da criação de um relato em segundo grau (GENETTE, s/d, p. 230), originado a partir dos próprios elementos intradieéticos. A construção metadieética cria uma espécie de narrativa secundária dentro da narrativa primária, a qual, geralmente, assume uma função paralela à intriga primária (LOPES; REIS, 2007, p. 292-293).

No tocante à conceituação de “metalepse”, sugere a referência inicial do teórico francês que se trata da “passagem de um nível narrativo para outro” (s/d, p. 233). Tal colocação evidencia, inicialmente, a necessidade de que se discutam as definições conceituais expostas acima sobre os níveis narrativos e atende à necessidade epistemológica de verificação crítica da introdução de alguma situação estranha à narrativa durante o desenvolvimento do eixo fabular, podendo até ferir os conceitos de verossimilhança interna.

A metalepse se afigura como sendo uma pretensa onipotência do autor sobre a sua obra – recebendo inclusive a denominação clássica de “metalepse do autor” (s/d, p. 233), o que, de alguma maneira, reitera o caráter artístico desta e possibilita ao criador reafirmar suas convicções estéticas, agradar ao leitor ou até invocá-lo, ser irônico ou mesmo atravessar o seu texto com alguma linha de pensamento pessoal.

Qualquer tipo de transgressão ao universo diegético faz parte da metalepse e as maneiras mais concretas desse procedimento são a inclusão de algo extradiegético na

²² Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em seu *Dicionário de Narratologia*, propõem que a denominação nível “hipodiegético” é mais pertinente do que “metadieético” porque o prefixo “hipo” deixa mais evidente a situação de subordinação da narrativa secundária à primeira (2007, p. 292).

história, como a intrusão do narrador no nível intradieético, e o seu inverso, como a colocação de uma personagem no estrato metadieético ou extradieético, provocando um efeito burlesco ou fantástico à trama (s/d, p. 234).

Um dos efeitos mais evidentes da metalepse se dá no âmbito temporal, no tocante à duplicidade “tempo da história e tempo da narração”, sobretudo quando se tenta aproximá-los. Vejamos um trecho sobre essa questão (s/d, p. 235):

[...] Todos esses jogos [temporais] manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta.

A nosso ver, o ponto crucial é a ultrapassagem dessa “fronteira” ideal entre esses “dois mundos”. O “mundo em que se conta” é aquele que representa o tempo da enunciação, o qual corresponde ao narrador e a produção de sua narrativa, e o “mundo que se conta” é aquele que indica o tempo do enunciado, cuja principal ordem se constrói pelo encaminhamento da própria diegese. Qualquer violação da separação entre essas duas dimensões pode ferir a relação ideal da obra com o mundo real e a organização de coerência do tecido textual, ou seja, os caracteres de verossimilhança externa e interna.

Embora saibamos que, após essa transcendência, o extradieético passa, sem retorno, a ser dieético, no sentido de elemento constitutivo da narrativa, o que mais nos atrai é saber qual é a intenção do narrador ao transgredir a divisória entre a sua posição e o espaço narrativo criado por ele mesmo. Ainda mais quando ele abandona a impassibilidade da voz em terceira pessoa e esboça algum comentário em primeira pessoa.

Algumas páginas à frente, Genette, ao comentar as funções narrativas metalinguística e fática, apresenta-nos uma possibilidade de interpretação dessas intromissões que nos obriga a transcrevê-lo mais uma vez (s/d, p. 255):

[...] as intervenções, directas ou indirectas, do narrador a respeito da história podem também tomar a forma didáctica de um comentário autorizado da acção: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar a *função ideológica do narrador* [...]

Duas expressões parecem começar a elucidar a nossa questão: “forma didáctica” e “função ideológica do narrador”. Por esse entendimento, podemos conceber que uma

das funções do narrador intrometido é tentar esclarecer as intenções de sua narrativa e defender alguma linha de pensamento manifestada para tentar convencer o leitor de algo.

No romance de José Saramago em questão, além das intromissões diretas do narrador ao leitor, o uso de alguns pensamentos contemporâneos parece demonstrar que o narrador, ao interferir na própria narrativa, tenta convidar aquele que o lê a elaborar um pensamento mais crítico e mais atual em relação a Deus, como podemos constatar quando a narrativa se propõe a comentar a parte dos espólios de uma guerra que ficou para “deus”.

1.3 A pessoa que fala no romance

Mikhail Bakhtin traz uma enorme contribuição à questão do narrador e de sua expressão sobre a narrativa, em seu livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Nesse estudo, o teórico russo comenta a preponderância linguística da voz que narra sobre o romance e os instrumentos estéticos utilizados nessa propagação de ideias.

No texto “A pessoa que fala no romance”, Bakhtin nos lembra da necessidade de se considerar o plurilinguismo como um ponto central da análise da organização estrutural do romance (2010, p. 134). Ao que nos parece, esse conceito compreende a dimensão plural dos estratos linguísticos de uma narrativa, possibilitando, então, a estruturação de um pensamento crítico coerente sobre as várias línguas que ressoam no discurso romanesco.

Sendo, portanto, a narrativa literária uma exposição verbal da linguagem social, o discurso do autor “exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal” (BAKHTIN, 2010, p. 135). Tais “formas especiais” seriam, na verdade, os procedimentos artísticos da obra literária, com os quais o autor, ser social concreto, estratifica o seu discurso em realizações linguísticas com finalidade estética – o que torna as personagens um dos principais canais dessa reprodução plurilinguística.

Nessa segmentação teórica, a verbalização literária da criação romanesca se torna a exposição de um ponto de vista individual, o do autor, acerca da realidade social. Essa perspectiva permite que se classifique a voz que fala no romance como “esteta”, “ideólogo” e “apologista” (BAKHTIN, 2010, p. 135).

Tentemos nos ater mais um pouco nesse exame sobre o autor: “esteta”, por buscar se manifestar através da linguagem artística, transmitida nas conotações próprias desse gênero narrativo; “ideólogo”, por estar simbolizando, nas palavras escritas, as suas convicções pessoais; e “apologista”, ao defender, explícita ou implicitamente, as crenças e opiniões que distribui, efusivamente, pelos variados elementos de linguagem, ao longo do romance, no qual, não raro, polêmicas são panfletadas.

Essa leitura sociológica do fazer romanesco, em si mesma, já nos autoriza, imensamente, a tratar das possíveis intenções das intromissões do narrador, no romance que nos propomos a estudar. Todavia, o texto bakhtiniano ainda desenvolve um tema bastante pertinente ao nosso exame: a reprodução da visão de mundo daquele que narra no protagonista do romance.

Sobre o desdobramento do ponto de vista do narrador em outros elementos textuais, diz-nos Bakhtin (2010, p. 136):

[...] Mas no romance, naturalmente, não se representa apenas o homem que fala, e este mesmo homem não é representado apenas como falante. O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento da personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. [...]

Após ter estabelecido o que vem a ser o plurilinguismo no romance, fenômeno no qual a estratificação linguística se dá em uma narrativa por intermédio das manifestações de linguagem expostas em um texto – prioritariamente, o narrador e as personagens – o estudioso, agora, parte para a exposição do possível motivo para a coexistência dessas manifestações multilinguísticas: a reverberação dos juízos daquele que narra sobre toda a narrativa.

O esclarecimento da exposição dialética é de fundamental importância para visitarmos com propriedade a tese em questão: o narrador não é o único que fala em um romance, porém, não se manifesta apenas através de sua fala. Como, então, o narrador se manifesta senão pela própria fala? Para o nosso juízo analítico, o caminho mais viável é o manejo das próprias personagens do enredo.

A reiteração do raciocínio segundo o qual o narrador utiliza o discurso narrativo para expor e defender as suas ideias e os seus pontos de vista é clara no uso dos

vocábulos “ideologicamente”, “um motivo ideológico” e “posição ideológica definida” – os quais marcam o esclarecimento efetivo dos propósitos textuais da voz locutora.

Por fim, a sugestão de que até as ações da personagem são representativas das intenções do narrador, seja no ponto de vista verbal ou na conotação simbólica, fecha a introdução dessa argumentação inicial sobre o uso das personagens pelo homem que fala no romance.

Embora faça a ressalva de que a narrativa romanesca não seja tão unilateral como a épica (na qual narrador e herói se confundem) e também destaque que a personagem pode assumir certa independência do condutor do enredo, Bakhtin admite que toda forma de discurso representa aquele que fala no romance, sendo o protagonista a principal manifestação desse procedimento (2010, p. 136).

O procedimento destacado na análise do acercamento dessas camadas da linguagem literária é a construção híbrida, definida como (BAKHTIN, 2010, p. 110):

[...] o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas "linguagens", duas perspectivas semânticas e axiológicas.

No nosso entendimento, essa delimitação estabelece o resumo do que estamos procurando debater, que é a relação próxima entre os juízos do narrador e a expressão individual das personagens: a voz que fala se sobrepõe às personagens, incutindo-lhes a sua visão de mundo e as suas convicções, transformando, assim, a variedade linguística do romance em um único objeto de percepção da realidade.

Esse parece ser um dos fenômenos estilísticos mais relevantes no romance *Caim*, de José Saramago, no qual o narrador parece ocupar todo o espaço narrativo, não só através de seus comentários intrometidos contra as simbologias religiosas ou contra os episódios bíblicos, como também no uso que faz do protagonista para ressaltar as incoerências e arbitrariedades de “deus”.

Destaquemos, então, quatro ocorrências, muito comuns no romance, de interpenetração entre aquele que narra e o outro que protagoniza o enredo: o personagem age e o narrador concorda, de alguma maneira, com essa ação; a voz locutora faz algum comentário jocoso ou pungente sobre “deus” e, em seguida, o protagonista tenta desconstruir a imagem positiva deste no imaginário religioso; aquele que fala no romance faz uma interlocução ao leitor, cuja intenção é induzir o receptor a

uma reflexão crítica, enquanto “caim” tem um comportamento análogo, só que direcionado à outra personagem; por fim, através do discurso indireto-livre, as reflexões críticas de ambos se confundem em uma só voz.

1.4 Posição do narrador no romance contemporâneo

Em seu texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno trata da questão da distância entre o narrador e a narrativa (e, conseqüentemente, do leitor), no romance da primeira metade do século XX.

Ao tratar da virada do século XIX para o século XX, o teórico alemão ressalta a situação contextual do romance: sua ligação ideológica com a burguesia, seu apego excessivo ao realismo e sua necessidade de superar a indústria cultural, com os seus meios modernos, como a reportagem jornalística e o cinema.

Destaquemos uma passagem que condensa essa discussão inicial (ADORNO, 2008, p. 55):

[...] O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. [...]

Se *Dom Quixote* marca, então, o início da “era burguesa”, no século XVII, podemos entender que Adorno está marcando a Idade Moderna como época de soberania da burguesia, desde o florescimento mercantil, sendo o romance moderno, gênero oriundo dessa época por excelência, a expressão literária do mundo burguês.

O domínio artístico “da mera existência” parece ser de base ideológica, servindo, assim, à manutenção dos mecanismos de poder da classe burguesa. Sua realização estética é a banal expressão do mundo material em sua cotidianidade, com total apego às feições exteriores – sem a presença da mitologia épica ou da transcendência. Por isso, mesmo naquelas obras em que há apelo ao conteúdo maravilhoso, o texto fala em um realismo inseparável da escrita romanesca.

Segundo o ensaio adorniano, só haveria uma maneira para o romance se colocar acima dessa lógica empírica: “se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (2008, p. 56). Essa tem sido, em certas circunstâncias, a solução estética

que levou o romance, a partir do final do século XIX, a mergulhar nos conteúdos subjetivos do fluxo de consciência, abandonando o objetivismo realista e tornando a introspecção um recurso textual intradieético.

Os primeiros momentos do século XX foram testemunhas das guerras e de uma crise na experiência subjetiva, que afetou a leitura e a transmissão de qualquer mensagem especial no romance, motivos maiores para o rebaixamento do romance a gêneros menores, como a literatura biográfica.

Nesse contexto fechado da sociedade, o romance precisou se reinventar para transcender os limites alienantes do realismo (ADORNO, 2008, p. 57):

[...] A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. [...]

No coisificado mundo capitalista, o gênero romanesco buscou investigar a essência subjetiva e ultrapassar os limites da exterioridade material do realismo, deixando de ser instrumento ideológico de mascaramento da realidade social e desnudando a alienação, sem deixar de usá-la como instrumento estético da investigação da interioridade individual, ao apontá-la como elemento imposto à intimidade humana.

A tendência antirrealista, em comparação aos padrões literários do século XIX, torna-se a grande marca desse romance moderno de investigação, cujo resultado é a inovação de procedimentos estilísticos e temáticos: o fluxo de consciência, a dimensão metafísica, o desencanto com o mundo e a aproximação do narrador são alguns dos elementos que podem ser destacados.

Entre os comentários do estudioso que se pospõem a essa verificação, um nos chama mais a atenção (2008, p. 60):

O romance tradicional, cuja idéia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. [...]

Ao tratar do romance tradicional, Theodor Adorno nos fala mais uma vez do caráter ideologizante desse gênero ao compará-lo “ao palco italiano do teatro burguês” e

ainda nos dá como exemplo dessa destreza ilusória Flaubert, um dos maiores expoentes do realismo europeu, no século XIX.

De acordo com o desvendamento adorniano, ao se propor a expor com onisciência a realidade social, o narrador apenas reproduz a alienação das aparências sociais com suas pretensões contraditórias (2008, p. 58). Porém, nesse excerto, o texto parece querer nos fazer duvidar da suposta subjetividade de uma voz narrativa que não questiona a si nem às personagens e também não permite que o leitor visite seus bastidores – essa inibição das condições de criação literária é, segundo o autor alemão, o maior ponto de aproximação entre o romance tradicional e o teatro italiano burguês, o qual, diferentemente de um teatro de arena, só expõe ao público a trama, sem qualquer lampejo metalinguístico, por exemplo.

O novo tipo de romance exige um novo tipo de postura (ADORNO, 2008, p. 60):

[...] A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. [...]

A reflexão parece ser o procedimento estético imanente agora e não mais a representação do teatro realista. A intromissão da voz locutora é uma constante, fazendo com que tal voz narrativa, nessas aparições, tome partido e problematize tudo, descambando, muitas vezes, para a ironia – abandonando-se, a partir disso, a postura omissa, soberana e fantasiosa de um narrador impessoal.

A narrativa romanesca contemporânea, então, recria “a distância estética” (ADORNO, 2008, p. 61): se, no romance tradicional, era relegada ao leitor uma lonjura constante, o narrador convida aquele que lê a interagir com a obra e abandonar a contemplação passiva²³.

Os comentários estão tão atrelados à narração que a distinção entre uma coisa e outra é difícil, formando um novo procedimento estético no qual a reflexão é tão importante quanto a ação e, algumas vezes, até mais incisiva, em um total abandono da objetividade das narrativas épicas²⁴.

²³ cremos que a intenção de Adorno, ao abordar os vínculos entre o leitor e a narrativa, seja ressaltar a criação de sentidos por parte daquele que lê, todavia, destacamos que uma análise crítica esbarrará na impossibilidade cognitiva de mensurar esse tipo de interação.

²⁴ Adorno denomina esse novo procedimento de “epopéia negativa” (2008, p. 62). O crítico Arturo Gouveia, em seu livro *Escritos adornianos*, desenvolve um longo ensaio, denominado “A epopeia

Direcionando essa discussão para o nosso objeto de pesquisa, podemos dizer que o escritor José Saramago, cuja obra se constrói a partir das últimas décadas do século XX, mantém essa tendência ao encurtamento da distância entre o narrador e o leitor em sua poética ficcional.

Seja através de problematizações metalinguísticas ou de comentários irônico-críticos a episódios e personagens, a voz narrativa do romance *Caim*, obra publicada pelo autor em 2009, não se mantém distante do primeiro plano textual e ainda, muito pelo contrário, aparenta desejar que o leitor a siga nos desvendamentos de alienações e ideologias sociais, ligadas, nesse romance, à religião.

1.5 O narrador

Em 1936, Walter Benjamin faz um grande esboço sobre a situação do narrador no romance contemporâneo, em contraposição às narrativas tradicionais, ao tecer algumas “considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” – por ter sido elaborada no decênio anterior, presumimos que tenha sido essa alteração de Benjamin sobre a situação do narrador no romance moderno o ponto de partida para o ensaio de Adorno citado acima.

Acreditamos poder visitar o seu texto para retirar algumas considerações críticas sobre o narrador, categoria definitiva de nosso trabalho analítico, mesmo sem nos atermos aos comentários detalhados que o estudioso alemão fará do autor russo.

Segundo as considerações iniciais de Benjamin, o estudo que se propõe a se deter mais atentamente sobre as especificidades do narrador deverá se manter “numa distância apropriada e num ângulo favorável” (2010, p. 197). Acreditamos que esse comentário visa ressaltar um método de análise que será usado pelo ensaio, no qual “o ângulo favorável” é o distanciamento crítico, premissa irrevogável para se entender o afastamento característico do narrador nas narrativas contemporâneas – é-nos obrigatório destacar também certo ludismo na ideia de “ficar à distância” para compreender “a distância do narrador”.

Ao começar a traçar o roteiro crítico da questão, o autor destaca o problema contextual enfrentado pela prática narrativa (2010, p. 198):

negativa do século XX”, sobre a aplicabilidade do conceito de “epopeia negativa” como categoria analítica de narrativas modernas que tendem à introspecção (2010, p. 25).

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.

A grande questão a se destacar na verificação do declínio das narrativas nas primeiras décadas do século XX, então, é a dificuldade de se intercambiarem experiências nas relações humanas.

Esse hiato parece ser o resultado imediato da deterioração da condição pessoal e das relações interpessoais em uma sociedade assolada por uma grande guerra e na iminência de outra, sendo consequência dessa ruína o baixo nível das narrativas literárias, do jornalismo e, até mesmo, dos valores morais partilhados dentro desse grupo social.

Outro ponto importantíssimo a se debater é o que o excerto nos diz sobre “experiência”: em esgotamento gradativo até alcançar o ponto máximo de seu esvaecimento. Ao observar que os combatentes da guerra se calam ao voltarem da guerra, a passagem destacada indica que a realidade histórico-contextual não ocasionou o acúmulo de sabedoria, como nas viagens e aventuras míticas da tradição, mas, sim, fez proliferar um silêncio angustiante provocado pela realidade atroz dos campos de batalha.

Ao salientar o perecimento da troca de sabedorias e experiências, Benjamin também encaminha a sua discussão, agora mais afunilada para as narrativas literárias, para o problema da oralidade (2010, p. 198): “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

A imposição psicológica do silêncio faz essa voz viva da comunicação se calar e a reverberação dessa autocensura nas narrativas literárias é o distanciamento e a menor qualidade estética, já que as melhores narrativas, na opinião do crítico citado, são aquelas que assumem uma feição oral.

Os tipos fundamentais de narradores da tradição popular, de acordo com o ensaio em questão, são aqueles que ficaram em suas terras para ganhar a vida e os viajantes, simbolizados, respectivamente, pelo “camponês sedentário” e pelo

“marinheiro comerciante” (2010, p. 199). O primeiro grupo representa o cidadão que ficou em sua terra natal, tomou conhecimento da tradição de seu povo e a reproduziu na proliferação oral que realizou. Na segunda classe, encontram-se aqueles que vêm de outras terras e falam de seus aprendizados e de suas aventuras pelos locais por onde passaram.

Ao tratar desses tipos arcaicos que formaram a herança narrativa das literaturas oral e escrita da tradição ocidental, ainda em suas raízes medievais, o texto nos leva a uma reflexão dialética sobre a situação atual: os viajantes se transformaram nos soldados calados pelas violências da guerra, enquanto os que ficaram são agora aqueles que não ouvem mais as experiências dos outros e, conseqüentemente, não as reproduzem também.

Em meio ao destaque das características dos textos de Leskov, aparece-nos um estereótipo da narrativa exemplar (2010, p. 200): prioriza o interesse pelo bem coletivo, seja através de ensinamentos ou de provérbios – em suma, o bom narrador é aquele que dá conselhos como transmissão de sabedoria, em contraste ao teor informativo das descrições jornalísticas do século XX.

Volta-se, assim, ao ponto já tratado anteriormente, no qual se defende que o déficit da qualidade narrativa é resultado da mudança ética nas relações intersubjetivas e do definhamento no compartilhamento da sabedoria experiente, ao longo das vicissitudes modernas do mundo capitalista, acentuada no período pós-guerra.

Ao começar a tratar, especificamente, do romance como gênero narrativo, diz-nos o estudo em questão (2010, p. 201):

[...] O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. [...]

A visão diacrônica do ensaio vai evidenciar agora a substituição da epopeia, como principal gênero narrativo, pelo romance, cujos instrumentos de propagação foram o livro e a imprensa. Esse caráter essencialmente escrito do romance não permite a manutenção da oralidade como principal expressão literária – o que faz com que Benjamin ressalte algumas lacunas no estilo da narração romanesca, em contraposição à tradição oral consolidada pela epopeia.

Ao distinguir o romance da narrativa propriamente dita (representada pela “epopéia no sentido estrito”), o texto faz a ressalva de que esse não é um procedimento da prosa como antítese da poesia, salvaguardando gêneros prosaicos tradicionais como “os contos de fada”, “lendas” e “novelas”. Essa observação deixa evidente que a lacuna desse mais recente tipo de prosa está na postura do narrador: isolado como romancista, que se limita a descrever a realidade com impassibilidade, sem beber nas fontes da tradição popular, negando-se a trocar experiências com o leitor ou a aconselhá-lo sobre as arbitrariedades humanas relatadas.

Essa é a forma original do romance e qualquer tentativa de mudança dessa configuração representará, na visão do ensaio, a “transformação da própria forma romanesca” (2010, p. 202). A consolidação no romance através da imprensa é a principal responsável por esse teor perene da narração romanesca, presa ao conteúdo impessoal e informativo das publicações jornalísticas.

A coincidência entre a ascensão do capitalismo e a consolidação do estilo romanesco através da imprensa (um dos instrumentos mais evidentes de manipulação ideológica das classes dominantes) faz com que o romance seja considerado o gênero da burguesia. Daí a necessidade desse conteúdo descritivo imanente do romance, sem apelo à compreensão intersubjetiva das relações, pautada na troca de experiências pessoais, ou à abstração das intervenções sobrenaturais dos mitos religiosos.

Para Benjamin, a esse formato árido e objetivista do romance, “é indispensável que a informação seja plausível” (2010, p. 203). São de responsabilidade dessa feição pragmática as elucidações presentes por toda a narração romanesca, ali colocadas a fim de evitar o abstrair do pensamento – intento que diminui a qualidade artístico-literária desse tipo de obra, ao se afastar da invocação à memória e à sensibilidade, conteúdos típicos das narrativas tradicionais.

Ao tratar da condição artesanal das narrativas, diz-nos o autor (2010, p. 205):

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. [...]

A narrativa é um fruto do universo artesão que, extinto ao longo da modernidade, girava em torno da parcimônia do trabalho manual e convivia, harmoniosamente, com a transmissão, a audição e a reprodução das histórias orais. O

desvanecimento dessas formas arcaicas de trabalho manual acabou resultando no abandono de práticas tradicionais de criação enredística, cujos aspectos principais eram a interação com a memória subjetiva, o tom natural da concisão, a ausência da análise psicológica e a tendência à assimilação através da experiência.

A vida moderna, com seu ritmo industrial, extinguiu a comunidade de ouvintes, sendo consequência imediata desse processo a transmissão da “informação” e do “relatório”, ou seja, o narrador não tenta mais imprimir às histórias que conta a sua percepção íntima ou, até mesmo, certa sugestão autobiográfica, fazendo com que a narrativa contemporânea perca a “forma tradicional de comunicação”.

Mais à frente, a forma mítica e poética da criação artesanal das histórias está definida como uma “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 2010, p. 206).

O recurso à simbologia parece querer transformar em alegoria a discussão, dita e redita, acerca das origens populares das efetivas narrativas, dessa vez, relacionadas à prática manual do labor artesanal da oralidade coletiva.

Traçando um paralelo entre a historiografia e a narrativa, o olhar atento de Walter Benjamin vai explicar: “O cronista é o narrador da história”. Essa equiparação é feita pelo estudioso por ele ter verificado que a crônica é uma forma épica e, como tal, mantém uma relação estreita com a história.

Diferenciando o cronista de um historiador comum, registra-se o entendimento da diferença de estilo textual entre um e outro: a crônica narra a história, se aproximando do estilo épico das narrativas literárias; enquanto a escrita historiográfica pura se limita a descrever o processo histórico e explicar os episódios pretéritos de que trata – o que em muito lembra a descrição do narrador romanesco, já comentada anteriormente.

Nas origens dessa crônica histórica, está o cronista medieval, cujo intento único era a exegese, sem qualquer preocupação com a explicação ou com o convencimento da verdade, já que era expressão “do plano da salvação, de origem divina” (BENJAMIN, 2010, p. 209). Podemos crer que a intenção de Benjamin, ao destacar esse estilo medieval, é mostrar qual é o grande procedimento da verdadeira voz narrativa: a reprodução do eixo enredístico, sem qualquer chamado à racionalidade, independente de o conteúdo expresso ser sagrado ou profano, realista ou fantástico.

Citando Schiller e Leskov, o texto diz que esse procedimento se aproxima da “literatura ingênua” e do tempo “em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza” (BENJAMIN, 2010, p. 210) – sendo próprio desse narrador o apego a essa tradição memorialista e harmoniosa da epopeia, em negação aos vícios da informação moderna dos romances.

A memória volta à pauta do ensaio no retorno à preocupação da diferenciação entre o romance e a epopeia, colocada, dessa vez, na relação entre aquele que conta a história e o seu receptor (BENJAMIN, 2010, p. 210): “Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado [...]”.

O fruto primeiro do colóquio entre o narrador e o seu interlocutor é a memória, que se torna, assim, a base para a reprodução das histórias através das variações da oralidade, das quais fez enorme uso a epopeia.

Seria a epopeia, então, o entrelaçamento entre o tom memorialista da tradição e a descrição dos episódios, fazendo com que Benjamin nos diga que a musa épica é a reminiscência (2010, p. 211) – principal matiz do verdadeiro estilo narrativo. O romance herda dessa conjunção apenas a minúcia dos fatos, afastando-se do diálogo efetivo com as variações reminiscentes das narrativas tradicionais e do seu encadeamento fabular artesanal, inspirando-se unicamente na linha tênue da rememoração descritiva e limitada da vida. Em suma, o romance substituiu a epopeia como principal gênero de narração literária e ainda decretou o fim da memória como herança cultural.

Outro procedimento destacado entre as características principais do romance é a peculiaridade do tempo. Em certo momento, Lukács é citado como base de discussão da questão (BENJAMIN, 2010, p. 212):

O tempo, diz a *Teoria do romance*, só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal. Podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... [...]

Para Lukács, o tempo é, de fato, um elemento constitutivo da forma romanesca e esse aspecto é fundamentado na distinção que o romance realiza entre “o sentido e a vida”. Esse fundamento de segregação visa tratar do “sentido da vida” através de seu conteúdo descritivo, em detrimento de um aprofundamento reflexivo acerca do que é

fundamental na existência – não podemos deixar de salientar que o romance opta por tratar da experiência mundana palpável, de base objetiva, rompendo com a transcendência temporal típica das subjetividades míticas expostas nas epopeias.

O romance está preso à fórmula descritiva que se propõe a esclarecer o sentido da vida, não permitindo, então, que o leitor pondere sobre a mítica “moral da história”, diferentemente, de outras narrativas tradicionais, como os já citados contos de fada, os quais projetam um nível fabular que transcende o fim da narrativa e reverbera na memória do leitor.

O ensaio ainda nos diz que aquele que conta a história no romance tem um comportamento distinto, em relação a outros tipos de narração: o narrador parece estar ausente do processo narrativo, deixando o leitor solitário (2010, p. 212). Acreditamos que essa ideia esteja se referindo à distância que o narrador do romance convencional assume em relação ao que está relatando, sem emitir nenhum juízo de valor, como também em consideração àquele que lê, ao evitar algum tipo de interlocução. Esse seria outro ponto primordial de distinção entre a narrativa romanesca e a tradição: enquanto esta sobreviveu por intermédio das comunicações vivas da memória coletiva, através dos típicos contadores de história como os poetas e cantadores populares, a primeira se caracteriza pelo gesto solitário do leitor isolado.

Se não é o narrador que prende a atenção do leitor, Benjamin deixa claro qual é o interesse deste em sua leitura (2010, p. 214): “[...] o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler ‘o sentido da vida’. [...] O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”.

Ao retomar o paradigma referente à lógica da vida, o autor alemão veste esse ponto de um novo sentido, que é a busca do sentido da existência através de seu fim simbólico. O leitor estaria buscando, portanto, poder vislumbrar a morte das personagens no plano da ideia, seja com o fim do enredo (“morte fabular”) ou com alguma catástrofe da trama (“morte efetiva”), para buscar dialeticamente o segredo existencial revelado pelo romancista – o qual possa ser levado por aquele que lê para “aquecer” a própria experiência de vida.

Uma sentença nos aparece com grande destaque: “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 2010, p. 214).

Primeiramente, realçamos a sugestão social implícita na afirmação ao tratar das origens periféricas da narrativa, ligada aos estratos marginais da sociedade, ao longo dos

séculos de desenvolvimento socioeconômico do Ocidente, dos quais se originaram métodos, mitos e conceitos, além da sobrevivência no imaginário coletivo popular.

Assim, podemos considerar que o narrador ideal para o autor alemão é aquele que nasceu do povo no manuseio típico de sua linguagem, usou as fontes populares dos provérbios e do folclore, perpetuou-se através das memórias orais da cultura coletiva da experiência e ainda manifesta nítida simpatia partidária pelos excluídos e marginais.

Para Walter Benjamin, o “primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas” (2010, p. 215). O narrador das fábulas infantis apela para a atemporalidade de clichês como “era uma vez” e “felizes para sempre”, não distinguindo o tempo da essência ou invocando a morte como elemento revelador da lógica da vida. Muito pelo contrário, essa voz locutora transita com liberdade pelos mitos: dando conselhos, personificando a natureza, opondo a astúcia à arrogância, enfim, dando sugestões morais, sem se deixar cair pelas descrições aforísticas, como no estilo romanesco.

Nesse viés, é posto que o narrador tem simpatia pelos patifes e malandros (BENJAMIN, 2010, p. 218). Essa informação nos faz pensar que esse apego pode ainda ser resultado daquela expressão popular do narrador artesanal, manifestando-se, dessa vez, na opção afetiva pelos forasteiros e pelos fora-da-lei²⁵. Sem deixarmos de enfatizar que essa inversão nas hierarquias institucionais da moral dá às narrativas um toque humorístico, típico das manifestações burlescas do populacho.

No final de seu estudo, o ensaísta defende que “o narrador figura entre os mestres e os sábios” (2010, p. 221). Entre os mestres e sábios parece residir, de fato, esse narrador mítico: descendendo daqueles tipos arcaicos, como os artesãos e os comerciantes, dos quais herdou a voz fluida e a gesticulação experiente, dá bons conselhos através das histórias contadas com naturalidade, nas quais mistura a sapiência do que ouviu ao conhecimento do que viveu, sem a pretensão das máximas proverbiais.

Ao traçarmos um paralelo entre o ensaio resenhado e o romance que estamos estudando, acreditamos que o livro de José Saramago conseguiu se aproximar das almejadas formas narrativas comentadas por Benjamin – mesmo entendendo que o romance é um gênero que aceita certa transcendência de sua forma original, verificamos que em *Caim* esse afastamento do padrão romanesco é muito frequente.

²⁵ Peter Burke, em *Cultura Popular na Idade Moderna*, afirma que os fora-da-lei forasteiros assumiram a condição de herói na arte do povo durante os primeiros séculos da Modernidade (1989, p. 189-190), de que, provavelmente, originou-se a afeição do narrador pelos larápios e pelos canalhas.

Primeiramente, o seu enredo não se desenha em torno de descrições da cotidianidade moderna, nem em busca do sentido preciso da existência. A narrativa se inspira em motivos bíblicos retirados do Antigo Testamento, em diálogo estreito com tradições seculares, religiosas e populares, embora não se possa negar que o intuito da obra aparente ser o enfrentamento e a revisão desse arcabouço teológico.

Após as décadas de ditadura totalitária enfrentadas por seu país, da qual já comentamos anteriormente o contexto literário de opressão e manipulação excessivas, o narrador saramaguiano parece não querer mais se calar ou se esconder. E, se, na fase madura do autor, é notória a presença constante da voz narrativa, em seu último romance, essa aparição se transforma em intromissão evidente: seja por comentários crítico-irônicos, por interlocuções ou até pela transgressão da lógica temporal, aquele que narra dá ao seu texto o tom descontraído do colóquio, do qual a interação com o leitor se mostra como o real intento.

O tempo não se constrói, na obra em destaque, como um elemento constitutivo que servirá ao entendimento do sentido da vida. Muito pelo contrário, o tempo assume a sua feição mítica ao permitir que o protagonista faça viagens por vários episódios do Antigo Testamento, sem obedecer à cronológica ordem linear dos recortes peculiares à forma romanesca. Esse tratamento arbitrário dado à questão temporal nos faz pensar que um dos propósitos do narrador com essa proposta é desvincular a sua narrativa da cotidianidade ordinária.

Outro aspecto que gostaríamos de destacar na postura daquele que narra a história sobre a qual nos debruçamos é a sua total despreocupação com as possíveis incoerências de sua fala em relação ao tempo, ao vocabulário e ao próprio enredo.

Esse descompromisso do narrador com o tom grave é um elemento diferencial em sua postura, em comparação ao gênero em questão, e mostra a sua aproximação com as configurações populares comentadas por Benjamin: as fontes livrescas e orais dos episódios religiosos que comenta são sempre destacadas para referendar o tom prosaico de sua linguagem; o tom bufo de seus comentários o aproxima do estilo burlesco; o tratamento poético dado à natureza pelos contos de fada se faz presente na sua narração, sobretudo quando relacionada à figura do “burro”, mostrando sua afinidade pelos estratos mais simples; como ainda a tendência a concordar sempre com “caim”, tomando partido em favor do assassino do irmão contra “deus”, por exemplo, indica como a sua voz locutora opta, afetivamente, pelos pulhas.

Afinal, podemos trabalhar com a perspectiva interpretativa de que o narrador de *Caim*, dentro do padrão estético da obra, não se mostra tão preso às características romanescas apontadas por Walter Benjamin, as quais abandona ou transforma, dando-lhes uma feição mais próxima ao estilo narrativo celebrizado pela tradição.

1.6 O tempo romanesco

Como indicamos acima, o tempo é uma questão chave no romance *Caim*, de José Saramago, e, para tratarmos teoricamente dessa questão, resolvemos recorrer a Jean Pouillon, em *O tempo no romance*.

Ao comentar essa obra, Ligia Chiappini assim define a postura de seu autor (2007, p. 19): “[...] procura adaptar uma visão fenomenológica do mundo, inspirada em Sartre, a uma teoria das visões na narrativa, articulada à questão do tempo.”

Não é nosso intento versar sobre a questão existencialista de Sartre no tocante à relação intrínseca entre a vida humana e o tempo, mas apenas buscar suporte acadêmico para nossa discussão sobre como Jean Pouillon conseguiu fazer uma ligação entre essa filosofia sartriana e a teoria literária.

Ao se reportar às “visões da narrativa”, Chiappini está ressaltando a distinção entre os três possíveis tipos de amostragem que o narrador pode fazer de uma personagem, segundo o estudo de Pouillon: a “visão com” (1974, p. 54), procedimento narrativo no qual uma personagem será o centro da narrativa, a partir do qual se mostram as percepções das personagens e do enredo; a “visão por detrás” (1974, p. 62), realização da preponderância do narrador sobre a narrativa, na qual o narrador se mantém em um ponto de vista afastado para tecer considerações oniscientes sobre os “bastidores psicológicos” das personagens; e a “visão de fora” (1974, p. 74), prática de total afastamento da sapiência do narrador acerca do interior das personagens, fazendo com que a narrativa se limite a descrever as personagens e os ambientes através de seus aspectos físicos, exteriores.

Em suas referências ao tempo, destacaremos, de início, a ideia de Pouillon sobre o problema da temporalidade do romance (1974, p. 18), que é a necessidade de se descrever a duração temporal, com todas as suas contradições e ligações, não se restringindo a uma simples reprodução do desenrolar dos acontecimentos – fazendo com que o tempo seja considerado um componente estético imprescindível do romance.

Ao tratar desse extenso recorte na vida das personagens, destaca-se a relevância do conteúdo psicológico (POUILLON, 1974, p. 20): “[...] a evolução produzida pelo romancista é escolhida em razão de sua importância, isto é, pelo que ela revela a respeito do herói [...]”.

Ao entendermos que “a evolução” referida na citação é a expressão romanesca da duração temporal, comentada acima, evidenciamos que a exposição cronológica de uma narrativa não pode ser arbitrária, prendendo-se sempre à realidade psicológica das personagens. Esse entrelaçamento entre o conteúdo subjetivo e a sucessão temporal é o grande encadeamento dos enredos romanescos.

Essa ordenação sequencial faz com que se fale em contingência (POUILLON, 1974, p. 22):

[...] A contingência não é a pura e simples posição acidental no espaço; é uma inserção de um determinado gênero no tempo, e esta inserção só parece paradoxal, no sentido acima indicado, quando esquecemos que se trata precisamente de uma inserção no tempo e não de uma projeção no espaço. [...]

A contingência parece ser, então, um elemento filosófico fundamental nesse entendimento: a ação do tempo é circunstancial, ou seja, projeta-se como o resultado da interação subjetiva da personagem com os fatos que o rodeiam no estrato cronológico, não podendo, portanto, ser considerada “acidental”.

Acreditamos que, ao estar negando uma condição paradoxal a essa manifestação cronológica no romance, o teórico nos chama a atenção para a condição simbólica do texto literário, o qual, definitivamente, não projeta o tempo contingente no espaço físico.

O romance projeta a imagem da ação humana no plano temporal, transformando o destino na materialização contingente das ações das personagens, de maneira a não se pensar que o tempo é o cenário no qual se existe, mas sim parte inerente ao conteúdo subjetivo tratado na narrativa. Assim sendo, concebe-se que a representação detalhada do tempo é um meio para alcançar a elucidação das personagens, que existem dentro de um trajeto temporal.

Sobre a sucessão temporal, diz-nos Jean Pouillon (1974, p. 112): “Já ficou muitas vezes demonstrado que uma série de instantes descontínuos não constitui uma duração, o que se deve menos ao seu caráter intemporal que à sua própria inexistência”.

Acreditamos que o autor esteja se referindo à ideia de verossimilhança, a qual seria um pressuposto básico para a elaboração da ordem temporal. Até mesmo porque, segundo a lógica da contingência, a sucessão dos acontecimentos é fruto de um encadeamento plausível movido pela atividade psíquica.

Em consonância com o pensamento sartriano, Pouillon faz questão de ressaltar que o tempo não é fatal ou determinista em si mesmo (1974, p. 113), entre um ato e o seguinte está o homem, ponderando e escolhendo, sem passividade, determinando e não sendo determinado. Sobre o verbete “contingência”, o *Dicionário de filosofia*, de Ferrater Mora (2001, p. 129-130), indica que, desde a origem clássica do termo, a contingência significa aquilo que “contrapõe-se ao necessário”, ou seja, contingente “é o que pode ser e pode não ser”. Estabelecendo-se, portanto, nesse aspecto o alicerce da lógica sartriana, na qual se defende a indeterminação dos eventos humanos, a partir da liberdade do homem em sua relação com o mundo – o que citamos a fim do esclarecimento cognitivo das ideias expostas pelo autor resenhado em relação ao tempo nas narrativas literárias, já que a filosofia existencialista não é o objeto de nossa atenção, como tentamos esclarecer anteriormente.

Embora fique claro que cada tempo é independente, dentro da expressão subjetiva da personagem, para fins analíticos, deve-se usar como paradigma de compreensão o presente, pois “é neste momento que eu volto a ligar-me ao que fui, é neste momento que projeto realizar mais tarde uma determinada ação [...]” (POUILLON, 1974, p. 114).

É o presente, assim, quem nos informa o porquê daquela realidade, ao nos revelar os motivos relevantes do passado, e também nos engendra as próximas atitudes, ao expor como serão as consequências dessas ações no futuro. O método de exposição romanesca é, portanto, considerar os vários presentes ao longo do enredo sem dissipá-lo em um passado distante ou abstrai-lo em um futuro casual, fazendo com que a narrativa desenvolva o fluxo temporal em dois sentidos: do presente ao passado; do presente ao futuro – não nos esquecendo de perceber que o passado já foi o presente, como o futuro ainda o será.

Sobre essa ordem cronológica, expõe o teórico francês (1974, p. 119):

[...] Significa contar o passado quando ele era presente e aguardar que o futuro se faça atual para falar do mesmo. Não se trata, portanto, de uma cronologia, no sentido habitual da palavra: uma ordenação de um passado morto como, por exemplo, uma notícia sobre a vida de uma personalidade histórica. [...]

A ordem cronológica será, dessa maneira, a valorização do presente narrativo, sem a preocupação de reproduzir a ordenação histórica, cuja lógica ressalta sempre o passado, já que um personagem morto não tem mais presente. Essa colocação nos permite pensar que a cronologia romanesca se distingue profundamente da ordenação de ocorrências históricas, pautando-se na lógica interior que forma os vários presentes ao longo da trama, a qual se apega ao “durante”, sem nenhum apelo a uma unidade de significação pretérita.

O romance pode, inclusive, tecer considerações sobre várias personagens. Tal procedimento levaria a escrita narrativa a se prender aos vários presentes e às suas respectivas lógicas temporais, fazendo com que a cronologia tenda à pluralidade gradativa de “presentes”, “passados” e “futuros”, conforme a constante lógica do gênero.

Em suas considerações finais sobre a contingência, Jean Pouillon defende que “devemos buscar o significado do que o personagem vive e do porque ele o vive desta maneira” (1974, p. 122). Esse parece ser o grande segredo da orientação do estudioso: o personagem só se explica nas relações temporais, das quais se apreende como ele é, através do que ele foi, e como ele será, a partir das duas ideias anteriores. Porém, essa compreensão não pode se desvirtuar da realidade subjetiva, a qual nos aponta que é a ação psicológica do herói a grande responsável por sua existência temporal, para que não caiamos no vício da leitura automática dos “tipos”, próprios da objetividade onisciente da visão narrativa “por detrás”.

Por fim, o autor destaca que o romance cuja expressão é o tempo deve revelar as ligações implícitas entre os estratos cronológicos e a vida da personagem ao descrever a evolução temporal da narrativa (1974, p. 124). Cabe ao leitor crítico exercitar a sensibilidade à conjunção entre a ação psicológica e os laços temporais, lembrando-se sempre que nada é arbitrário, mas, sim, pura expressão das subjetividades expostas.

Acreditamos que essa discussão teórica acerca das ideias de Jean Pouillon nos é muito frutífera para o estudo do romance de José Saramago elencado como *corpus* de nosso trabalho.

Primeiramente, Pouillon destaca a importância do narrador no trabalho do romance com o tempo: se ele vai se posicionar mais próximo à narrativa ou não; se ele vai fazer uso de sua posição demiúrgica através da onisciência ou não; enfim, qual é o enfoque dado à sua narrativa.

No caso específico de *Caim*, notamos duas características do tratamento dado ao tempo que se destacam de alguma maneira: a extensão temporal prolongada, indo das narrativas fundamentais da tradição judaico-cristã até as inserções de imagens e vocábulos contemporâneos, como já comentamos anteriormente; e a negação da lógica linear do tempo, ao se narrarem as aventuras do protagonista pelos mais variados episódios bíblicos do Antigo Testamento.

Temos em mente o que nos foi dito pelo teórico francês sobre a ordenação cronológica e a impossibilidade de se falar de arbitrariedade. Qual seria, então, o intuito do narrador saramaguiano ao incutir elementos tão ímpares em seu romance?

Entre as possibilidades de investigação dessa questão, pensamos que o intuito da voz locutora pode ser tentar levar a narrativa mítica para um padrão cognitivo mais próximo à contemporaneidade do leitor, com a finalidade de se aconchegar ao universo de valores do seu receptor, angariando até, quem sabe, a sua simpatia para convidá-lo a uma reflexão ressignificativa sobre a tradição – não se deixe esquecido que esse procedimento de visitar uma versão consolidada na oficialidade de um dogma em uma tentativa de reconstruí-la é uma marca do romancista português em questão e de sua geração.

Outra ideia trazida à nossa lógica analítica é a relevância que o protagonista assume nesse processo de construção simbólica do tempo em um romance. Se, para Pouillon, é o herói quem constrói a expressão cronológica com a sua subjetividade e a sua devida compreensão só é alcançada ao se desvendarem as dicas que o tempo nos dá, o que nos tem a dizer o protagonista “caim”?

Se as conotações temporais não são arbitrárias, mas simbólicas, acreditamos que a extensão prolongada dos aspectos contextuais podem ser justificadas pela proposta da narrativa que coloca conceitos marxistas dentro dos episódios bíblicos, deslocando “caim”, imageticamente, da condição de primeiro assassino da humanidade para a situação de proletário moderno revoltado.

Sobre a outra questão, que é a negação da suposta ordem linear do tempo através da narração dos sucessos de “caim” ao longo de sua viagem pelos vários períodos da tradição judaica, imaginamos duas possibilidades de discussão: no plano individual, a desorganização do enredo protagonizado por “caim” é fruto de sua perturbação psicológica, após o assassinato do irmão, sendo os seus presentes sucessivos resultados da grande lacuna do seu passado, “abel”, e da projeção do seu futuro enfrentamento a “deus”, a quem ele culpa pela morte do irmão; no estrato geral, o narrador pode estar

querendo enfatizar o caráter arbitrário dos mitos religiosos, ao encadear o passeio do herói pelos variados eventos dos livros bíblicos, já que uma das propostas do romance é questionar, ironicamente, a verossimilhança das versões oficiais da religião²⁶.

Em resumo, o tempo é um elemento estético fundamental na construção do romance *Caim*, seja nas intromissões do universo contemporâneo na narrativa retirada da Bíblia ou nas estranhas viagens do protagonista por diversas épocas.

2 O NARRADOR SARAMAGUIANO SEGUNDO A CRÍTICA

Nesse segundo parte do capítulo, deter-nos-emos ao que foi comentado na crítica literária sobre o narrador, nos vários estudos sobre José Saramago. Mesmo que esses exames não se reportem a *Caim*, pelo menos vão nos servir de base analítica e metodológica sobre essa categoria.

2.1 António José Saraiva

Em comentários à contemporaneidade literária de Portugal, José Saraiva destaca a prosa de José Saramago, a qual, segundo o crítico, adaptou o experimentalismo do teatro de Bertolt Brecht ao seu estilo romanesco (2010, p. 168):

[...] Esse processo, a que se chamou “épico”, consiste em fazer contar a estória por um narrador que está de fora; diante dele, na altura própria da narração, apresenta-se o objecto referido, não o objecto como se supõe ser na realidade, mas tal como livremente o imagina o narrador. [...]

Pela citação rápida e insuficiente do que seja o “teatro épico” de Brecht, por parte do comentário de Saraiva, achamos que devíamos nos deter um pouco mais na discussão sobre essa ideia, a fim de se fazer a ponte necessária com as narrativas saramaguianas sem arbitrariedade.

Para isso, recorreremos a Salvatore D’Onofrio, em sua definição sobre o teatro épico, no livro *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*, a qual nos diz que o estilo épico se refere ao caráter narrativo que deverá ser assumido pelo teatro, em detrimento

²⁶ No Livro Onze de suas *Confissões*, Santo Agostinho defende que o tempo é ininterrupto e indivisível, devendo ser estudado, portanto, na sua continuidade (1990, p. 307). Essa percepção teológica mostra que a noção de tempo, no pensamento judaico-cristão, é linear.

da sua forma dramática clássica (2005, p. 146), procedimento provavelmente apontado pelo comentário transcrito no momento no qual se fala “em fazer contar a estória”.

A definição de D’Onofrio também ressalta a ideia de um narrador distante do fato narrado (2005, p. 146). Tal afastamento seria uma tática antievasiva da voz narrativa, a qual deveria deixar clara a distinção entre a realidade e a fantasia do teatro. Assim, não cabe à história tratar de um enredo sequenciado em começo, meio e fim, mas reproduzir a visão geral da realidade através da reprodução de uma vasta gama de quadros cênicos.

A definição pesquisada ainda destaca a relevância do conteúdo social no teatro épico brechtiano (2005, p. 147). Esse apego aos temas sociais se manifesta em três níveis: o problema coletivo deve se sobrepor à expressão individualista, negando a lógica do drama clássico; a encenação deve propor ao público, de alguma maneira, a necessidade de intervenção na realidade social, assumindo certo tom de ensinamento; e, por fim, retomar a função da epopeia, no que se refere à expressão de panoramas humanos capazes de representar a vida de um povo.

Para José Saraiva, Saramago, em romances como *Levantado do chão*, conseguiu levar para o seu estilo narrativo a proposta teatral do dramaturgo alemão, adequando esse procedimento estilístico à sua realidade contextual (2010, p. 168): a narração é permeada por comentários e digressões constantes, abandonando a impessoalidade atemporal da onisciência fictícia, comportamento que problematiza a própria função da arte ante o leitor.

Desse modo, a narrativa tenta mostrar como a arte pode ser um instrumento de reflexão sobre a realidade social, mesmo que em um tom lúdico e popular. Esse aspecto, aparentemente descomprometido com a seriedade artística, é um possível resultado das esperanças e convicções políticas de um romancista que, constantemente, mostra-se partidário dos dramas coletivos do seu povo e, mais precisamente, das situações excludentes sofridas pelas classes marginais – sua prosa, então, transforma-se em uma alegoria dos quadros marcantes em sua realidade social, seja através das suas narrativas inspiradas na tradição histórico-religiosa, seja nas obras que tencionam abordar os dilemas político-subjetivos da contemporaneidade.

Em *Caim*, um dos meios mais utilizados pelo narrador para salientar o aspecto fictício e fantasioso da narrativa é o intrometimento de sua voz metalinguística, visando apresentar àquele que lê as intenções de sua criação literária.

A asserção de suas ideias políticas, as quais tendem, não raro, à abstração utópica, manifesta-se com mais clareza na personagem “caim”. De preterido nas imagens sacralizadas pela tradição por ser o assassino do próprio irmão, o protagonista é elevado, no romance, a agente principal nas denúncias contra o caráter ideológico e alienante do fundamentalismo religioso.

Outro ponto de aproximação entre o procedimento épico-dramático comentado por Saraiva e a postura narrativa criada por José Saramago para esse romance é a apresentação de todo o panorama cultural do judaísmo através dos vários quadros episódicos protagonizados por “caim”, nos quais são lembrados patriarcas eminentes, como Noé, e personagens marginais, como Lilith.

2.2 Salma Ferraz

Ao tentar traçar um panorama das características do narrador saramaguiano de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Salma Ferraz classifica o comportamento daquele que narra o romance como um “estilo endiabrado”, e é sobre a descrição desse comportamento que iremos nos deter mais agora.

De início, a autora recorre a um comentário de Cerdeira da Silva sobre a categoria do narrador em narrativas de Saramago (1998, p. 38):

Quando nos deixamos seduzir pelos romances de Saramago não é difícil perceber que grande parte dessa sedução nasce do nosso envolvimento com a figura do narrador. É ele quem parafraseia, parodia, se apropria impunemente do discurso do outro para amalgamá-lo no tecido novo de seu discurso, onde se cruzam muitas falas, cultas ou populares, citações camonianas e provérbios que fazem parte do inconsciente cultural da língua. [...]

Notemos que a percepção é a mesma que já comentamos anteriormente: o narrador é o principal aliciador nos romances do escritor português em questão, projetando o seu fascínio sobre o leitor a fim de cooptá-lo a uma linha de pensamento.

É o narrador, de fato, aquele que toma conta de todo o espaço narrativo, como já comentamos antes. Suas inserções durante a narração são resultados diretos dessa soberania e os diálogos travados com as mais variadas fontes culturais, das quais o grande manancial é o lusitano, é o grande agente formador de seu discurso atraente, cuja intenção não disfarçada é revisar e ressignificar.

Segundo Ferraz, o processo de construção textual da narrativa, muitas vezes, aproxima-se do drama e da lírica (1998, p. 39). Acreditamos que a estudiosa esteja se referindo aos momentos nos quais o narrador mantém uma postura supostamente impassível – isto é, sem se intrometer abertamente – na qual a sensibilização do público ao seu ponto de vista é buscada através das cenas episódicas mais marcantes do enredo, nas quais a função de cativar o público leitor é passada para a trama tensa entre as personagens, cujas principais expressões do narrador são o protagonista e as sugestões simbólicas do texto.

Outro aspecto textual dos romances de José Saramago destacado pela autora é a construção formal ímpar dos parágrafos (1998, p. 44): a extensão, a técnica e a pontuação.

A paragrafação saramaguiana é muito longa, contendo, quase sempre, uma mistura de comentários intrometidos, nos quais o narrador se apresenta ao leitor, e de expressões cênicas, onde as personagens são soberanas na narrativa através do afastamento temporário do narrador.

A técnica de construção, então, é imprevisível pela constante alternância entre o uso do sumário narrativo, das cenas e das intromissões, embora se possa dizer que este último procedimento é o mais marcante na postura da voz onisciente que não se limita a narrar, durante o desenvolvimento do enredo.

Não nos esquecendo de destacar a pesquisa estética que tanto marcou a geração de escritores portugueses pós-revolução, é nossa obrigação tecer um comentário sobre o estilo de pontuação que tão facilmente é reconhecido como típico do autor que centraliza a nossa atenção: a sumarização do narrador e as falas das personagens vão ocupar o mesmo espaço textual, já que o discurso direto é marcado pela vírgula posposta pela letra maiúscula, sem travessão – mais um possível indício de que o narrador e as personagens assumem um mesmo padrão durante as narrativas, já que o espaço textual não é plenamente dividido entre a voz narrativa e os atores da ação enredística.

Outro aspecto relevante de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* destacado pela autora de *O quinto evangelista* é o tempo. Sobre o jogo cronológico exercido pelo autor português, é comentado (1998, p. 45): “[...] Podemos dizer que há um embricamento entre o tempo épico da narrativa e o tempo histórico do leitor buscado pelo texto, que parece querer identificar aspectos semelhantes e diferentes entre estes tempos. [...]”

Essa ideia apontada acima serve para tratar de qualquer narrativa do escritor em questão que trate do tempo ou se inspire nele de alguma maneira. A narrativa recupera uma temática pretérita, mas o narrador faz questão de se posicionar na contemporaneidade – tal posicionamento é efetivado com a inserção de um vocabulário atual ou com a comparação entre o episódio exposto e a realidade do presente.

O narrador, como nos apontou a leitura citada, posiciona-se entre os dois tempos e parece desejar interagir mais de perto com o leitor, sem deixar de reproduzir as suas convicções atuais ao imaginário contemporâneo daquele que acompanha a sua narração.

Essa dupla temporalidade faz com que Ferraz pense em uma “distensão temporal” (1998, p. 46), a qual se constitui como uma característica inata à voz locutora dos romances de José Saramago, na retomada dos episódios históricos ou míticos.

Como a ironia paródica é uma constante nas obras que se propõem à revisão das versões dogmatizadas pelas religiões, podemos conceber que o tempo presente se sobrepõe ao pretérito, efeito responsável pela supremacia do narrador em comparação aos outros elementos constitutivos das narrativas.

Esse dualismo do narrador dividido entre o passado e o presente e, até mesmo, entre narrar e dissertar cria uma sugestão de versatilidade tão intensa que dificulta a análise vertical dessa categoria. Para Salma Ferraz, a melhor saída para o estudo efetivo da voz narrativa nos romances saramaguianos é a abertura de “um leque de opções” de classificação (1998, p. 47): como a narrador heterodiegético, de Gérard de Genette; ou a “visão por trás”, de Jean Pouillon; ou ainda a “onisciência intrusa”, de Norman Friedman – sabendo-se que os três tipos de categorização exemplificados têm como ponto em comum a discussão de um narrador onisciente. Podemos dizer que cabe ao crítico, então, a percepção sensível do que é mais relevante de destacar, de acordo com o que deseja estudar na obra.

Na linha dessa ideia, a autora destaca que o narrador saramaguiano tem uma onissapiência inquieta, cujo maior resultado é a “intrusão constante” (1998, p. 49), responsável pela extensão temporal e pelas reflexões metalinguísticas, meios estilísticos mais utilizados para a reafirmação de sua condição demiúrgica na narrativa, para a exposição dos seus juízos críticos sobre os mais variados assuntos e para traçar uma interação mais sólida com o leitor.

No caso de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, esses procedimentos indicados acima reafirmam a condição narrativa de paródia às versões consagradas da vida de Jesus, cujo resultado estético é uma intertextualidade que impõe a problematização e a

releitura. Embora não possa negar que, no geral, esse seja um procedimento padrão do comportamento narrativo da voz locutora na obra do escritor luso, como afirma a mesma Salma Ferraz ao defender que “a paródia e a intertextualidade são os procedimentos estéticos preferidos por Saramago na produção de seus romances” (1998, p. 52).

Transportando essa discussão para as especificidades de *Caim*, é-nos permitido dizer que essa estilização parodista se manifesta com os mesmos procedimentos narrativos apontados por Salma Ferraz no narrador de outros romances: a citação de episódios bíblicos, com o intento de dar-lhes uma nova versão ou até de negar-lhes a verossimilhança; enxertar elementos discursivos contemporâneos para ressignificar a lógica simbólica do Antigo Testamento; mostrar-se constantemente na narrativa como se estivesse assumindo a ubiquidade e a onisciência divinas em sua criação ficcional, para poder desmanchar ironicamente a imagem do próprio Deus; elevando personagens desprezados e endemoniados na tradição religiosa à categoria de soberanos e protagonistas; e rebaixando tantas outras figuras celebradas ao nível da maldade e da alienação desumanas.

2.3 Gerson Luiz Roani

Se Salma Ferraz tratou do narrador em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e conseguiu nos dar ideias precisas sobre essa categoria em todos os romances de José Saramago, buscaremos agora outros pontos de discussão no estudo de Luiz Roani sobre a relação entre a poética ficcional do autor lusitano e os temas históricos.

Ressaltando a interseção entre o estilo de narração de Saramago e a tradição oral, nos é dito que o seu romance bebe nas fontes do narrador clássico, estabelecendo “uma interlocução íntima e cúmplice entre o autor e o leitor” (RAONI, 2002, p. 26). Acreditamos que o estudioso esteja se referindo às mesmas questões levantadas por Walter Benjamin no seu já resenhado ensaio, mas achamos por bem citar essa colocação para mostrarmos como a crítica literária é unânime em ressaltar essa aproximação entre aquele que narra e o outro que lê como uma constatação mínima para quem desejar estudar o narrador em uma obra desse autor.

Ao se propor a examinar em maiores detalhes a *História do cerco de Lisboa*, Luiz Roani cita o quão o trabalho descritivo da voz narrativa pode ser revelador de suas intenções romanescas (2002, p. 52). Colocando o leitor a par de todos os

desdobramentos da ação sobre as personagens e sobre o cenário, o narrador exercita através da minúcia o conteúdo simbólico da literatura sem deixar de incutir-lhe as sugestões interiores dos contextos subjetivos.

Explicitando o caráter revisionista que José Saramago infunde às suas narrativas, fala-se do “ceticismo iconoclasta e reformador da modernidade” (RAONI, 2002, p. 95). A iconoclastia é uma alusão certa à extensão temporal da linguagem romanesca – inspirada, nesse caso, na Idade Média – sem deixar de entrelaçar esse enraizamento na contemporaneidade à negação das versões tradicionais da cultura ocidental para a criação da revisão mítico-histórica, procedimento tão constante que permite a alusão a certo “ceticismo”, sobretudo se a narrativa tender à irreverência tão peculiar à escrita desse escritor.

Segundo Raoni, a grande característica do narrador saramaguiano é o comentário (2002, p. 96). E se, na *História do cerco de Lisboa*, o comentário característico do narrador é a ironia às lacunas da história, somada à autorreflexão sobre a sua função como ficcionista, podemos dizer que a metalinguagem irreverente é um procedimento relevante em toda construção romanesca de José Saramago, cuja obsessão estilística, no que se refere à voz narrativa, parece ter sido a elevação do narrador ao primeiro plano textual.

Segundo esse estudo, essa verve satírica também serve às discussões sobre a religião (RAONI, 2002, p. 98): “[...] Para Saramago, o discurso religioso deve ser alvo de questionamentos e desconstruções, à medida que se constata que, poucas vezes ao longo da história, esse discurso esteve a serviço da promoção da liberdade e da dignidade humana [...]”.

Em nossa opinião, esse é o procedimento mais particular da escrita desse romancista ao tratar de assuntos religiosos: o empenho em visitar as contradições entre os discursos sacros e a prática das instituições religiosas ao longo da história humana, desnudando, assim, a lacuna entre o discurso e a práxis. Dessa maneira, o narrador assume um impiedoso tom sarcástico, cuja pertinácia provém do intento de denunciar as premissas sagradas de bondade e amor como procedimentos alienantes de mascaramento da realidade empírica dos acontecimentos.

Gostaríamos de destacar também duas expressões utilizadas por esse comentário para caracterizar o estilo de José Saramago (RAONI, 2002, p. 98): “comicidade narrativa” e “caráter agnóstico”.

O autor português é capaz, então, de criar um narrador que, sendo detentor dos conhecimentos pretéritos ao residir na contemporaneidade, se manifesta com ironia sobre as vicissitudes religiosas. Procedimento revelador de uma proposta textual que busca chamar a atenção sobre o assunto através do chiste, mas propondo-se a discuti-lo com base em um conhecimento adquirido com uma visão racional própria da intelectualidade moderna.

Em a *História do cerco de Lisboa*, segundo Gerson Luiz Roani, o ceticismo da narrativa é tão patente que o narrador chega a problematizar até a própria visão parcial da realidade (2002, p. 133). O teor metalinguístico, que já relativizou as versões oficiais das tradições sacro-históricas, nega a verdade absoluta de sua própria versão, mostrando que o narrador criado por Saramago também tem como qualidade fundamental a tendência ao questionamento.

O maior motivo da passionalidade do narrador nesses romances é a opção pelas perspectivas preteridas pelo senso comum (RAONI, 2002, p. 134), a qual se manifesta na escolha de personagens do povo para focalizar os episódios históricos que marcaram a expulsão dos mouros da capital portuguesa, em *História do cerco de Lisboa*. Tal procedimento também se faz presente em outras obras como *A viagem do elefante*, que retrata a viagem de uma comitiva lusa até a Áustria para levar um elefante de presente a um arquiduque por meio das visões do animal e de seu criador, e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que relata a vida de Jesus a partir de suas fraquezas humanas como o medo, a revolta, a libido e a indignação.

É essa delimitação na perspectiva de lugares e personagens que enche as narrativas do escritor português de uma visão sociológica que representa todo o enredo, histórico ou mítico, através da ideia de classes, da qual nasce a visão dialética que contrapõe a linhagem dominante e seus interesses à casta excluída, com os seus sofrimentos, sem que deixemos de notar a preferência político-afetiva do narrador pelo segundo grupo.

Parece ser, então, função desse narrador “irmanado com o povo” corrigir as falhas das versões oficiais e reescrever os fatos, com a sua visão política marcante, a fim de dar àqueles por quem tem simpatia o lugar de destaque que sempre lhes foi devido. A essa tendência Luiz Raoni chamou de “verdadeira arqueologia da vida humana passada” (2002, p. 175), denominação da qual apreendemos que o resgate do passado seria, segundo esse estudioso, uma tentativa de dar-lhe uma feição mais humana do que comprometida com as instituições oficiais do poder.

Mais uma vez, um entendimento crítico sobre uma obra de José Saramago nos diz que o narrador tem um domínio completo da narrativa (KAUFMAN *apud* RAONI, 2002, p. 202):

[...] Tal domínio é manifestado pela constante emissão de comentários valorativos e irônicos, pela elaboração de juízos críticos e também pela adoção de um tom proverbial, pedagógico e moralístico que, muitas vezes, antecipa ao leitor o que se desenrolará na trama ficcional [...].

A onisciência intrometida é encontrada em mais uma obra do escritor lusitano como o traço determinante da voz narrativa, a qual expõe suas percepções de forma racional e jocosa, em uma constante interlocução ao leitor, da qual uma constante é a autorreflexão de cunho metalinguístico.

Afastando-se da visão impassível sobre a descrição dos conteúdos, o narrador se posiciona no plano contemporâneo do leitor, abandonando a isolada função de narrar para tentar construir, junto àquele que o acompanha, um pensamento crítico sobre o que é apresentado, cujos resultados são o tom “proverbial” e “moralístico”, comentados pelo crítico em destaque, e o dualismo cronológico, formado pela contraposição entre o tema do passado e a visão do presente.

Por fim, destacamos uma comparação feita por Raoni entre o romance saramaguiano que retoma o passado e o realismo literário do século XIX (2002, p. 206): “[...] esses comentários e elementos metanarrativos ocasionam uma auto-referencialidade narrativa que é responsável pelo afastamento e pela diferenciação da metaficção historiográfica em relação ao romance histórico do século XIX [...]”.

As manifestações metanarrativas do narrador seriam, segundo essa lógica, uma forma de evidenciar a função da linguagem como um instrumento que, além de narrar, também serve para opinar e questionar, inclusive sobre a função do texto literário inspirado em eventos pretéritos. Assim, a voz narrativa nega que a sua obra deva ser uma cópia fiel dos fatos históricos abordados, marcando a diferenciação entre o seu estilo romanesco e o dos autores do século XIX, colocando a sua narração em uma posição intermediária entre a historiografia e a criação literária, a qual o deixará livre para reproduzir as suas opiniões acerca dos acontecimentos que irá narrar.

Acreditamos que as questões levantadas por Luiz Raoni podem ser muito úteis ao estudo que estamos empreendendo sobre *Caim*, obra que, mesmo com algumas

diferenças pontuais do romance estudado pelo crítico citado, apresenta uma conduta estética semelhante ao que foi examinado através do comportamento do narrador.

A nosso ver, a apropriação das versões consagradas pelas instituições oficiais para devastá-las e ressignificá-las é o maior ponto de aproximação, mesmo com a mudança do eixo temático da história lusitana para a mitologia judaico-cristã, o que coloca a linguagem romanesca a serviço do questionamento reflexivo, além de criar uma dupla expressão cronológica pela contradição entre o tempo antigo dos episódios bíblicos, no plano do enunciado, e o pensamento atual da voz locutora, no estrato intruso da enunciação.

2.4 Vera Bastazin

Para encerrarmos esta parte do trabalho, vamos recorrer ao livro *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*, com a finalidade de encontrarmos opiniões importantes sobre o narrador nas obras de Saramago, mesmo sabendo que os pontos iniciais de discussão são os mesmos, já que as características gerais daquele que narra parecem ter se estereotipado ao longo das produções do autor.

Ao tratar de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a estudiosa vê um tipo de reconstrução metalinguística como ponto inicial de discussão (2006, p. 20). Essa ação de destruição e reedificação consistiria em uma sobreposição de códigos religiosos, históricos e fictícios, na qual o romancista visita o mito canônico da vida de Jesus e o reveste de um vocabulário moderno e, conseqüentemente, irônico.

Esse tom de choça é proveniente de dois aspectos textuais: primeiramente, está se profanando uma versão grave e solene sacralizada pela Bíblia; e, por último, cria-se um aspecto temporal ambíguo entre uma narrativa milenar e o narrador que não esconde a sua residência na atualidade.

É sobre esse último aspecto que iremos nos deter mais um pouco agora, embora voltemos, impreterivelmente, à profanação do sagrado pela elocução saramaguiana mais à frente.

Para isso, citemos um apontamento de Bastazin que define o tempo, na obra de Saramago, como algo “dinâmico e integrador” (2006, p. 23). Para nosso esclarecimento, essa é uma ideia bastante coerente quanto à ambiguidade dos aspectos cronológicos presentes nas obras do escritor português que dialogam, de alguma forma, com o passado: a forma dialética de apresentar os episódios pretéritos com uma visão

contemporânea dá ao texto uma dinâmica de concepções, cujo possível intuito é ressignificar o que já está consolidado; daí a pertinência em se falar de integração.

Esse movimento nos traz uma leitura cíclica do tempo que não nos permite falar em diacronia, no sentido do desenvolvimento linear do enredo, mas sim de “um ciclo se refazendo continuamente” (BASTAZIN, 2006, p. 128), que nada mais é do que o movimento de revisão contemporânea de uma religião milenar.

Ainda nesse plano temático da religião, vê-se que o narrador saramaguiano tem uma nítida “atitude lúdica” em sua expressão temática (BASTAZIN, 2006, p. 23), na qual se evidencia uma intertextualidade conflituosa, seja no plano do enredo, da linguagem ou do tempo, cuja principal consequência é a sensação de profanação ao que se tem como sagrado.

A nosso ver, a maior contribuição de Vera Bastazin aos estudos críticos sobre o narrador das obras de José Saramago é a descrição que ela faz do método de apresentação das personagens, ao longo do enredo, ao verificar que até o protagonista, “na realidade, só será constituído, enquanto personagem, por meio do conjunto de relações que estabelece com aqueles que o antecedem e com aqueles que o acompanharão ao longo da narrativa” (2006, p. 64).

O narrador, então, tem um procedimento de exposição enredística, o qual coloca as personagens em destaque em meio a outras personagens que os colocarão em certa evidência nas sequências episódicas, formando uma espécie de padrão dualístico ou triádico, em que as personagens sempre vão servir de realce às outras, numa espécie de interligação constante.

A crítica vai conseguir demonstrar essa tese em algumas obras do autor, embora destaquemos aqui apenas três romances: em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Jesus forma três tríades principais, junto com Maria e José, depois com Maria e Maria de Magdala e ainda com o Pastor e Deus; em *Memorial do convento*, temos o eixo básico em Padre Bartolomeu, Blimunda e Sete Sóis; em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Ricardo tem uma relação básica com Fernando Pessoa e uma espécie de triângulo amoroso com Marcenda e Lídia.

Por mais versátil que seja a relação do narrador com os muitos temas nas obras de José Saramago, ainda consegue-se, então, verificar um padrão de reminiscências estilísticas manifestadas nas variadas áreas de uma narrativa como o aspecto lúdico do tempo e da linguagem, ou como um paradigma de construção simbólica das personagens.

No caso do romance *Caim*, a pluralidade dos códigos linguísticos se manifesta na reprodução do tom solene do Antigo Testamento contraposto, na narrativa, ao tom burlesco e indignado do narrador; e ainda na adaptação da visão sociológica de base marxista aos episódios sacros da tradição judaico-cristã.

Em relação ao elenco das personagens, encontram-se os mesmos entrelaçamentos episódicos, como podemos verificar nas posições que os agentes da ação assumem no início do enredo: “deus”, “adão” e “eva”; “deus”, “eva” e a “serpente”; “eva”, “azael” e “adão”; e “caim”, “abel” e “deus”. Esse procedimento narrativo nos permite, portanto, enfatizar a presença do mesmo caráter estilístico de outras obras no narrador de *Caim*, sem deixarmos de verificar, contudo, que essa ocorrência é mais insistente no romance em questão.

3 O MARXISMO

Tendo visitado a discussão teórica sobre a intrusão do narrador, seja através dos juízos de valor, das expressões cronológicas, das interlocuções, da linguagem popular ou da visão sociológica – ainda respaldados por comentários críticos acerca desse procedimento estilístico na obra de José Saramago – acreditamos que há alguma proposta mais latente nesse procedimento que é a tentativa de convencer o leitor do ponto de vista da voz narrativa.

No caso do romance *Caim*, objeto maior do nosso exame, percebemos que essa intromissão é mais gritante, sobretudo, nos momentos nos quais a linguagem ferina do narrador se propõe a desconstruir e a revisar o Antigo Testamento bíblico. Muito dessa linguagem contemporânea da narrativa nos traz à lembrança questões da filosofia marxista, sobre as quais nos debruçaremos a partir de agora, com a finalidade de alcançarmos o entendimento de algumas das possíveis intenções da voz locutora desse romance satírico.

3.1 A alienação

O conceito de alienação é fomentado por Karl Marx ainda em sua juventude, nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, compêndio de estudos iniciais do jovem filósofo sobre a economia e sobre o pensamento hegeliano, também denominado de *Manuscritos parisienses*.

Nessa obra, o nosso interesse maior repousa sobre o “Primeiro Manuscrito”, no qual Marx desenvolve a sua conceituação sobre o “trabalho alienado”, tema retomado mais diretamente em *A ideologia alemã* e, de certa maneira, em *O capital*, embora reverbere sobre toda a obra do pensador alemão (KONDER, 2009, p. 39).

Nesse momento inicial de sua formulação intelectual, Marx se diferencia de Hegel pela abordagem que faz da sociedade, na qual não apela às discussões religiosas, procedimento que faz Denis Collin considerar que essa visão antropológica da alienação é herdada de Feuerbach, primeiro pensador a desviar esse debate da abstração religiosa para o plano da realização humana, na filosofia alemã²⁷ (2008, p. 34).

Partamos, agora, para a análise mais efusiva do texto marxiano, precisamente em um momento no qual a alienação é tratada como um resultado direto da objetivação do labor humano, que inverte o sentido subjetivo do trabalho livre (2006, p. 112): “A realização do trabalho aparece na esfera da economia política como desrealização do trabalhador, a objetivação como perda e servidão do objeto, a apropriação como alienação”.

A crítica marxiana, como podemos observar, não partirá da visão idealista hegeliana, a qual entende que o trabalho é uma atividade de expressão por meio da qual o homem transforma a natureza em um mundo à sua feição. O trabalho será analisado por Marx, diferentemente da prática filosófica que o antecedeu, através de sua realização pragmática no âmbito da “economia política” dos meios de produção capitalista e de suas implicações diretas na existência do homem, ou seja, as discussões sobre a alienação não podem se abster de partir do conceito material do trabalho como um fato social.

A “objetivação” é o grande problema da relação entre o trabalhador e o trabalho a partir do momento no qual o produto criado não revela mais alguma identidade subjetiva daquele que o criou, transformando-se em “objeto”, ou seja, algo exterior ao sujeito que o produziu. Esse processo é determinante na ideia de alienação: o trabalhador tem, no trabalho, um meio de subsistência no qual o fruto de sua produção não é mais expressão de sua identidade, nem sequer instrumento de manuseio em sua

²⁷ Ainda sobre esse debate acerca da relação entre as ideias de Feuerbach e as de Marx, gostaríamos de evidenciar que a lógica materialista desenvolvida por este abandona a descrição contemplativa da religião como um fenômeno metafísico e essencialista, realizada pelo outro, para, assim, elaborar o estudo da religião dentro de uma perspectiva econômico-social da práxis humana, partindo da premissa que o homem é construído coletivamente dentro do processo histórico – esse ruptura com o método feuerbachiano de análise da religião se mostra de maneira muito clara nas “Teses sobre Feuerbach”, sobretudo nas proposições 1 e 6 de Marx (2004, p. 107-111).

cotidianidade; assim, o trabalho e o seu fruto tornam-se exteriores ao indivíduo, que, por sua vez, torna-se alheio ao universo político-econômico que o rodeia – não deixemos de enfatizar que é cercando esse objeto que toda lógica de mercado se movimenta, como Marx tratará, anos mais tarde, na sua concepção de “fetichização da mercadoria”, em *O capital*²⁸.

O “Primeiro manuscrito” ainda nos diz que as consequências desse processo afetam a própria humanidade do indivíduo (MARX, 2006, p. 116):

Já que o trabalho alienado aliena a natureza do homem, aliena o homem de si mesmo, o seu papel ativo, a sua atividade fundamental, aliena do mesmo modo o homem a respeito da *espécie*; transforma a vida *genérica* em meio de vida individual. Primeiramente, aliena a vida genérica e a vida individual; depois, muda esta última na sua abstração em objetivo da primeira, portanto, na sua forma abstrata e alienada.

O homem alienado, portanto, perde o seu diferencial entre os outros animais, que era a capacidade de mudar a natureza conforme a sua expressão identitária, já que a sua labuta, agora, tornou-se algo exterior a si mesmo. Assim, o sujeito alienado perdeu o controle da natureza, “sua atividade fundamental”, e também se desvincilhou do caráter inato que o determinava como “espécie”, assumindo uma “forma abstrata e alienada”.

De acordo com essa exposição marxiana, a alienação provocada pelo trabalho nas condições modernas de produção se subdivide em outras três ocorrências de alheação que são: “a alienação de si”, na qual o homem perde a sua consciência individual ao entrar no automatismo mecânico de seu ofício; “a alienação dos outros”, já que o sujeito humano perdeu a individualidade que o identificava, historicamente, como espécie particular ante os outros animais; e “a alienação da natureza”, moderada pela falta de reconhecimento de si mesmo nos objetos criados através de sua interação laboral com a natureza.

Em vários momentos do texto, a alienação será ligada à prática religiosa (MARX, 2006, p. 119):

Toda a auto-alienação do homem, de si mesmo e da natureza, manifesta-se na relação que ele postula entre os homens, para si mesmo e para a natureza. Portanto, a auto-alienação religiosa manifesta-se essencialmente na relação do leigo com o sacerdote, ou então, já que tratamos do mundo espiritual na relação do leigo com um intermediário etc. [...]

²⁸ O *Dicionário do pensamento marxista* nos revela que Marx também voltará o seu olhar para a relação alienante do trabalho ao discutir os conceitos de “mais-valia absoluta” e “mais-valia relativa” no primeiro livro de *O capital* (BOTTOMORE, 2001, p. 228-229).

Como podemos ver, nessa passagem, Marx volta a tratar da alienação de si mesmo, dos outros e da natureza, embora a sua conclusão esteja atrelada à associação dessa questão à prática religiosa, que, conforme entendemos, também está ligada à perda que o homem pode ter de si mesmo, a autoalienação.

Todavia, não é isso que mais prende a nossa atenção; notemos que, ao sugerir que a “autoalienação religiosa” está patente na relação entre uma pessoa leiga e um sacerdote ou qualquer outro representante do pensamento sacro, o filósofo já está classificando a religião como um instrumento ideológico de mascaramento e manipulação sociais nas mãos de uma classe privilegiada, cujo resultado seria a impotência passiva das classes marginais.

Para Denis Collin, em *Compreender Marx*, toda “crítica marxiana parte da crítica da alienação religiosa” (2008, p. 28), cujos motivos seriam aquela ruptura inicial de Marx com a filosofia hegeliana, além de certa aproximação de seu pensamento com a filosofia antropológica de Feuerbach, como já comentamos acima.

Já Gajo Petrovic, no verbete “Alienação” do *Dicionário do pensamento marxista*, sugere que o julgamento filosófico do marxismo vê a religião como fonte inicial da alienação humana (2001, p. 5):

A doutrina cristã do pecado original e da redenção tem sido considerada por muitos autores como uma das primeiras versões da história da alienação e da desalienação do homem. Alguns deles insistiram em que o conceito de alienação teve sua primeira expressão no pensamento ocidental no conceito de idolatria do Velho Testamento. [...]

Essa discussão que entrelaça filosofia marxista e pensamento religioso é fundamental para o nosso estudo sobre uma narrativa literária inspirada em episódios bíblicos, da qual sobressai um narrador que faz questão de se afirmar na contemporaneidade, sobretudo ao impor aos episódios e às personagens de sua narrativa uma visão sociológica de cunho marxista.

Para sustentarmos a propriedade de nossa análise, poderíamos dar, *a priori*, dois exemplos do romance *Caim* que dialogam, intimamente, com o que foi comentado pelo dicionário citado acima, mostrando que o narrador saramaguiano, a exemplo do texto de Marx, elabora a visão dialética sobre a alienação através da percepção do entrelaçamento entre o indivíduo e a realidade social que lhe circunda, através da

adequação ficcional de questões sociológicas modernas aos episódios veterotestamentários que recria.

Primeiramente, a explicação de “deus”, ao expulsar “adão” e “eva” do paraíso por terem provado o fruto proibido, é formulada no âmbito da proibição à humanidade do discernimento sobre o bem e o mal para que esta não ascenda à condição de divindade, ou seja, o discurso religioso, representado pela voz do “senhor”, exige que o ser humano mantenha-se alienado e, quando este se desaliena, desobedecendo ao impedimento, o castigo será exigido em nome da manutenção do poder divino.

O segundo episódio que iremos destacar é o do “bezerro de ouro” pedido pelos israelitas a “aarão”, durante a retirada de “moisés” para o “monte sinai”. Nesse evento, a narrativa observa que são os próprios homens os criadores de suas crenças nas divindades, como se a abstração da realidade através da religião fosse um vício peculiar da mente alienada das pessoas.

Entretanto, o principal ponto de discussão sobre a alienação, do sujeito em relação a si e à religião, no romance, é a personagem “caim” que, depois de matar o irmão “abel”, entra em um projeto de enfrentamento a “deus”, negando a soberania deste sobre si, desconstruindo, assim, a noção sócio-religiosa de hierarquia, fundamento ideológico principal da alienação, como se estivesse protagonizando, na verdade, um processo de desalienação.

Segundo István Mészáros, em *A teoria da alienação em Marx*, como a alienação é um processo no qual a unidade se apresenta através da contraposição entre os seus membros, “se alguém tenta livrar-se de apenas um lado da oposição, sua ‘solução’ deve continuar fictícia e alienada” (2006, p. 168).

Esse esclarecimento nos diz que o sujeito alienado, caso queira se desalienar desse processo político-social, precisa romper com a sua posição de explorado e também desbaratar a disposição superior do explorador – na perspectiva dialética, então, é preciso negar a circunstância tética e também a antitética para se alcançar o desenlace libertador²⁹.

No caso do romance em análise, acreditamos que essa ideia pode servir de pressuposto de leitura, pois “caim”, ao se antepor ao “senhor”, está rompendo com a sua

²⁹ Ainda sobre essa questão, Erich Fromm, em seu texto “Alienação”, acredita que Marx, ao defender a revolução social, estava interessado principalmente na libertação do homem de sua condição alienada, o que lhe devolveria a sua “individualidade” e a sua realização como “ente-espécie” (1979, p. 54). Essa interpretação nos mostra que o problema social acusado pela filosofia marxiana não é o trabalho em si, o qual pode ser livre e permitir ao homem intervir no ambiente que lhe cerca, mas o trabalho alienado.

posição passiva de alienado e, ao percorrer os vários episódios bíblicos desconstruindo a imagem divina e os planos arbitrários de “deus”, infringe também a postura alienante deste.

3.2 A ideologia

A concepção de ideologia discutida por Marx em *A ideologia alemã*, obra escrita em parceria com Engels, entre 1845 e 1846, aparenta ser um desdobramento de algumas ideias iniciadas em obras anteriores, como nos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Essa aproximação nos parece muito clara ao percebermos que a lógica da obra é ainda questionar a visão de mundo da filosofia hegeliana e as suas percepções abstratas da realidade, ainda como possível consequência das leituras de Feuerbach, embora a formulação do “materialismo histórico” seja uma clara ruptura com esse pensador também, como já aludimos anteriormente.

Segundo Jorge Larrain, em texto do *Dicionário do pensamento marxista* (2001, p. 184), a filosofia hegeliana encaminha a sua discussão do plano espiritual para a realidade material, invertendo a lógica subjetiva em objetiva e vice-versa; a contraposição do pensamento feurbachiano à escola hegeliana tem como princípio básico a defesa de que é o homem o criador da religião, ou seja, analisa a questão da terra para o céu; em uma ruptura com ambas as tendências, consideradas idealistas por mascararem a realidade empírica, o posicionamento materialista histórico concebido por Marx e Engels vai entender que as ideias do homem são um resultado prático da realidade material.

Para o maior aprimoramento dessa questão, vejamos o próprio texto de *A ideologia alemã* (2004, p. 22):

A produção das idéias, representações, da consciência está a princípio diretamente entrelaçada com a atividade material e o intercâmbio material dos homens, linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparecem aqui ainda como efluxo direto do seu comportamento material. O mesmo se aplica à produção espiritual como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc., de um povo. [...]

Como podemos perceber, o debate sobre a ideologia tem um ponto inicial análogo ao da alienação: a religião. O pensamento marxiano não admite que qualquer argumentação analítica sobre a vida humana parta do universo religioso, o qual retira a

visão crítica do plano real, material, e a desenvolve na esfera abstrata do misticismo. Portanto, é essa abstração que se denomina “ideologia”, a qual se entende como uma análise invertida e falsa das relações humanas, responsável pelo mascaramento da realidade e pela manutenção da prática alienante das classes dominantes.

Para a percepção filosófica proposta por Marx e Engels, nessa passagem, o grande paradigma a ser estudado é a práxis humana, isto é, a ação concreta do indivíduo nos campos político, econômico e religioso e a sua interação dialética com a realidade coletiva, principal responsável pelas produções sociais ao longo da história.

O objeto do estudo histórico tem que ser essa relação pragmática entre a sociedade e o indivíduo, pois o olhar filosófico efetivo “não explica a práxis a partir da idéia, explica a formação de idéias a partir da práxis material” (MARX; ENGELS, 2004, p.48).

Ao contrário do que sugeriam os hegelianos, essa é a grande proposta do materialismo histórico criado pelos dois pensadores, nessa obra, já que todo tipo de expressão humana deve ser explicado pelas relações sociais, das quais o grande agente motivador na história são as condições de produção – ao propor uma revolução comunista que mude a realidade social, o texto em questão prescreve o aniquilamento dos meios de produção capitalistas, já que, nas palavras de Terry Eagleton, “uma teoria materialista da ideologia é inseparável de uma política revolucionária” (1997, p. 72).

Para Denis Collin, a negação da ordem ideológica estabelecida pelos pensadores alemães criticados em *A ideologia alemã* não visa apenas inverter o método de análise abstrata da história, mas demoli-lo em nome da elucidação da realidade concreta e do fim da especulação ilusória (2008, p. 80).

Sobre a ideologia e o favorecimento da classe dominante, nos dizem os autores (2004, p. 56):

As idéias da classe dominante são, em todas as épocas, as idéias dominantes, ou seja, a classe que é o poder material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder espiritual dominante. A classe que tem à sua disposição os meios para a produção material dispõe assim, ao mesmo tempo, dos meios para a produção espiritual, pelo que lhe estão assim, ao mesmo tempo, submetidas em média as idéias daqueles a quem faltam os meios para a produção espiritual. As idéias dominantes não são mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como idéias; portanto, das relações que precisamente tornam dominante uma classe, portanto as idéias do seu domínio. [...]

O primeiro ponto de destaque da passagem é a constatação da associação íntima entre o poder material e a ideologia espiritual, no transcurso da história. Tal junção é o principal sustentáculo para a tese de que o discurso ideológico está a serviço das classes dominantes, inclusive, em sua expressão religiosa³⁰.

Outro aspecto importantíssimo a ser ressaltado é o esclarecimento de que a classe dominante, dentro das relações sociais, é aquela que detém os meios de produção material, da qual emana a ideologia espiritual – não nos esqueçamos de que a ideia é consequência da realidade material, segundo a lógica marxiana. Desse modo, é essa elaboração ideativa que põe a classe dominante no controle ideológico da realidade social e que se impõe sobre a classe excluída como forma de alienação.

A leitura dialética da sociedade, segundo o método materialista da filosofia marxiana, coloca a propriedade dos meios de produção como elemento fundamental das relações históricas, de que irrompe a manipulação ideológica em favor dos interesses da classe dominante, como uma legítima expressão dessa soberania.

Levando esses pontos do debate marxiano para a compreensão crítica que tentamos fomentar acerca do romance *Caim*, acreditamos que a voz narrativa tem uma perspectiva muito próxima do entendimento que trata o discurso religioso através da compreensão material da realidade, de que viriam as insistentes inserções do vocabulário econômico na locução dos episódios protagonizados por “deus” e seus seguidores.

Outra mostra de semelhança da narrativa com esse panorama criado por Marx e Engels em *A ideologia alemã* é a apresentação do discurso bíblico como uma expressão ideológica alienante, cuja finalidade é camuflar a realidade, estando essa contestação presente nos vários comentários intrometidos do narrador e na racionalidade revolucionária do protagonista, como, por exemplo, no momento no qual “caim” prova ao “senhor” a inviabilidade dos projetos deste acerca da “arca” e do “dilúvio” através dos princípios físicos de “arquimedes”.

3.3 Burguesia e proletariado em luta de classes

³⁰ Gostaríamos de ressaltar que Marx também tratou da relação íntima entre religião e economia em *Sobre a questão judaica*. Principalmente, no ensaio “A capacidade dos atuais judeus e cristãos de se tornarem livres”, quando, debruçado sobre os estudos de Bruno Bauer acerca do problema da emancipação civil dos judeus na Alemanha, refuta a lógica idealista de Bauer e lança uma visão sociológica sobre o problema, que aponta para os aspectos político-econômicos que caracterizam o judaísmo nas relações capitalistas modernas (2010, p. 54-60).

Embora os conceitos de burguesia e proletariado estejam presentes, implícita ou explicitamente, em algumas obras marxianas como os *Manuscritos parisienses* e *A ideologia alemã*, resolvemos resgatá-los, como embasamento teórico, do *Manifesto comunista*, acreditando que, nesse texto, Marx e Engels fizeram um melhor esboço das definições acerca dessas classes e do que seria a luta entre elas. Esse manifesto foi encomendado aos autores pela Liga Comunista, no final de 1847, e acabou sendo publicado no início de 1848, tornando-se o maior documento político socialista da história europeia.

O texto se inicia com a constatação histórica que as sociedades, ao longo das épocas, sempre se estruturaram no antagonismo entre as classes, ressaltando ainda que, na sociedade capitalista moderna, essa contraposição ocorre entre burgueses e proletários³¹ (MARX; ENGELS, 2010, p. 40-41).

Em uma nota de esclarecimento sobre o que seriam essas classes, na edição inglesa de 1888, Friedrich Engels nos diz (2010, p.40):

Por burguesia entende-se a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social que empregam o trabalho assalariado. Por proletariado, a classe dos assalariados modernos que, não tendo meios próprios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver.

Essas são, portanto, as duas expressões do espaço social capitalista que visitam toda a preocupação sociológica marxiana: os burgueses são aqueles que detêm os meios de produção, os quais fundamentam o mundo das ideias e dele se beneficiam, como também são os que ocupam a posição de exploradores nas ligações alienantes da divisão de trabalho; os outros, os proletários, denominam aqueles que não possuem quaisquer instrumentos de produção, senão a força de trabalho, a mão de obra. Essa classificação também engloba aqueles que são monopolizados ideologicamente pela classe dominante, ou seja, a classe explorada nas vicissitudes próprias dos meios de produção capitalista.

A burguesia moderna é a classe que criou “um mundo à sua imagem e semelhança” (MARX; ENGELS, 2010, p. 44), consolidando um poder centralizado através da detenção do capital, da legitimação da exploração das classes menos

³¹ Adorno e Horkheimer, no livro *Dialética do esclarecimento* (2006), desenvolvem um bom ensaio, de base marxista, sobre a distinção das diferenças entre classes nas sociedades antigas através da leitura crítica da *Odisseia*, de Homero, cujo título é “Excurso I: Ulisses ou Mito e esclarecimento”.

abastadas e da coisificação das relações socioculturais, seja através das relações de propriedade ou do controle do próprio Estado.

De acordo com o manifesto, é esse universo aburguesado que produz a classe proletária (MARX; ENGELS, 2010, p. 46):

Com o desenvolvimento da burguesia, isto é, do capital, desenvolve-se também o proletariado, a classe dos operários modernos, os quais só vivem enquanto têm trabalho e só têm trabalho enquanto o seu trabalho aumenta o capital. Esses operários, constrangidos a vender-se a retalho, são mercadoria, artigo de comércio como qualquer outro; em consequência, estão sujeitos a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as flutuações do mercado.

Como podemos ver, a classe dos operários, segundo a visão dos autores, acaba sendo fruto das relações sociais burguesas, tendo a venda de sua força de trabalho como único viés de subsistência, função que se torna, portanto, instrumento de mais-valia dos patrões. Todavia, essa serventia não trará nenhuma benesse a esses trabalhadores, os quais serão transformados em apêndices de suas máquinas nos insucessos reificadores da modernidade industrial.

Salvaguardada a “vocação agitadora” de uma proclamação revolucionária (COLLIN, 2006, p. 186), é desse contexto desfavorável, segundo o *Manifesto comunista*, do qual sairão os motivos e os instrumentos para uma revolução operária em forma de luta de classes.

O processo revolucionário   gradativo em sua formação básica (MARX; ENGELS, 2010, p. 47):

No começo, empenham-se na luta operários isolados, mais tarde, operários de uma mesma fábrica, finalmente operários de um mesmo ramo de indústria, de uma mesma localidade, contra o burguês que os explora diretamente. Dirigem os seus ataques n  s  contras as relações burguesas de produção, mas também contra os instrumentos de produção; destroem as mercadorias estrangeiras que lhes fazem concorrência, quebram as máquinas, queimam as fábricas e esforçam-se para reconquistar a posição perdida do trabalhador da Idade Média.

Dialeticamente, a burguesia que criou o proletariado como classe oprimida, d  agora as condições favoráveis para esse mesmo grupo se rebelar contra as opressões sofridas, já que a revolução proletária surgir  dentro do espaço possuído pela classe dominante.

Os interesses motivadores da insurreição são comuns a todos aqueles que formarão o grupo revoltado, por isso, o empenho no projeto   crescente: de um pequeno

grupo isolado aos trabalhadores de uma fábrica inteira, dessa fábrica a todo um ramo industrial, expandindo-se até uma cidade ou um país.

Não podendo acabar diretamente com a classe burguesa, os revoltosos principiarão as suas ações se manifestando contra as relações de produção vigentes, quebrando os maquinários industriais e ainda a própria estrutura física das fábricas, até retomarem a condição mais digna de labor e sobrevivência que, pela indicação do texto de “Idade Média”, deve ser a relação feudal, sistema social anterior à ascensão burguesa. Em suma, a revolução comunista realizada pelo proletariado consistirá na sequência: união, coalizão, motins e vitória³².

De acordo com Bottomore, no verbete “Classe” do *Dicionário do pensamento marxista*, o proletariado foi, para a teoria de Marx, a ideia encontrada na realidade: a descoberta de “uma nova força política engajada em uma luta pela emancipação” (2001, p. 61). Essa exposição, de certa maneira, vem corroborar o que destacamos acima sobre o caráter protagonista do operariado na luta de classes.

Depois do início da revolução comunista encabeçada pelos trabalhadores, Marx e Engels preveem que o movimento conseguirá o apoio de outras classes prejudicadas pela soberania burguesa, como as “camadas médias” (2010, p. 49), formadas por pequenos comerciantes, artesãos, camponeses etc..

Estabelecido o poder político pelo proletariado, segundo as projeções do manifesto, findar-se-ão as condições essenciais para a existência da supremacia burguesa (2010, p. 49), de que resultariam: o fim da propriedade privada, a desmobilização do Estado, a descentralização do capital, a interrupção da exploração de mulheres e crianças e ainda o esvaecimento de um sem-número de elementos culturais da sociedade burguesa, enfim, todo tipo de antagonismo estaria extinto.

Como já expusemos antes, acreditamos que uma das características marcantes do narrador de *Caim* é impor à sua narrativa um olhar sociológico, cujo resultado simbólico seria a ambiguidade cronológica, formada através da colocação de conceitos marxistas em um enredo inspirado na Bíblia.

A leitura teórica do *Manifesto comunista* nos serve para darmos possibilidades mais viáveis à interpretação crítica desse procedimento. Até mesmo porque os próprios

³² Eric J. Hobsbawm, no capítulo “A primavera dos povos” de *A era do capital*, define o ano de 1848 como o momento no qual a burguesia abandonou seu programa revolucionário em nome de sua preocupação com a propriedade (2012, p. 47), sem deixar de contextualizar o clima utópico das várias revoluções que se espalharam pela Europa naquele momento, cujo documento mais expressivo é o *Manifesto comunista* (2012, p. 40).

autores fizeram essa associação entre a religião e a vida social várias vezes, ao longo de seu documento, como, por exemplo, na lembrança irônica da passagem do *Gênesis* 1,26-27, ao dizerem que a burguesia fez o mundo à sua imagem e semelhança.

A personagem “deus” será chamada no romance de José Saramago, ora pelo narrador, ora pelo protagonista, de dono soberano e de rico, sendo ainda acusado de usar os seres humanos em guerras como instrumentos de lucro e de mais-valia, procedimentos estéticos que nos levam a discutir uma associação conotativa com o que Marx e Engels trataram sobre a “burguesia”.

A personagem principal “caim” é, inicialmente, um agricultor que deve prestar reverência e adoração ao “senhor”, porém, em suas viagens desordenadas pelos variados episódios bíblicos, trabalhará como pisador de barro e porteiro, na “terra de nod”; atuará como ajudante de alveitar no exército de “josué”, tratando dos burros feridos; tomará conta da jumentada de “job”; cuidando ainda de uns poucos burros de um pequeno proprietário de terras, após a desgraça de “job”, ou seja, usa a sua força de trabalho como instrumento de sobrevivência, o que nos permitiria falar também, figurativamente, em “proletário”.

Ao explicar a “deus” que matou “abel” porque não poderia fazê-lo com o próprio interlocutor, negando a soberania do “senhor” sobre si e procurando agir sempre contra ele ao longo da história, seja alertando outras personagens sobre as contradições deste ou tentando dismantelar os seus projetos divinos, o protagonista parece repetir a prática revolucionária pedida no manifesto resenhado por nós, o qual pressupunha que o movimento rebelde se espalharia entre os operários através do próprio evento insurgente e também propunha que o proletariado deveria tentar destruir o aparelho burguês para começar a destituir essa classe de sua condição superior – o que nos permite tratar, igualmente em um nível simbólico, de uma luta de classes.

4 DO MARXISMO AO ROMANCE

A fim de termos uma referência teórica para tratarmos da apropriação simbólica que o romance *Caim*, de José Saramago, faz dos conceitos marxistas, recorreremos, nesta parte final do capítulo, às elucidações de Northrop Frye, em *Anatomia crítica*, precisamente à sua teorização sobre os arquétipos literários.

De início, tomemos a definição do que seria o arquétipo (FRYE, 1973, p. 101):

[...] A poesia, tomada em conjunto, já não é simplesmente um agregado de artefatos que imitam a natureza, mas uma das atividades do artifício humano tomado em bloco. Se pudermos usar a palavra “civilização” para isso, podemos dizer que nossa quarta fase vê a poesia como uma das técnicas de civilização. Preocupa-se, portanto, com o aspecto social da poesia, com a poesia como o foco de uma comunidade. O símbolo nessa fase é a unidade comunicável, à qual dou o nome de arquétipo: a saber, uma imagem típica ou recorrente. [...]

Na visão do autor, como podemos ver, a criação literária é uma parte da criação humana, não podendo, por isso, ser analisada fora do contexto universal de valores subjetivos da interação cultural do indivíduo com o meio que o cerca, a qual o texto resolveu chamar de “civilização”.

Assim, a expressão simbólica é vista, do ponto de vista mimético, como uma realização imagética da visão de mundo de uma época ou de um lugar – é essa característica da conotação arquetípica que acaba tornando esse tipo de feição simbólica um elo de interação entre as várias experiências literárias.

Os arquétipos têm, ao contrário do que se possa pensar, uma significação complexa, criada pelo diálogo cultural, cujos resultados seriam um prolongamento e uma associação inconscientes de imagens, capazes de impactarem o leitor através do processo de assimilação e interação com conotações figurativas já conhecidas (FRYE, 1973, p. 102), sendo função de uma leitura crítica estar atenta a essa expansão imagética para poder decodificar a variedade complexa desses sentidos integrados. Daí poder-se considerar o arquétipo como uma “unidade comunicável”, visto que a sua origem peculiar é arcaica, na perspectiva cronológica, e que a sua sobrevivência no imaginário popular se dá através da constante recriação.

Sobre o exame metodológico dos arquétipos, diz-nos Northrop Frye (1973, p. 107):

[...] A análise arquetípica do sentido ou significado de tal obra tratá-lo-ia em termos de feição genérica, recorrente ou convencional indicada por seu estado de espírito e resolução, ou trágico ou cômico ou irônico ou o que mais seja, com os quais se exprime a relação de desejo e experiência.

De acordo com a lógica do estudioso, a verificação atenta do crítico deve fazer com que a visita ao texto arquetípico seja reveladora de sua feição semântica e de suas particularidades de gênero, com as quais “se exprime a relação de desejo e experiência” inerente à criação literária, como nos casos nos quais se tende à ironia cômica, como ocorre no livro *Caim*, por exemplo.

Em um dos textos iniciais de seu livro, ao comentar as particularidades da ficção cômica, o teórico já nos revela que o tema cômico traz uma maior integração da ficção com a sociedade, acima de tudo, estruturada na propensão “imitativa baixa” (1973, p. 49). Essa ideia nos remete, automática e obrigatoriamente, a Aristóteles e à sua dissertação sobre a mimese menor presente nos textos cômicos, a qual determinaria um maior acercamento das personagens e do enredo com a realidade social nesse tipo de gênero.

Essa discussão acerca do imitativo baixo é crucial para se entender de maneira efetiva a conexão entre os arquétipos cômicos da criação literária e as suas implicações no público, vínculo que coloca o autor mais próximo de seu interlocutor, fazendo com que este reconheça a coincidência entre a trama e a sua normalidade cotidiana (1973, p. 55), ou seja, a simbologia cômica transporta os elementos fictícios da criação poética para a realidade social através, sobretudo, da ironia, da sátira ou da paródia.

Portanto, ao mover para o baixo imitativo através da ironia as conotações do plano mítico, cuja fonte primordial é a Bíblia, como Frye insiste em repetir várias vezes em seu livro, o texto literário “aproxima-se de um ponto de extremo ‘realismo’ ou semelhança de representação com a vida” (1973, p. 136).

Sobre esse traslado entre a origem mítica do arquétipo e o seu aspecto realista, destaquemos agora um esclarecimento fundamental (FRYE, 1973, p. 138):

[...] Quando o que está escrito é como o que se conhece, temos uma arte do símile extensivo ou subentendido. E, assim como o realismo é uma arte do símile implícito, o mito é uma arte da identidade metafórica implícita. [...] A presença de uma estrutura mítica na ficção realística, todavia, apresenta certos problemas técnicos para que se torne possível, e os artifícios usados para resolver esses problemas podem receber o nome geral de *deslocação*.

Como já dissemos acima, o manancial mítico essencial é a religião e suas manifestações místicas, as quais, por se projetarem em um plano superior à realidade, estão em um nível figurado puro, cuja definição apropriada seria a “metáfora”, como aponta o excerto transcrito.

Aquilo que se lança no plano perceptível do leitor assume um claro caráter realista, do qual a contiguidade com a veracidade latente se manifesta no plano da identificação e do reconhecimento correlacionais, como se pressupõe em uma aproximação metonímica.

Dessa maneira, quando uma construção artístico-literária retira a imagem metafórica de seu espaço sacro e a rebaixa para as vicissitudes sociais humanas através de uma “deslocação analógica”, podemos alegar que a ironia satírica assume um cunho alegórico efetivo, mesmo que alcançado pelas associações próprias das construções arquetípicas.

Ainda tratando dos elementos textuais em sua forma dualista, o entendimento de Frye aponta para as relações entre valores opostos como base sobre a qual se firma o gênero romanesco (1973, p. 186): “A forma básica da estória romanesca é dialética: tudo se foca num conflito entre o herói e o seu inimigo [...]”.

A partir desse entendimento, concebe-se que o tema arquetípico ou o arquétipo primordial do romance é o conflito, realizado, textualmente, na contraposição maniqueísta entre o herói e o seu inimigo, agentes responsáveis pela sustentação da forma dialética no plano imagético das conotações.

Essas manifestações dialéticas são a base da construção narrativa, no romance *Caim*, no qual a trama desloca a imagem sacra de Deus para a forma simbólica humanizada de um burguês inescrupuloso e impiedoso, através da personagem “deus”; enquanto a sua forma antípoda, o protagonista “caim”, símbolo original do assassinato infame, traveste-se da conotação do injustiçado à procura de justiça.

É sobre essa forma dialética, então, que o mundo divino se humaniza e assume uma nítida feição contemporânea de luta de classes e de injustiça social, isto é, aquilo que é mitificado no nível metafórico em sua origem textual, o que no caso é a Bíblia, é movido para o estrato concreto das relações sociais por meio da imaginação associativa fundamental dos arquétipos humanos. Em suma, o narrador desloca o enredo místico do Antigo Testamento para a expressão capitalista da realidade, ao mesmo tempo em que remove esses episódios de um tempo mítico antigo e lhes reveste de uma feição contemporânea.

É esse procedimento estético que nos permite identificar, na proposta textual do narrador do romance, a ironia cômica com a qual a voz narrativa pretende retirar as discussões religiosas do plano inacessível dos dogmas sagrados e colocá-las nas proximidades socioculturais do leitor, nas quais este poderá revisitar-las e revisá-las de maneira mais palpável.

IV DA INTROMISSÃO ÀS SUAS IMPLICAÇÕES NARRATIVAS: DA PROFANAÇÃO LINGUÍSTICA À VISÃO SOCIOLÓGICA

1 APRESENTAÇÃO DO ROMANCE

Caim foi o último romance escrito por José Saramago, em 2009. Nessa narrativa, o autor parece ter desenvolvido um tema que já lhe interessava anteriormente, como podemos ver em breves comentários de outras duas obras anteriores: *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, e *As intermitências da morte*, de 2005 – nesses livros, o escritor luso já mostrava simpatia pela personagem que protagonizaria a sua última criação e antecipava a disposição em defendê-lo, segundo as suas concepções ateias, contra a injustiça sofrida no imaginário religioso.

A narrativa se estende por treze capítulos, sustentando-se na proposta de visitar criticamente alguns episódios do Antigo Testamento para, de acordo com a sua postura revisionista, expor o julgamento desaprovador de Saramago sobre a Bíblia, a tradição judaico-cristã e, acima de tudo, sobre a imagem sacralizada de Deus.

1.1 O enredo

Em uma breve exposição do enredo desenvolvido pelo romance, podemos dizer que os dois primeiros capítulos dialogam com a origem da mitologia bíblica através dos episódios que envolvem “adão” e “eva”, desde a criação, passando pela expulsão do “éden” e pelo auxílio do querubim “azael” que, mesmo com medo de perder seu emprego, ao ser seduzido por “eva”, alimentou-os com frutos do jardim proibido, até o ingresso do casal em uma caravana, na qual as duas personagens vão iniciar uma vida social mais efetiva e formar o seu núcleo familiar.

O terceiro capítulo mostra, em seu começo, a entrada do casal na sociedade que já existia em paralelo à existência dos dois no “éden”. Essa inserção nas relações sociais consistiu na aprendizagem de uma atividade que lhes rendesse algum salário, com o qual puderam adquirir um pedaço de terra e formar uma família com os filhos. Ainda nessa parte da narrativa, “caim” e “abel” vão se desentender por causa do maior agrado que o “senhor” terá pelas oferendas animais do segundo, em detrimento das ofertas

vegetais do primeiro³³. O primogênito, então, indignado, matará o seu irmão com a queixada de um burro e afrontará, pela primeira vez, “deus”, que o castigará com a errância³⁴ e colocará uma mancha escura em sua testa como um símbolo de condenação e proteção.

Nos Capítulos 4 e 5, “caim” começará a sua viagem encontrando a “terra de nod”³⁵, espécie de povoado governado por “lilith”³⁶, onde o protagonista, dizendo se chamar “abel”, trabalhará como pisador de barro e porteiro do quarto de sua senhora, tornando-se, posteriormente, seu amante.

Após escapar de uma tentativa de assassinato encomendada pelo marido de sua amante, “noah”, “caim” partirá da “terra de nod” e realizará uma viagem fantástica por tempos e espaços diversos, indicadores de vários episódios do Antigo Testamento, nos quais a personagem que dá nome à história acentuará a sua aversão ao “senhor” – esse procedimento textual nos leva a crer que essa visita crítica à mitologia consagrada no folclore religioso será a função prioritária do protagonista na trama, como desenvolveremos mais à frente em nosso estudo.

No sexto capítulo, “caim” chegará, inexplicavelmente, ao “monte mória”, onde impedirá o sacrifício de “isaac” por “abráão”, enfurecendo-se com esse pedido de “deus” e tentando despertar nas outras personagens o mesmo senso crítico revoltado – ao se deparar com algum ato aberrante ou arbitrário do “senhor”, esse será o

³³ Segundo a narrativa, “o senhor desdenhava de caim” (SARAMAGO, 2009, p. 33), o que indicaria uma má vontade gratuita com o filho agricultor de “adão”. De acordo com o entendimento de Mircea Eliade, em *História das crenças e das ideias religiosas I* (2010, p. 167), esse episódio bíblico deve estar simbolizando a oposição entre os lavradores e os pastores, com a implícita preferência por estes nas sociedades pastoris antigas.

³⁴ A migração de Abraão a Canaã, o êxodo de Moisés e a Diáspora são elementos constitutivos do imaginário judeu que estão atrelados, de alguma maneira, à ideia simbólica de viagem e dispersão do povo de Deus. No entanto, a narrativa sobre a qual nos debruçamos elenca a errância de “caim”, caminho de maldição e heresia (Jd 11), como paradigma de seu enredo e como pressuposto textual da avaliação depreciativa do narrador sobre os mais variados episódios do Antigo Testamento, da qual a valorização do homicida do próprio irmão já faz parte.

³⁵ John L. Mckenzie, em seu *Dicionário bíblico* (1983, p. 656-657), indica que a palavra “Nod” não designa nenhuma localidade geográfica conhecida e tem como possível significado etimológico “andarilho”, sentido que indicaria, conotativamente, a condição errante do primeiro assassino da humanidade, tanto na Bíblia como no romance em análise.

³⁶ O *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, traz uma elucidação interessante sobre Lilit (2002, p. 548, grifo dos autores): “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, encolerizada, pronunciou o nome de Deus e fugiu para começar uma carreira demoníaca.”

A inclusão da figura de “lilith” na narrativa nos revela a intenção do romance de afrontar a tradição judaica – patriarcal, que coloca a mulher submissa ao homem e não ao seu lado – não só por recuperar uma figura preterida e endemoniada na Bíblia, como podemos verificar em sua única aparição em *Isaías* 3,14, mas também por dar certa relevância a uma personagem que afrontou Deus pronunciando o seu nome, por exemplo.

comportamento inerente ao protagonista. Ainda nessa parte do livro, a personagem principal se deparará com “outro presente” (SARAMAGO, 2009, p. 83, grifo nosso), no qual verá a confusão gerada pela mistura das línguas entre os operários que construíam a “torre de babel” e concluirá que o motivo da ação de “deus” contra o projeto foi a sua inveja à felicidade humana. Após a partida do filho de “adão”, o narrador dirá que um sopro divino derrubará a torre abandonada levantando uma poeira que tapará a luz do sol. Segundo a voz locutora, a posteridade acreditará erroneamente que esse fenômeno foi causado por um meteorito caído no planeta, quando, na verdade, essa ocultação da luz solar foi ocasionada pelo orgulho enciumado do “senhor”. A enunciação dessa conclusão é um dos vários momentos, como tentaremos detalhar em uma parte posterior desse capítulo, nos quais o narrador verbaliza uma valoração contundente, próxima à do protagonista, e se posiciona na contemporaneidade em oposição ao tempo mítico do seu enunciado, ao se mostrar sabedor de uma das possíveis explicações atuais para o extermínio dos dinossauros na Terra.

Como prova da falta de linearidade da narrativa³⁷, o Capítulo 7 devolverá o protagonista à presença de “abraão”, antes do episódio do sacrifício de “isaac”, precisamente, no momento no qual “deus” estava em sua casa com dois anjos para avisá-lo da destruição de “sodoma” e “gomorra” – saliente-se que, ao ver aquele a quem marcou com um sinal na testa, o “senhor deus de abraão” não o reconhecerá e será ludibriado pela esquiva do outro, como se a narrativa estivesse sugerindo que ele fosse uma divindade soberana sem qualquer onisciência. Ao lado do pai de Israel³⁸, “caim” irá às duas cidades e será testemunha da destruição da região. Além de convencer o patriarca a ir às cidades que serão destruídas, o antigo porteiro de “lilith” incutirá na sua consciência a preocupação com a injustiça cometida pelo “senhor” ao aniquilar impiedosamente até as crianças daquelas localidades castigadas.

O oitavo capítulo levará a viagem que sustenta o enredo a uma parte posterior do Pentateuco: tendo como cenário as terras de “sinai”, no momento do retiro de “moisés”

³⁷ Embora Mircea Eliade nos diga, em *O sagrado e o profano*, que o tempo sagrado, acima de tudo antes do Cristianismo, é reversível e periódico por sua natureza mítica (2010, p. 63-64), o que nos levaria a entender que a narrativa não estaria sendo arbitrária ao reproduzir episódios do Velho Testamento de forma não linear ou, até mesmo, cíclica, chama a nossa atenção o fato de a viagem de “caim” afrontar a ordem cronológica apontada pela Bíblia – indício irrefutável da negação crítica da narrativa à tradição religiosa a que se refere.

³⁸ Na versão canônica do episódio, como podemos verificar em *Gênesis* 19,27-28, Abraão não irá à região destruída, mas apenas observará de sua tenda a fumaça dos locais arruinados subir da terra, o que nos serve de argumento para dizermos que o romance, além de não seguir a cronologia apontada pelo Livro Sagrado, ainda deturpa a versão de seus episódios míticos.

ao monte. Com a ausência daquele que protagoniza o êxodo, o povo pediu a seu irmão “aarão”, o qual exercia a função de sumo sacerdote, que lhe fizesse um deus ao qual pudessem adorar na ausência de “moisés”. Segundo a apreciação do narrador, por hesitação de caráter e de austeridade (SARAMAGO, 2009, p.99), “aarão” acatou o pedido daqueles que o cercavam, fundindo-lhes um bezerro de ouro. O nosso protagonista, agora dando o nome de “noah”³⁹, testemunhou o castigo imposto ao povo pela ira divina, cujo saldo foi a morte de três mil homens, do qual concluiu que se tratava de pura maldade do “senhor” em se regozijar impunemente de tamanho genocídio para exterminar a adoração de qualquer possível divindade concorrente – essa conclusão exasperada de “caim” fará com que ele, segundo a exposição de seus pensamentos, dê razão a “lúcifer”⁴⁰, que se rebelou contra “deus” por causa de sua malignidade e não por inveja, como é reproduzido na versão canônica consagrada na tradição⁴¹.

Indicando que a sua função é apenas narrar, independente de possíveis inverossimilhanças, aquele que nos conta a história, ainda nessa seção de sua narrativa, falará de “um ciclone do calendário, um furacão do tempo” (SARAMAGO, 2009, p.102), no qual “caim” passará rapidamente por vários presentes, em que se destacarão alguns episódios em uma sequência desordenada de flashes, da qual podemos destacar uma rápida imagem do dilúvio e o ato incestuoso entre “lot” embriagado e as suas filhas. Após uma reflexão moral sobre a permissividade do “senhor” com os incestos responsáveis pela reposição de suas tropas, o narrador voltará a tratar da mitologia ligada a “moisés”, versando, nesse momento, da divisão dos despojos da guerra dos israelitas contra os madianitas e da acumulação de riquezas por parte do “deus dos

³⁹ Apresentando-se como “abel” nas “terras de nod” e como “noah” no “sinai”, “caim” revela certa crise comportamental, assumindo outras identidades, ao tentar esconder a sua condição de assassino sentenciado. Imaginamos que, nesse momento do enredo, o protagonista ainda não tenha se apropriado, definitivamente, da sua função de adversário de “deus”, a qual só se consolidará na parte final da trama, quando a revolta contra as ações divinas atingir o seu cume.

⁴⁰ O fato de “caim”, personagem oriundo do livro de *Gênesis*, estar nesse cenário retirado do *Êxodo* e ter ciência da queda de Lúcifer, que só será comentada, de maneira bem poética, em *Isaías* e *Ezequiel*, é um indício evidente de como a narrativa saramaguiana em questão se apropria dos episódios veterotestamentários com uma arbitrariedade anacrônica.

⁴¹ De acordo com o *Tratado de história das religiões* (ELIADE, 2010, p. 194), a relação entre o Céu e a Terra é um motivo universal da mitologia religiosa. Portanto, se, na tradição judaico-cristã, o inferno lucífero, tão ligado às conotações terrenas (tanto etimológica, como simbolicamente), é a antítese do espaço celestial de Deus, acreditamos que essa simpatia de “caim” pela revolta do anjo caído possa ser mais um indicador de sua postura opositora ao “senhor”, somada ainda à sua ligação imagética à terra, como “agricultor” e “pisador de barro”. No *Livro da Sabedoria* 2,24, essa ligação entre Lúcifer e Caim parece ser mais evidente quando se diz “foi por inveja do diabo que a morte entrou no mundo”, numa provável alusão ao assassinio de Abel. Esse elo ainda é mantido no Novo Testamento, quando Caim é classificado como filho do Maligno (1Jo 3,12).

exércitos” – nessa passagem, destacam-se os tons sociológico e jocoso do romance em relação ao imaginário religioso transformado em matéria narrativa.

No nono capítulo, o cenário reproduzido é o cerco a “jericó” pelo exército de “josué”, ao qual “caim” se juntará como ajudante de alveitar, posição que possibilitará a ele observar a conquista de “jericó” e a execução de “acan”, que se apossou de alguns despojos condenados à destruição e motivou a derrota dos israelitas no cerco à cidade de “ai”, ao ter provocado a ira do “senhor” por sua desobediência, a qual só será aplacada pela execução do réu confesso. Esse segundo episódio causará duas reações merecedoras de destaque: revoltará ainda mais o protagonista, que abandonará seu posto nas tropas de “israel” por não aguentar mais testemunhar tanto sangue derramado; e possibilitará ao narrador desmentir o mito que, segundo a sua fala, sobreviveu na oralidade até os dias atuais⁴², do dia no qual “deus” parou o sol e a lua a pedido do chefe dos seus exércitos. Em um diálogo dos mais apóstatas do livro, a ponto de o próprio “josué” pensar estar cometendo uma heresia (SARAMAGO, 2009, p.118), a narrativa antepõe o geocentrismo ao heliocentrismo, no momento no qual “deus” elucida que é a terra que se move em torno do sol, e não o contrário, e também revela não poder parar nenhum dos dois, o que nega a sua onipotência e lhe atribui um conhecimento científico considerado heterodoxo pelo catolicismo na Idade Média.

O Capítulo 10 mostra a volta de “caim” à “terra de nod”, onde ele reencontrará “lilith”, que lhe informará sobre a morte natural do marido “noah” e lhe apresentará o filho oriundo do caso entre eles, “enoch”, o qual deve ter “uns nove ou dez anos” de idade (SARAMAGO, 2009, p.118) – o que indica o tempo cronológico da ausência da personagem errante durante as suas variadas viagens, já que, na sua saída no Capítulo 5, a sua amante estava grávida.

Após duas semanas de estadia na “terra de nod”, o amante de “lilith” voltará a cumprir o seu destino perambulante quando, durante um passeio pelos arredores do palácio, ver-se-á repentinamente na “terra de us”, onde, no décimo primeiro capítulo, trabalhará cuidando da jumentada de “job” e, informado por alguns anjos sobre a aposta entre “deus” e “satã”, na qual o primeiro autorizou o segundo a testar a fé de “job”, será espectador de mais esse evento retirado da tradição judaica. “Satanás”, então, retirará os bens do patrão de “caim”, os seus filhos e a sua saúde, cobrindo o seu corpo de chagas e

⁴² É interessante salientarmos que, embora essa história esteja relatada no décimo capítulo do Livro de Josué, o narrador concebe esse fato como fruto da oralidade popular, muito provavelmente para desmerecê-lo ainda mais no seu desmascaramento.

a máxima revolta desse bom servo do “senhor” será amaldiçoar o dia de seu nascimento, em um exemplo ímpar de resignação. Em um reencontro com os anjos conhecidos⁴³, o protagonista, no acme de sua repugnância, expôs aos anjos (como fizera antes com “abraão” e “isaac”) o seu juízo crítico sobre “deus”, elencando alguns de seus abusos despóticos no evento que sucedeu.

Nos dois últimos capítulos, o assassino de “abel” fará a sua última viagem pelo tempo mítico do Velho Testamento e conviverá com “noé” e sua família, no âmbito da construção da arca e do dilúvio. Após certa indiferença do patriarca à figura da personagem central do romance⁴⁴, o próprio “senhor”, em visita aos preparativos do extermínio da primeira humanidade, mandará que se dê acolhida a “caim” para que ele também possa fazer filhos nas noras de “noé” e ajude a repovoar a terra, corroborando, assim, com o plano apocalíptico em execução.

Depois dessa ordem, “deus” travará uma discussão com o protagonista sobre os seus projetos diluvianos e os seus motivos. As razões para o extermínio da humanidade consistiam na inclinação desta para a corrupção e no arrependimento da criação dessa espécie, enquanto a hombridade e a lealdade de “noé” o fizeram ser escolhido para construir e conduzir a arca que sobreviverá ao castigo e iniciará a nova era. Se o discurso do criador parecia pronto e era repetido com ênfase e misticismo, a fala de “caim” exercia um papel racional de problematizar os projetos divinos com uma lógica plausível e até científica, a qual trará a concordância do condutor da arca e despertará a contrariedade do mentor do plano. A intervenção da razão incontestável fez com que os “anjos operários” viessem trabalhar, felizes por deixarem o céu, nos últimos preparativos para a grande enchente (SARAMAGO, 2009, p. 157), enquanto o novo agregado da família executava a sua função sexual e tentava inutilmente desalienar os anjos e revoltá-los contra a soberania de “deus”.

⁴³ Segundo a percepção de “caim”, os anjos estavam ali para observar os acontecimentos com “job” e informar ao “senhor”, o qual deveria estar impaciente (SARAMAGO, 2009, p.141) – esse entendimento, a exemplo do que ocorrera no Capítulo 7, mostra que a narrativa não considera “deus” uma divindade onisciente.

⁴⁴ Ao ver a indiferença com que é tratado por “noé”, “caim” reclama a ele o abandono da “hospitalidade mesopotâmica” (SARAMAGO, 2009, p. 148). Provavelmente, o protagonista se refere ao bom tratamento recebido por ele na casa de “abraão”, no sétimo capítulo. Embora, na narrativa de que tratamos, esse episódio seja anterior ao encontro com “noé”, na ordem cronológica estabelecida pelo *Gênesis*, “abraão” aparecerá após o dilúvio, o que seria um evidente indicativo de que o herói do dilúvio não poderia, dessa forma, conhecer esse costume mesopotâmico. Ainda segundo a análise de *Bíblica: o atlas da Bíblia* (2009, p. 100), a Mesopotâmia surgirá da ocupação dos descendentes de Sem, filho de Noé, após o dilúvio. Ao atentarmos para esse fato, desejamos tornar clara, mais uma vez, a quebra da linearidade proposta pelo Antigo Testamento, no desenvolvimento narrativo do romance em pauta, como já tínhamos observado em nota crítica sobre o Capítulo 8 do livro.

Após ver em uma passagem rápida pelo futuro, o desrespeito de “cam” a “noé” e a maldição que este proferirá ao filho faltoso e se enfezar com a indiferença desrespeitosa com que “noé” jogará no mar o corpo de uma nora morta esmagada pela pata de um elefante⁴⁵, a personagem que dá nome ao livro concluirá que o dilúvio não solucionará o problema do ser humano, nem sequer limpará a sua essência iníqua. Essa dedução fará com que “caim” inicie um boicote ao projeto javista matando outras seis personagens da embarcação, deixando ao fracassado chefe da família apenas a opção do suicídio após a sétima morte.

No dia seguinte, no qual “deus” veio pedir contas a “noé”, “caim” relata a morte de todos e expõe, em uma hostilidade afrontosa, o seu desígnio de colocar o “senhor” contra a própria face, dismantelar os seus planos para uma nova humanidade e sentenciá-lo por todos os feitos atrozes.

2 O NARRADOR INTROMETIDO: REBAIXAMENTO LINGUÍSTICO E RESSIGNIFICAÇÃO SOCIOLÓGICA

Essa breve exposição crítica do enredo que tecemos acima foi feita para que pudéssemos colocar em evidência, a partir de agora, a proposta literária mais relevante da narrativa: a visão crítica à tradição judaico-cristã, instrumentada através da intertextualidade crítico-irônica estabelecida pelo romance com alguns episódios canonizados pelo imaginário veterotestamentário.

Na realização textual desse intento, entendemos que o narrador onisciente ocupa uma posição estética soberana, cujo aspecto principal é a intromissão na narrativa. Tal intrometimento se dá por intermédio de procedimentos repetidos por todo o romance: a interlocução àquele que lê, cujos apelativos se dão por intermédio da exposição de juízos pungentes através dos episódios que reproduz parodicamente e dos esclarecimentos metalinguísticos sobre os procedimentos estilísticos utilizados na sua elocução; a negação e a deterioração simbólica dos episódios e das personagens mitificados pela Bíblia, das quais a visão negativa de Deus, o apego simpático a Caim, a denúncia da inverossimilhança, o uso da oralidade popular e a profanação à notação

⁴⁵ É curioso como o tom parodístico da narrativa afronta a lógica patriarcal do judaísmo, resgatando e valorizando personagens anônimas e relegadas a segundo plano no imaginário israelita – também se observa que essas personagens acabarão ligadas de alguma maneira a “caim”, na trama enredística. São bons exemplos desse procedimento estético: a sensualidade de “eva” para arranjar comida com “azael” à porta do éden; a volúpia e a soberania de “lilith” na “terra de nod”; o apetite sexual das noras e da esposa de “noé”; e a morte da esposa de “cam” esmagada por um animal da arca.

temporal consagrada dos eventos são os aspectos mais evidentes; e, por fim, a divulgação escancarada da residência cronológica na contemporaneidade, que permite à voz locutora a incursão de um vocabulário moderno e de uma visão sociológica, de base marxista, aos episódios que narra.

2.1 O capítulo inicial: o cartão de visita

Já no primeiro capítulo, o narrador apresenta ao leitor os procedimentos os quais o acompanharão por toda a narrativa que se inicia. Como comentamos acima, o início do romance trata de “adão” e “eva”, de que se destacam, nessa primeira seção, a sua criação, os seus primeiros momentos no “éden” e a posterior expulsão do “jardim das delícias”, travando uma relação intertextual com os três capítulos iniciais do *Gênesis*, livro bíblico inicial.

Nessa parte que se segue, a nossa dissertação desenvolverá uma análise crítica mais detalhada do primeiro capítulo, com a finalidade de assinalarmos a presença do comportamento estético do narrador apontada acima e de seus desdobramentos técnicos em toda a obra.

2.1.1 A secularização dos arquétipos sagrados

Logo na primeira passagem, o narrador já dá uma demonstração de como vai tratar a imagem do “criador” (SARAMAGO, 2009, p. 9):

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que a adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do éden a quem pudesse responsabilizar pela gravíssima falta, quando os outros animais, produtos, todos eles, tal como os dois humanos, do faça-se divino, uns por meio de mugidos e rugidos, outros por 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 outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo. [...]

Já na primeira linha, podemos identificar uma intervenção curiosa: “Quando o senhor, também conhecido como deus”. Aqui o narrador já apresenta a denominação a ser utilizada em todos os capítulos, “senhor” e “deus”, com o detalhe da inicial minúscula, a qual não só afronta a maneira pela qual essa divindade é tratada

ordinariamente nos textos sagrados, como também a rebaixa à categoria de substantivo simples e a iguala aos outros nomes próprios da trama, que terão o mesmo tratamento textual.

Sobre “adão” e “eva”, diz-nos o excerto que são “perfeitos em tudo o que apresentavam à vista” e, em um tom adversativo, que “não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse”. Essa consideração nos leva a uma indicação de que a criação divina foi perfeita na aparência e lacunar na essência, já que o próprio “deus” se indigna com o silêncio de suas criaturas e tenta corrigir esse defeito – tal desacerto põe em dúvida a onisciência divina.

Ao considerar que o “senhor” não vai poder culpar a mais ninguém no “éden”, o locutor do enredo ainda deixa claro, implicitamente, o mau caráter de “deus”, que só não culpará a outro por sua falha por falta de oportunidade. Esse aspecto negativo de sua índole também surge quando o texto nos diz que a irritação do “criador” o levou a um “acesso de ira”, um dos pecados capitais apontados na dogmática religiosa.

Ainda sobre essa passagem, gostaríamos de nos ater sobre a sua relação intertextual com a Bíblia. Notemos que a narrativa já inicia com “adão” e “eva” criados, o que nega, ou pelo menos omite, a criação da mulher a partir da costela do homem, conforme a versão presente em *Gênesis* 2,22 – além disso, permite-nos pensar que o narrador está propondo que o homem e a mulher foram criados independente e concomitantemente, aproximando-se mais do que é posto em *Gênesis* 1,27⁴⁶. Como último ponto de destaque sobre essa relação, lembramos que o início do romance já denomina “adão” e “eva”, enquanto, na Bíblia, o nome Eva só aparece em Gn 3,20 e Adão em Gn 4,25.

Ao se reportar ao episódio do fruto proibido, diz o narrador (SARAMAGO, 2009, p. 12):

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

⁴⁶ Para saber mais sobre as divergências entre o primeiro e o segundo capítulos do Livro do *Gênesis*, ver o verbete “Criação” in MCKENZIE, J. L. **Dicionário bíblico**. São Paulo: Paulus, 1983, p. 196.

lugar, não foi por terem desobedecido à ordem de deus que adão e eva descobriram que estavam nus. Nuzinhos, em pelota estreme, já eles andavam quando iam para a cama, e se o senhor nunca havia reparado em tão evidente falta de pudor, a culpa era da sua cegueira de progenitor, a tal, pelos vistos incurável, que nos impede de ver que os nossos filhos, no fim de contas, são tão bons ou tão maus como os demais.

Note-se que a narrativa deixa evidente que houve uma pesquisa em uma fonte original para a transcrição dos episódios reproduzidos na trama, como se vê no julgamento do narrador sobre a ideia de pecado original (“nunca ficou bem explicado”) – esse comportamento do narrador como pesquisador da tradição reproduzida em sua trama pode ser visto, da mesma forma, em uma passagem anterior, quando é dito que não se explica nada sobre a língua de “adão” e “eva” nas fontes canônicas, nem nos textos apócrifos (SARAMAGO, 2009, p.10).

Reforçando a intenção de ridicularizar mais uma vez a imagem sapiente de “deus”, o narrador pejorativamente exclama que o discernimento sobre o bem e o mal não poderia ser considerado um pecado nem pela “inteligência mais rudimentar”, de que o tom satírico indica a falta de seriedade com a qual a voz locutora relatará a história até o seu final.

A seguir, inocenta o primeiro casal humano e responsabiliza a “imprevidência do senhor” pelo acontecido, já que o criador tinha a chance de não colocar a árvore em acesso tão fácil a quem vivesse em seu jardim, evitando a sua plantação ou protegendo-a em algum cercado – em toda a narrativa, esse será o comportamento valorativo do romance: eximir a culpa humana em razão de uma suposta falha da divindade suprema.

Por último, na versão saramaguiana, o pecado original não é resultado da ciência do certo e do errado porque “adão” e “eva” tinham noção de sua nudez e de sua sensualidade desde o primeiro ato sexual realizado na primeira ausência de “deus” e dos outros que se sucederam para fugir à monotonia do paraíso (SARAMAGO, 2009, p.11-12), lógica a qual reafirma a falta de sabedoria infinita do “criador”, que não reparou “em tão evidente falta de pudor”, e nega a pecaminosidade do sexo, por concebê-lo como algo entrelaçado à raça humana desde a sua origem. Mais uma vez, estamos diante de um momento no qual o romance desenvolve um relato que afronta a versão canonizada pelo Livro Sagrado, como se pode notar em confronto com Gn 2,25 e 3,7, passagens nas quais é atribuída a culpa do senso envergonhado da nudez à ingestão do fruto proibido.

A atribuição definitiva de uma conotação negativa ao “senhor” se dá no seu reaparecimento, após cinquenta e um anos de ausência, precisamente, no momento da expulsão de “adão” e “eva” do paraíso (SARAMAGO, 2009, p. 16):

[...] Anunciado por um estrondo de trovão, o senhor fez-se presente. 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. [...]

O período de ausência é colocado na narrativa como um tipo de marco inicial de uma postura mais austera de “deus”, que permanecerá até o final do romance, tornando-o ainda mais humanizado através do uso autoritário de sua soberania – se a Bíblia diz que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus (Gn 1,26), a narrativa saramaguiana recria a imagem divina ironicamente, rebaixando-a aos mais vis comportamentos humanos.

O anúncio de sua chegada “por um estrondo de trovão” antecipa uma imagem javista que só aparecerá em episódios posteriores do Pentateuco, no livro do *Êxodo*. Segundo a compreensão de Chevalier e Gheerbrant, o trovão representa o poder e a cólera de Javé, manifestando-se em forma de uma “ameaça divina de destruição” (2002, p. 912). Esse sentido apontado na simbologia expressa como a visão depreciativa do narrador em questão tratará a figura de “deus” a partir dessa passagem, como ainda é salientado no símile utilizado para equiparar o cetro divino a um “cacete”: violento, ameaçador e sanguinário.

Além desse aspecto irascível atribuído ao criador, devemos destacar o início da representação sociológica da personagem “deus” na obra, através de duas constatações: vestindo-se de uma maneira renovada, atendendo às tendências da “nova moda imperial do céu”, como se fosse submetido a algum tipo de fetichismo, o “senhor” passa a estar ligado, arquetipicamente, à sociedade capitalista moderna; ainda nessa perspectiva de afirmação social de classe, o soberano celeste assume a sua condição superior ao casal a ser castigado na “tripla coroa” e no “ceptro” que ostenta. Não nos parece equivocado lembrar que, segundo o terceiro capítulo do *Gênesis*, Deus descobre a falta de Adão e Eva durante um passeio despreocupado pelo Jardim do Éden, o que nos faz perceber, de maneira evidente, a intenção do narrador de corromper e ressignificar a versão bíblica para incutir-lhe uma lógica social contemporânea, tanto nesse capítulo, como nos demais.

Ao se identificar como “aquele que é”, o “senhor” está assumindo a identidade de Jeová. John L. Mckenzie acredita, embora afirme que essa é uma questão controversa, que esse nome é uma forma híbrida oriunda da junção oral da pronúncia Adonai, “Senhor”, com a do verbo ser, *hawah*, quando o nome próprio do Deus de Israel deixou de ser pronunciado pela proliferação de um “medo supersticioso” (1983, p. 231). Portanto, podemos entender que o uso dessa acepção indica que são o Deus de Israel, e, metonimicamente, a religião judaica, o centro da percepção desaprovadora do narrador criado por José Saramago nesse romance, aprofundando uma tendência que já parecia estar presente, de maneira mais discreta, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, como já comentamos anteriormente.

Destaquemos também um excerto do diálogo entre “eva” e “jeová”, quando ela tentava explicar como tinha sido o sonho com a serpente que a levou a comer o fruto proibido e dividi-lo com “adão” (SARAMAGO, 2009, p. 17):

[...] As serpentes não falam, quando muito silvam, disse o senhor, A do meu sonho falou, E que mais disse ela, pode-se saber, perguntou o senhor, esforçando-se por imprimir às palavras um tom escarninho nada de acordo com a dignidade celestial da indumentária, A serpente disse que não teríamos que morrer, Ah, sim, a ironia do senhor era cada vez mais evidente, pelos vistos, essa serpente julga saber mais do que eu, Foi o que eu sonhei, senhor, que não querias que comêssemos do fruto porque abriríamos os olhos e ficaríamos a conhecer o mal e o bem como tu os conheces, senhor, E que fizeste, mulher perdida, mulher leviana, quando despertaste de tão bonito sonho, Fui à árvore, comi do fruto e levei-o a adão, que comeu também [...]

O ponto inicial a se ressaltar é que, na versão de “eva”, a serpente é um elemento onírico, originado de sua condição psíquica, e não um ser personificado que a levou a cometer um delito com a sua retórica ardilosa, como está descrito no terceiro capítulo do *Gênesis*. Que a proposta de negação da mitologia canônica é um procedimento próprio do narrador de *Caim*, já sabemos. Porém, indagamo-nos, poderia ter alguma coisa a mais implícita na criação simbólica desse sonho? Dentre as possibilidades que vislumbramos, cremos como mais plausível a ideia de que a narrativa estaria buscando associar, mais uma vez, um episódio consagrado da mitologia sacra à abstração inverossímil, ligada, nesse momento, ao estrato fantasioso dos sonhos.

Após ligá-lo a um arquétipo moderno, a narrativa agora vai atribuir a “deus” uma condição ética ainda mais próxima da essência negativa humana, manifestada no seu comportamento sarcástico, como se verifica nas passagens “esforçando-se por imprimir às palavras um tom escarninho”, “a ironia do senhor era cada vez mais

evidente” e “tão bonito sonho”. Sobre essa feição zombeteira do “criador”, o narrador não deixa de tecer uma consideração de reprovação como vemos em “nada de acordo com a dignidade celestial da indumentária”, da qual o aspecto dialético deixa entredita a ambiguidade de caráter acusada na oposição entre a aparência celestial da roupa e o tom moral reprovável do escárnio, inerente à índole humana – esse procedimento textual indica um recurso reiterado em todo o livro: o imaginário contemporâneo da enunciação invade as conotações da narrativa de maneira depreciativa, para que o narrador possa, assim, publicar o seu juízo de valor sobre aquilo que está enunciando.

Além do feitio rico e debochado, a figura divina se pautará de maneira rude em seus pronunciamentos, da qual os qualitativos “mulher perdida” e “mulher leviana” dirigidos a “eva” são exemplos expressivos. Imaginamos que esse tratamento desqualitativo imputado exacerbadamente à mulher por “deus”, no plano simbólico da narrativa, esteja tentando chamar a atenção para o caráter patriarcal da cultura israelita, desde as suas origens. Não nos esqueçamos de que o castigo na expulsão do paraíso, segundo a versão bíblica (Gn 3,16), ordena que a mulher seja subserviente ao homem, punição que, não por acaso, é mantida na história enredada pelo narrador saramaguiano (2009, p. 18).

Finalizando o eixo triádico⁴⁷ dos episódios protagonizados por “adão”, “eva” e “deus”, a explicação dada por “javé” sobre a motivação de sua sentença expulsiva é reveladora de uma proposta principal da narrativa (SARAMAGO, 2009, p. 18):

[...] Tendo conhecido o bem e o mal, o homem tornou-se semelhante a um deus, agora só me faltaria que fosses colher também do fruto da árvore da vida para dele comeres e viveres para sempre, não faltaria mais, dois deuses num universo, por isso te expulso a ti e a tua mulher deste jardim do éden [...]

A exemplo do que acontecera em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, quando Deus está explicando a Jesus, na barca, sobre o uso que será feito da martirização messiânica deste para a expansão da soberania do Deus de Israel sobre outros mercados religiosos⁴⁸ (SARAMAGO, 2005, p. 309-310), a última narrativa saramaguiana, em seu entrelaçamento crítico-irônico dos episódios bíblicos com a lógica capitalista das relações sociais hodiernas, atribui um arquétipo empresarial a uma mitologia canônica,

⁴⁷ No capítulo anterior da nossa dissertação, tratamos dessa característica estética tão repetida nos romances escritos por José Saramago, segundo a constatação da fortuna crítica que analisa a obra do autor lusitano.

⁴⁸ Recordamos que o escritor português, nas narrativas anteriores a *Caim*, usou a letra maiúscula para designar os nomes próprios.

no momento no qual se destaca uma preocupação de “deus” com a concorrência de outras divindades que poderão surgir, detentoras do discernimento sobre o bem e o mal, ainda com a possibilidade de ascenderem a uma condição imortal, tal qual se apreende do trecho “não faltaria mais, dois deuses num universo” – essa preocupação “daquele que é” com uma possível equiparação dos humanos ao seu conhecimento divino confirma o que já tinha sido pressagiado pela serpente do sonho de “eva” (SARAMAGO, 2009, p. 17).

Contra essa compleição absolutista e reificada do “senhor” se levantará a revolta do protagonista do romance, nos capítulos que constituirão a parte principal da narrativa, como comentaremos em uma parte mais específica de nosso trabalho, dedicada à análise desta questão. Embora a personagem principal ainda não tenha aparecido na trama que sustenta esse primeiro capítulo, a voz locutora prenuncia a intenção polêmica de sua história, ao recriar a imagem do “primeiro filho de adão” dentro dessa perspectiva ateuista, tão condizente com a sua postura agressiva, em um fragmento anterior ao que comentamos acima: “[...] Antes de prosseguirmos com esta instrutiva e definitiva história de caim a que, com nunca visto atrevimento, metemos ombros [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 13).

2.1.2 A dessacralização do código bíblico

É curioso como as intenções de negação e ressignificação do narrador em relação ao código bíblico, através do qual se estrutura a sua narrativa, manifesta-se também em um nível não tão explícito, tal como o da reconstrução sociológica da imagem de “deus” comentada acima: o da profanação linguística. O que estamos concebendo como violação sacrílega da linguagem romanesca aos textos sagrados é a utilização estética de vocábulos e signos que não condizem, nem combinam, com a serenidade canônica do Antigo Testamento, tampouco com a feição contextual da mitologia visitada.

Acreditamos que essa divergência da linguagem empregada no romance com o código sistematizado pela Bíblia é resultado da intromissão do narrador em sua narrativa. São exemplos que já podemos destacar, nesse primeiro capítulo: os esclarecimentos metalinguísticos; as inserções de termos e conhecimentos contemporâneos a um enredo inspirado em um tempo mítico antigo; a interrupção do fluxo narrativo para um comentário racional sobre a versão sacra de dado

acontecimento; a contextualização do romance dentro do projeto estético de José Saramago; e, por fim, a presença da oralidade, representada pela reprodução da linguagem popular e pelo chamado ao leitor.

Nesse momento, a primeira de nossas ações será analisar uma inclusão da linguagem moderna no enredo para começar a comprovar a presença do intrometimento do narrador, instrumentada pela transgressão do nível temporal da enunciação para o enunciado, já no capítulo inicial da obra. Vejamos o comentário do narrador acerca do nascimento de “set”, o terceiro filho de “adão” e “eva” (2009, p. 11):

Set, o filho terceiro da família, só virá ao mundo cento e trinta anos depois, não porque a gravidez materna precisasse de tanto tempo para rematar a fabricação de um novo descendente, mas porque as gónadas do pai e da mãe, os testículos e o útero respectivamente, haviam tardado mais de um século a amadurecer e a desenvolver suficiente potência generativa. Há que dizer aos apressados que o fiat foi uma vez e nunca mais, que um homem e uma mulher não são máquinas de encher chouriços, as hormonas são coisa muito complicada, não se produzem assim do pé para mão, não se encontram nas farmácias nem nos supermercados, há que dar tempo ao tempo. [...]

Primeiramente, nos chama a atenção a explicação sobre a demora do nascimento de “set”: “[...] os testículos e o útero respectivamente, haviam tardado mais de um século a amadurecer e a desenvolver suficiente potência generativa”. A tese de que a demora para se gerar o terceiro filho do casal seria motivada por um amadurecimento dos órgãos reprodutores por mais de cem anos já deixa clara a intenção de dar uma motivação científica a esse hiato, mas estaria ainda embutida alguma explicação de base evolucionista? Se sim, além de nos dar a certeza de que o narrador residiria, temporalmente, pelo menos, do século XIX para cá, ainda mostraria o quão irônico é esse relato ao explicar algo ligado ao primeiro casal mítico da Bíblia a partir de uma sugestão darwinista, que já negaria *a priori* o criacionismo religioso. O entendimento dessa sugestão ainda encontraria respaldo no final do excerto em “há que dar tempo ao tempo”, no qual se deixa muito clara a ideia de acontecimentos orgânicos ligados à sucessão do tempo.

Com o auxílio do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, também destacaremos o uso dos vocábulos “gónadas”⁴⁹, “hormonas” e “supermercados”⁵⁰. A

⁴⁹ Importante ressaltar que “gónadas” são definidas como glândulas sexuais que produzem hormônios, os testículos para os homens e os ovários para a mulher (2009, p. 978). O que poderá estar querendo nos dizer o texto com essa definição errada de “gónadas” como “testículos” e “útero”? Ou o narrador desconhece a definição empírica de “gónadas”, o que daria um tom coloquial ao texto, ou seria uma ironia

contextualização da origem dos termos presente no dicionário citado nos revela que os dois primeiros termos estão ligados a estudos científicos sobre o corpo humano ocorridos no século XX (2009, p. 978-1035), o que, além da constatação de uma enunciação mais contemporânea, mostra que a linguagem científica do narrador procura dar um tratamento mais racional aos fatos do enredo. O uso de “supermercados” também liga o texto ao século XX (2009, p. 1791), sem nos apresentar alguma relação científica, embora inicie uma longa lista de termos ligados ao mundo capitalista moderno presente no romance, como já mencionamos acima.

Supostamente preocupado com a possível confusão que o leitor possa estar desenvolvendo, já no Capítulo1, por causa dos “anacrônicos pesos e medidas” utilizados por sua narrativa (SARAMAGO, 2009, p. 13), a voz locutora, em uma espécie de interlocução metalinguística, tentará organizar a cronologia do folclore religioso em questão de maneira linear, tecendo um esclarecimento sobre a genealogia presente no primeiro livro bíblico. Tal proposta, levantada com o viés do esclarecimento, só nos faz verificar que a constante sobreposição dos valores contemporâneos à mitologia antiga resgatada, responsável pelo estranho anacronismo reconhecido pelo próprio texto, será um procedimento atrelado ao estilo do narrador por toda obra, do qual a expressão irônica é o constituinte mais representativo, como podemos verificar na comparação burlesca entre “os índices de fertilidade dos tempos modernos” e a virilidade ainda presente nas idades avançadas de “adão”, segundo o *Gênesis*, ao gerar o seus filhos com um vigor sexual capaz de invejar os grandes “casanovas” contemporâneos (SARAMAGO, 2009, p. 13-14) – é patente que a postura antitética da obra em relação à Bíblia não se manifesta, nessa passagem, apenas na contestação satírico-racional às longas idades atribuídas às primeiras personagens veterotestamentárias, mas também no desenvolvimento dissertativo da temática sexual, proibida e pecaminosa, instrumentado pelo imaginário religioso.

Nessa mesma linha das digressões metalinguísticas, surgidas a todo o momento em toda a obra, ao definir-se como um melindroso historiador na reconstituição dos

a um pretenso discurso ateu de base cientificista que nem se sustenta ou ainda uma indicação de que o narrador não é confiável em suas intromissões.

⁵⁰ Em algumas ocorrências, não será necessária sequer a investigação na datação etimológica presente nos dicionários, porque o próprio narrador parece ter consciência da infração cronológica manifestada no uso descontextualizado de alguns termos, como no momento em que ele enfatiza a sensualidade da brancura de “adão” e “eva” no paraíso, no momento em que “deus” lhes desenhava o umbigo (SARAMAGO, 2009, p. 15): “[...] de certo modo obscena, se a palavra já existisse então”.

episódios que reproduz, o narrador tece mais um comentário sobre o terceiro filho de “eva”, “set”, e sobre a hipótese de ele ter criado a religião (SARAMAGO, 2009, p.14):

[...] Há quem afirme que foi na cabeça dele que nasceu a ideia de criar uma religião, mas desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado, com recriminável ligeireza na opinião de alguns peritos, e em termos que muito provavelmente só virão a prejudicar-nos nas alegações do juízo final quando, quer por excesso quer por defeito, todas as almas forem condenadas.

Como podemos constatar, o narrador nega que sua reflexão textual esteja se detendo sobre assuntos religiosos, embora as fontes das quais os fatos enredados são extraídos sejam os escritos considerados sagrados. Qual seria, portanto, a razão para o excerto destacado tentar classificar temáticas professas como eventos seculares da história humana? Levantaremos, agora, duas possíveis interpretações para tentarmos elucidar esse questionamento de maneira pertinente: a primeira entrelaçada ao macrocosmo da poética ficcional do próprio José Saramago e uma segunda mais próxima às propriedades do romance *Caim*.

Um conhecimento maior sobre a ficção do autor lusitano faz ver que a passagem pode estar se referindo a outras obras, nas quais Saramago tratou de um assunto religioso, de que são lembranças obrigatórias *A segunda vida de Francisco de Assis*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *In nomine Dei*. Tais publicações causaram muita polêmica e uma repercussão bastante negativa junto à Igreja Católica, referência implícita em “com recriminável ligeireza na opinião de alguns peritos, e em termos que muito provavelmente só virão a prejudicar-nos nas alegações do juízo final”.

Mesmo com o possível resquício autobiográfico presente na lembrança citada acima, verificamos que o narrador do romance em pauta se coloca como parte integrante de um projeto estético maior, dentro do todo produzido pelo escritor português. Todavia, embora indique essa integração, o fragmento transcrito tenta, contraditoriamente, desvincular a obra analisada dessa proposta estética de seu autor.

A outra possibilidade de entendimento nascida do exame minucioso dessas colocações nos mostra que o narrador pode estar publicando a sua intenção de retirar os episódios da feição sacra peculiar, para colocá-los em uma lógica laica, mais passível de uma observação lógica, seja de cunho histórico, sociológico, profano ou, até mesmo, risível, já que a burla é uma típica manifestação secular.

No tratamento linguístico dado à narrativa, já nesse primeiro momento, podemos verificar em duas ocasiões a aproximação do narrador com o estilo popular

sobre o qual nos debruçamos no capítulo anterior, afastando-se do tom arcaico e grandiloquente dos relatos bíblicos, ao desenvolver um despojamento estilístico que parece espalhar por toda a obra marcas da oralidade popular.

Ao introduzir o já comentado episódio do “fruto proibido”, coloca-nos o romance (SARAMAGO, 2009, p. 14-15):

[...] Agora somente nos interessa a família de que o papá adão é cabeça, e que má cabeça foi ela, pois não vemos como chamar-lhe doutra maneira, já que bastou trazer-lhe a mulher o proibido fruto do conhecimento do bem e do mal para que o inconsequente primeiro dos patriarcas, depois de se fazer rogado, em verdade mais por comprazer consigo mesmo que por real convicção, se tivesse engasgado com ele, deixando-nos a nós, homens, para sempre marcados por esse irritante pedaço de maçã que não sobe nem desce. Também não falta quem diga que se adão não chegou a engolir de todo o fruto fatal foi porque o senhor lhes apareceu de repente a querer saber o que se tinha passado ali.

Ao versar sobre a “família de que o papá adão é cabeça”, o texto já nos dá duas evidências da presença popular em sua manifestação lexical, identificadas com o auxílio do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*: a presença do termo “papá” já indica uma informalidade por ser uma expressão regional de Portugal (2009, p. 1424), aproximando, então, a linguagem utilizada na obra com o uso oral da língua; como também a aparição do vocábulo “cabeça”, indicação simbólica de uma liderança em um agrupamento (2009, p. 345), leva-nos a uma associação automática com a fala.

Ao enunciar o “irritante pedaço de maçã que não sobe nem desce”, o narrador não só tece um comentário crítico ao lançar mão do adjetivo “irritante”, a exemplo do que ocorrera quando a liderança de “adão” foi classificada como “má cabeça”, mas também reproduz a versão popular sobre a origem dessa saliência anatômica do pescoço masculino – também se encontra uma marca da recorrência à oralidade do povo em “não falta quem diga”. A leitura do terceiro capítulo do *Gênesis*, o qual não fala em “maçã”, especificamente, mas em “fruto”, leva-nos a pensar sobre a adoção da versão oral desse episódio por parte da narrativa, que, nesse momento, abandona uma linguagem científica, já utilizada anteriormente, e se apegua ao imaginário popular.

Ainda sobre essa associação do “fruto proibido” com a “maçã”, duas referências nos são caras: Mckenzie nos diz que essa identificação é infundada, já que o cultivo de macieiras na Palestina antiga é improvável (1983, p. 562); enquanto Paul Diel interpreta que a escolha específica desse fruto para ocupar esse mito é causada pela sua conotação próxima aos desejos terrestres, cuja representação materialista afrontaria a significação

espiritual agregada à imagem de Jeová (*apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 573). A nosso olhar crítico, essas duas ideias levantadas podem se transformar em um viável pressuposto de leitura da postura do narrador estudado, o qual estaria aceitando uma versão popular em detrimento do texto canônico, mesmo com a falta de fundamento contextual, e propagando uma profanação materialista às privações espirituais impostas pelas leis religiosas.

Na sequência textual do que foi transcrito acima, outra passagem também nos revela a intrusão do nível enunciador sobre o enredo enunciado. Precisamente, no momento em que o “senhor” faz o primeiro questionamento a “adão”, referente à ingestão do “fruto proibido” (SARAMAGO, 2009, p. 16):

[...] Quem desobedeceu às minhas ordens, quem foi pelo fruto da minha árvore, perguntou deus, dirigindo directamente a adão um olhar coruscante, palavra desusada mas expressiva como as que mais o forem. [...] Fazendo das tripas coração, consciente do feio que era pôr as culpas em outrem, adão disse, A mulher que tu me deste para viver comigo é que me deu do fruto dessa árvore e eu comi. [...]

A primeira observação a ser destacada na passagem transcrita é referente ao adjetivo “coruscante”, considerado pelo comentário do narrador como arcaico, embora expressivo da ideia a qual se deseja reproduzir.

A presença de um julgamento daquele que conta a história sobre um termo utilizado mostra como a metalinguagem viabiliza esteticamente a intromissão, ao se transformar em um instrumento de exteriorização de um juízo crítico em forma de comentário paralelo ao enredo.

Ao classificar “coruscante” como uma “palavra desusada”, o narrador se coloca na contemporaneidade, tanto ao se referir ao uso cotidiano do idioma, como ao remeter, indiretamente, à origem cronológica do termo, que, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, vem do século XVII (2009, p. 560).

Outro ponto importante do trecho em destaque é a colocação de “Fazendo das tripas coração” em uma narrativa inspirada na Bíblia. Segundo Magalhães Jr., esse dito tem como acepção a sugestão de realização de um esforço maior (s/d, p. 136), o que poderia se enquadrar ironicamente na posição acusadora de “adão” a “eva”. Todavia, nos cabe ressaltar como uma locução popular colocada nesse momento dá à transcrição literária desse episódio um aspecto coloquial, próximo às manifestações da oralidade,

cuja maior evidência é a feição lúdico-dessacralizadora que aproxima a escrita saramaguiana da fala comum, distanciando-a, portanto, da erudição religiosa⁵¹.

Após a análise mais detalhada do Capítulo 1 do romance estudado, cuja finalidade foi a de constataremos a presença da intromissão do narrador já nos primeiros momentos de sua narrativa, partiremos para a observação crítica dos procedimentos estéticos identificados ao longo das demais seções da obra na próxima parte deste capítulo de nossa dissertação. Portanto, a partir de agora, lançaremos a nossa atenção para a constante recorrência da profanação linguística ao código bíblico e da aplicação de arquétipos marxistas aos episódios veterotestamentários por parte daquele que nos conta a história, com o intuito de comprovarmos a predominância desse comportamento estilístico em todo o livro.

2.2 Um novo código: profanar para ressignificar

Aproximar o leitor de seu ponto de vista para cooptá-lo ao seu projeto de revisar sociologicamente as imagens religiosas é um dos traços mais marcantes da obra de José Saramago, e os procedimentos estilísticos que mais se destacam nesse intento são: as intromissões irônicas e os juízos críticos do narrador; a exposição de vocábulos e valores contemporâneos ao público; o uso do tom coloquial, que imita a oralidade, e das construções populares – variando, não raro, para o baixo calão ou para a pornografia; e as conotações aproximadas do povo em personagens e cenários⁵².

2.2.1 O rebaixamento simbólico-linguístico do código canônico

Iniciemos a parte analítica de nosso estudo sobre essa questão com a identificação crítica de alguns dos procedimentos responsáveis por essa profanação aos

⁵¹ Ao tratarmos da aproximação entre a escrita e a fala, em um romance, a explanação de dois conceitos, a nosso ver, é fundamental, embora, em muitos casos, eles possam se confundir: oralidade e coloquialismo. Sobre o verbete “oralidade”, diz-nos o *Dicionário Houaiss* (2009, p. 1303): “qualidade, estado ou condição do que é oral”; e, mais adiante, acrescenta: “exposição oral; parte oral de um discurso” – sem que se deixe passar que “oral” é definido como “aquilo que é relativo à boca”, o que, nesse caso, é a fala. A respeito de “coloquialismo”, eis a definição encontrada no referido dicionário (2009, p. 495): “característica do que é coloquial” e, em uma definição linguística, “qualquer traço de linguagem [...] próprio dos registros coloquiais” – talvez seja lícito recordar que “colóquio” está associado a “conversa”.

⁵² Não nos esqueçamos da nossa visita à teoria de Walter Benjamin, em seu texto sobre o narrador, no qual se concebe que o estilo original das narrativas é oriundo da oralidade artesanal do povo, da qual o tom coloquial, a reprodução dos ditos populares e uso dos motivos tradicionais são expressões estéticas obrigatórias.

códigos sacros do Velho Testamento na obra saramaguiana em questão. Primeiramente, vejamos o comentário da voz narrativa sobre as posturas de “deus” e “abraão” no teste de fé imposto ao patriarca, que pedia o sacrifício de seu filho “isaac” (2009, p. 79):

[...] O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho, com a maior simplicidade o fez, como quem pede um copo de água quando tem sede, o que significa que era costume seu, e muito arraigado. [...] Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes.[...]

O chamado introdutório “o leitor leu bem” é representativo da intromissão do narrador e da sua interlocução constante ao leitor, aproximando-se do colóquio, que também se exemplifica no símile “como quem pede um copo de água quando tem sede”, comparação que, além de coloquial, é cotidiana no imaginário daquele que lê – também nos cabe ressaltar que o uso dessa comparação, ao comentar o pedido que o “senhor” fez a “abraão”, humaniza “deus” de uma maneira bastante negativa, já que o coloca como um assassino com “sede” de sangue humano ou, pelo menos, como a representação de alguém que se apraz do sofrimento alheio.

Não nos esqueçamos de que a invocação inicial à atenção e à razão é um convite da narrativa ao leitor para compartilhar um entendimento indignado com os sucessos do Velho Testamento e para refletir sobre algumas “práticas divinas”.

O ápice da negação e do rebaixamento de “deus” aparece no uso do baixo calão “filho da puta”, aplicado pelo texto por causa do entendimento da injusta proposta feita por “deus” a “abraão”, ao qual se dirige a expressão do mesmo modo pela concordância com a proposição divina. A aplicação desse linguajar rude, como um equitativo negativo entre o “senhor” e aquele que tem a fé testada, traz-nos à lembrança uma ideia óbvia de “rebaixamento simbólico” dessas personagens do Antigo Testamento⁵³.

A interlocução realizada aqui se segue de mais uma intromissão metalinguística, na qual o narrador expõe a sua soberania demiúrgica sobre a narrativa, tal como descrita

⁵³ Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, faz um comentário esclarecedor sobre o uso estilístico do “rebaixamento” pelo realismo grotesco renascentista, herdado da comicidade popular (2010, p. 17): “[...] o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. Estaria Saramago, como fizera o escritor renascentista estudado pelo crítico russo, readaptando a expressão do povo à sua intenção literária? Para nós, sim. E essa readaptação está dirigida à própria figura do Deus judaico-cristão, de acordo com a ressignificação dos símbolos canônicos proposta por seus romances.

por Jean Pouillon, e defende o seu direito a mudar os sentidos inatos dos termos, como se vê na citação de um “dicionário privado do narrador desta história”. Essa mudança atribui uma conotação ao termo “bífida”, que, abandona o seu sentido original⁵⁴, e passa, no texto, a se referir, por semelhança imagética, à língua de uma serpente e às suas respectivas significâncias simbólicas: “traição demoníaca”, “maldição”, “pecado” e “sedução” (MCKENZIE, 1983, p. 867-869). É claro que essa alteração de sentido realizada pelo narrador realça satiricamente a ação indecorosa de “abraão” – além disso, não se pode deixar de destacar a presença desse tom mordaz na aproximação de um dos patriarcas da tradição judaica à conotação da serpente.

Também podemos encontrar várias passagens, na narrativa, nas quais se encontra o “rebaixamento simbólico” de um mito bíblico ao nível do baixo corporal e da pornografia. Observemos, com essa intenção, o episódio no qual as escravas do palácio de “lilith” dão um banho no protagonista, antes do encontro dele com a soberana daquele lugar (SARAMAGO, 2009, p. 54-5):

[...] O contacto insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma erecção que não pôde reprimir, supondo que tal proeza seria possível. Elas riram e, em resposta, redobram de atenções para com o órgão erecto, a que, entre novas risadas, chamavam flauta muda, o qual de repente havia saltado nas suas mãos com a elasticidade de uma cobra. O resultado, vistas as circunstâncias, era mais do que previsível, o homem ejaculou de repente, em jorros sucessivos que, ajoelhadas como estavam, as escravas receberam na cara e na boca. [...] As escravas pareciam não ter pressa, concentradas agora em extrair as últimas gotas do pénis de caim que levavam à boca na ponta de um dedo, uma após a outra, com delícia. [...]

A ereção do ainda inexperiente “caim” é responsável pela criação de uma imagem orgíaca formada por ele e pelas escravas, que, gozosas, alcunham alegoricamente a sua genitália com uma metáfora fálica, masturbando-o até a ejaculação e engolindo o seu sêmen.

Essa paráfrase descritiva tem a função de chamar a atenção para o teor pervertido que o romance assume algumas vezes e mostrar como a escrita do romancista luso nos autoriza a tratar da presença do rebaixamento em sua prosa, nas várias feições que este pode assumir.

⁵⁴ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, em sua acepção denotativa, o vocábulo “bífido” se refere a algo bipartido (2009, p. 288).

2.2.2 As viagens de “caim”: de assassino a errante

Uma pesquisa voltada para a enumeração dos temas populares utilizados pelos mitos de heróis construídos pela expressão popular – sendo ela oral, escrita ou pictórica – logo apontaria para a ideia de que o motivo da viagem do herói é, imensamente, recorrente; seja por causa de um sonho profético, uma luta ou uma guerra que está por vir ou, simplesmente, para o cumprimento de um destino⁵⁵. Portanto, acreditamos que a viagem do herói tem um papel de destaque nas manifestações artístico-culturais, de cunho popular, e que o romance *Caim* pode ser exemplo desse mesmo procedimento construtivo.

O motivo da errância do protagonista é o fratricídio cometido e essa sentença foi dada pelo “senhor” (SARAMAGO, 2009, p. 36):

[...] Então não serei castigado pelo meu crime, perguntou caim, A minha porção de culpa não absolve a tua, terás o teu castigo, Qual, Andarás errante e perdido pelo mundo, [...] disse o senhor, tocando com o dedo indicador a testa de caim, onde apareceu uma pequena mancha negra, Este é o sinal da tua condenação, acrescentou o senhor, mas é também o sinal de que estarás toda a vida sob a minha protecção e sob a minha censura, vigiar-te-ei onde quer que estejas, [...] Quando principia o meu castigo, Agora mesmo, Poderei despedir-me dos meus pais, perguntou caim, Isso é contigo, em assuntos de família não me meto, mas com certeza vão querer saber onde está abel, e suponho que não lhes irás dizer que o mataste, Não, Não, quê, Não me despedirei dos meus pais, Então, parte. [...]

Além de identificarmos, nessa passagem, a motivação da viagem da personagem central do enredo, encontramos a sugestão mítica da saída da casa familiar e a indicação inicial de que “caim” é um fora-da-lei.

O “crime” do protagonista foi ter matado o próprio irmão, motivo pelo qual a alcunha de bandido ou fora-da-lei lhe pode ser aplicada⁵⁶, e o “castigo” é proferido por “deus”, em forma de condenação: andar sem destino certo pelo mundo – motivo elementar da viagem paradigmática que sustentará o resto da narrativa.

Além de ser forasteiro sempre por onde andar, “caim” carregará a marca da marginalidade e do banditismo, a “mancha negra” que sinalizará a sua condenação

⁵⁵ Para saber mais sobre essa questão da viagem do herói e suas variações, ver BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 154-156.

⁵⁶ cremos que seja lícita mais uma recordação do ensaio benjaminiano citado no levantamento teórico do nosso trabalho, precisamente na ocasião em que o estudioso faz alusão à simpatia que o narrador tradicional manifesta pelos patifes e malandros.

itinerante – colocada, inicialmente, em sua testa, mas que tomará, gradativamente, o seu corpo, durante o desenrolar do enredo.

A sequência “Quando principia o meu castigo, Agora mesmo” é, imensamente, expressiva da condição desprivilegiada da personagem: a primeira parte de seu “castigo” é, além de ter de abandonar a casa da família, não poder trocar um último gesto afetivo com o pai e com a mãe e partir, sem ter noção nenhuma de seu destino.

2.2.3 Forjas e disfarces

Durante as suas viagens, tentando, de certa maneira, esconder a sua condição assassina, “caim” tentará manter em segredo a sua real identidade e a sua verdadeira origem, ora trocando o seu nome por “abel” ou “noah”, ora tentando disfarçar as suas feições e o seu sinal.

O protagonista tentará se esconder até do próprio “deus”, aproveitando a tensão deste ao visitar “abraão” nos momentos em que decretou a destruição de “sodoma” e “gomorra”, conforme verificamos na passagem abaixo (SARAMAGO, 2009, p. 91-2):

Não foi dito na altura própria que caim, antes de entrar na tenda, havia feito descer para os olhos a fímbria do turbante a fim de esconder a marca à curiosidade dos presentes, sobretudo do senhor que imediatamente a reconheceria, por isso, quando o senhor lhe perguntou se o seu nome era caim, respondeu, Caim sou, na verdade, mas não esse.

A primeira frase da citação esclarece uma possível lacuna anterior da narrativa, tão ao gosto dos comentários metalinguísticos do narrador: “caim”, ao entrar na “tenda de abraão”, tenta esconder-se de “deus” tapando os olhos com a beira do “turbante” e escondendo a marca escura que o identificaria, comportamento típico de um criminoso foragido.

Mesmo assim, após avisar a “abraão” sobre o futuro nascimento de seu filho e advertir “sara” por causa do riso desta, o “senhor” se dirige ao nosso fugitivo e lhe pergunta se é ele “caim”, parecendo estar reconhecendo-o. A resposta do filho de “adão”, tal como um ato falho, é denunciadora de seu receio: “Caim sou, na verdade, mas não esse”.

Como poderia um desconhecido saber qual era o “caim” por quem “deus” perguntava? Embora tenha criado inicialmente um clima chistoso sobre a falta de onisciência do “senhor”, que precisava perguntar sobre a identidade de alguém a quem

disse vigiar em todos os lugares, como vimos, e não se tocava de embuste tão óbvio, esclarece-nos aquele que conta a história (SARAMAGO, 2009, p. 92): “[...] mas o senhor tinha uma preocupação muito mais urgente e importante do que dedicar-se a averiguar a verdadeira identidade de um forasteiro suspeito”. Destaque-se, para realce da identificação do motivo popular elencado em nossa análise, a expressão “forasteiro suspeito”.

2.2.4 A volta ao palácio de “lilith”

As narrativas que fazem uso dos temas populares ligados à viagem do herói costumam apresentar o retorno do protagonista a uma localidade que lhe seja afetivamente importante. Para exemplificar a presença do motivo da volta no *corpus* em análise, destacaremos o fato da volta de “caim” aos domínios de sua antiga amante, “lilith” (SARAMAGO, 2009, p. 124-5):

[...] Caim deixou-se escorregar da albarda, entregou a arreata a um escravo que tinha acudido e perguntou-lhe, Está alguém no palácio, Sim, está a senhora, Vai dizer-lhe que chegou um visitante, Abel, chamas-te Abel, murmurou o escravo, lembro-me bem de ti, Vai, então. O escravo subiu a escada e voltou daí a pouco acompanhado por um rapazinho que devia ter uns nove ou dez anos, É o meu filho, pensou Caim. O escravo fez-lhe sinal para o seguir. No cimo da escada estava Lilith, tão bela, tão voluptuosa como antes, Adivinhei que virias hoje, disse, por isso me vesti assim, para que gostasses de me ver, Quem é este rapazinho, O seu nome é Enoch e é teu filho. [...]

Ao descer do burro em que vinha, “caim”, mais uma vez, é reconhecido. Nesse ensejo, por um escravo que o conhecera durante a sua primeira estada ali e que ainda traz na lembrança o seu falso nome, “Abel” – veja-se, então, que o assassino assumiu o nome do irmão morto para tentar fugir de seu crime na chegada às “terras de nod”.

A sedutora e fogosa “lilith” é reencontrada com a mesma beleza e sensualidade de antes. Todavia, a antiga amante, que foi deixada por seu amásio grávida, agora, está acompanhada pelo fruto de suas luxúrias, “Enoch”, a quem apresentará ao seu verdadeiro pai – o reencontro, dessa vez, será acompanhado de uma surpresa, como exige o estereótipo do imaginário popular: o herói errante conhece o filho nascido e crescido, após dez anos de ausência.

2.2.5 A linguagem e a simbologia populares

Entre as muitas ocorrências em que o narrador opta pelo uso informal da linguagem em sua narrativa, com o possível intuito de profanar o tom precioso dos textos bíblicos, como vimos tentando mostrar, destacam-se vários provérbios, locuções, frases feitas etc. A verificação crítica desse recurso nos leva a constatar o uso de dois tipos de ocorrência: a citação simples e afirmativa, às vezes, até com alguma referência ao uso popular; e a reflexão acompanhada da posterior negação do sentido dado ao dito habitualmente.

Como exemplo da primeira ocorrência, destaquemos um comentário introdutório à narração do episódio do bezerro de ouro em “sinaí” (SARAMAGO, 2009, p. 99): “O caminho do engano nasce estreito, mas sempre encontrará quem esteja disposto a alargá-lo, digamos que o engano, repetindo a voz popular, é como o comer e o coçar, a questão é começar.”

A primeira sentença assume as feições de provérbio: “O caminho do engano nasce estreito, mas sempre encontrará quem esteja disposto a alargá-lo”; o tom de verdade moral sobre a conduta humana é indicador dessa expressão proverbial, mostrando outro nível de aproximação entre o romance e a oralidade popular.

Entretanto, o que se destaca é a citação do provérbio “o comer e o coçar, a questão é começar”, da qual nascem três percepções: de início, a consciência de estar repetindo a “voz popular”; o uso da comparação para referendar a sentença inicial com a voz do povo, além de realçar a aliteração “como o comer e o coçar, a questão é começar”; por fim, a concordância ideativa com o sentido da construção popular – essa convergência com as construções populares, em detrimento do tom institucional da linguagem religiosa, a nosso ver, já é reveladora da estrutura dialética que caracteriza toda a narrativa, como comentaremos à frente.

Apresentemos um momento da narrativa em que esse tipo de concordância não se faz presente, como na citação anterior, exemplificando as ocasiões de negação aos conceitos populares através de um comentário do narrador sobre a afetividade de “caim” com os burros (SARAMAGO, 2009, p. 143): “Diz-se então que o asno é teimoso como um burro quando afinal do que se trata é de um problema de comunicação, como tantas vezes sucede até entre os humanos.”

A sequência “quando afinal do que se trata é” nos sugere a intenção de revisar ou talvez de corrigir o dito “teimoso como um burro⁵⁷”, que, nesse caso, não se aplicaria, ironicamente, segundo a trocista colocação do narrador, ao asno condutor do protagonista, o que conduz o nosso raciocínio crítico a vislumbrar uma simpatia afetiva do locutor pelo animal que auxiliou o seu herói em quase toda a obra.

Note-se ainda que a discordância com a construção é um instrumento textual para a voz locutora fazer uma de suas, tão comuns, críticas à natureza humana, ligada, nesse caso, a “problemas de comunicação”, e defender a boa índole do protagonista com os burros, já que o motivo desse comentário negativo sobre o provérbio citado foi a exposição da capacidade de “caim” de conversar com os burros durante as suas viagens.

Além de estar presente na citação comentada acima, o burro vai aparecer, várias vezes, ligado ao protagonista (assumindo, a propósito, um sentido imagético muito superior à queixada que serviu de arma para matar “abel”): “caim” viajará em companhia de dois burros diferentes, entre as tantas jornadas; trabalhará como ajudante de alveitar no exército de “josué”, cuidando dos burros das tropas; tomará conta da jumentada de “job”; cuidando ainda de uns poucos burros de um pequeno proprietário de terras, após a desgraça de “job”; salvando, por fim, o seu burro do dilúvio como clandestino, na arca de “noé”.

Essa relação estreita entre o protagonista e o burro, além de nos fazer pensar no arquétipo simbólico da classe excluída que será atribuído à personagem principal pela intrusão sociológica do narrador, como trataremos em parte posterior de nosso estudo, suscita-nos a lembrança de mais uma referência à Cultura Popular, na transcrição do motivo em que os animais, ao aparecerem para ajudar o herói, têm, muitas vezes, a capacidade da fala (BURKE, 1989, p. 156).

Os argumentos enredísticos, as personagens típicas, as frases feitas e os provérbios da cultura oral presentes no romance, junto com os motivos peculiares à imaginação artística, mostram que a narrativa de José Saramago faz uso do que é popular com pertinência estética, não só a fim de quebrar o padrão rebuscado dos textos sacros, como também permitindo que o público se envolva com a revisão das versões religiosas, através de uma relação de identificação, para concluirmos qual é o resultado mais plausível da inclusão desse procedimento estilístico como um possível meio de aproximação dos leitores com a obra.

⁵⁷ Raimundo Magalhães Jr. (s/d, p. 35) indica “teimoso que só jumento em cima de lajedo”, como forma original desse provérbio, o que nos mostra a utilização das variações orais por parte do narrador.

2.2.6 A transgressão linguístico-temporal

Embora a proposta narrativa do romance *Caim*, por si só, já nos pareça uma tentativa de revisar um código canônico consagrado no imaginário coletivo, o livro ainda nos apresenta um narrador intruso que expõe a sua posição contemporânea, não só nos comentários pertinazes já mostrados anteriormente, mas também no preenchimento de seu texto, inspirado em uma mitologia sagrada quase atemporal, com sugestões, imagens e vocabulário absolutamente modernos.

A fim de verificarmos a colocação dessa lógica contemporânea na tessitura textual por parte do narrador estilizado por José Saramago, transcrevamos o comentário seu acerca do trabalho dos anjos na construção da “arca de noé” (2009, p. 154):

[...] O senhor não havia exagerado quando disse que os anjos tinham muita força, bastava ver aqui a naturalidade com que metiam as grossas tábuas debaixo do braço, como se fosse o jornal da tarde, e as levavam, sendo preciso, de uma ponta à outra da arca, trezentos côvados ou, em medida moderna, cento e cinquenta metros, praticamente um porta-aviões. [...]

Para a comprovação do seu intento de tratar os episódios bíblicos revisados com uma percepção mais próxima à atualidade⁵⁸, o narrador poderia ter se contentado, nessa passagem, com o uso de símile no termo “jornal da tarde”, expressão que, apelando mais uma vez à contextualização do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009, p. 1135), confirma a presença cronológica de uma realidade linguística posterior às primeiras décadas do século XIX.

Todavia, aquele que relata o enredo não poderia ser mais claro sobre o seu propósito de interpor uma linguagem mais nova em seu relato do que em “trezentos côvados ou, em medida moderna, cento e cinquenta metros”. A “medida moderna” facilitará o entendimento do leitor contemporâneo, daí a conversão da medida em “côvados”, medida do século XII (2009, p. 565) – época de soberania católica e de incontestabilidade à palavra bíblica, por isso, a necessidade de negação –, para o padrão em metros, medida física usada sobretudo a partir do século XIX (2009, p. 1284) e mais pertencente à atualidade⁵⁹.

⁵⁸ Tentaremos evidenciar em parte posterior da nossa análise que, em inúmeros momentos da obra, essa atualização se dará através da transposição do mito religioso para a lógica social, como já podemos observar da descrição da labuta braçal dos anjos, realizada nesse excerto.

⁵⁹ Como aconteceu no exemplo de “gónadas”, constatamos aqui, mais uma vez, um equívoco: “côvado” é uma medida que corresponde a 66 cm (2009, p. 565), o que mostra que a conversão feita pelo narrador

A aproximação da arca com um “porta-aviões” revela uma das críticas feitas em *Caim* à imagem de Deus advinda da tradição judaica, que é a ligação de sua onipotência divina a práticas bélicas arbitrárias e lucrativas. Não esquecendo que essa denominação só é usada a partir do século XX, depois da inserção desses elementos modernos ao poderio armamentista das forças militares atuais (2009, p. 1527).

2.2.7 A interlocução ao público

Em inúmeras passagens da obra, o narrador cita ou se dirige ao leitor e parece chamá-lo à razão, fazendo-o questionar a própria narrativa e, mais do que tudo, o mito religioso com as suas respectivas imagens arbitrárias de “deus” nos mais célebres episódios da tradição bíblica.

Para tentarmos esclarecer isso, recorreremos à transcrição de trechos ligados a dois episódios do romance. Os primeiros mostram um diálogo de “caim” com um velho que anda com duas ovelhas na chegada do protagonista à “terra de nod”, dos quais se destacam a ponderação do locutor sobre a mesma conversa (SARAMAGO, 2009, p. 45-46):

[...] Pode ser que a minha verdade [caim] seja para ti mentira, Pode ser, sim, a dúvida é o privilégio de quem viveu muito, será por isso que não conseguiste convencer-me a aceitar como certas o que para mim mais se parece a falsidades, Quem és tu, perguntou caim, Cuidado, rapaz, se me perguntas quem sou estarás a reconhecer o meu direito a querer saber quem és, Nada me obrigará a dizê-lo, Vais entrar nesta cidade, vais ficar aqui, mais cedo ou mais tarde tudo se saberá, Só quando tenha de ser e não por mim [...]

Inicialmente, tratemos de lembrar que o estilo empregado pela narrativa possui marcas diferentes de discurso direto para a representação das falas entre as personagens, indicadas aqui pela presença alternada de vírgulas e de iniciais maiúsculas. Acreditamos que a citação direta da fala das personagens, no romance em questão, coloca as figuras da trama no mesmo patamar, assim como o já comentado recurso das iniciais minúsculas dos nomes próprios, o que, nesse excerto, enfatizaria o caráter anacrônico da linguagem utilizada pelas duas personagens em relação à época mítica abordada⁶⁰.

está errada, trezentos côvados são cento e noventa e oito metros, e não “cento e cinquenta”, como diz o narrador.

⁶⁰ Como vamos tentar elucidar em uma parte posterior desse capítulo, acreditamos que o aspecto anacrônico que envolve “caim” advém do fato de ele ser uma personagem resgatada de um tempo mítico antigo, a quem foi dada uma imagem arquetípica moderna por um narrador intrometido que visa

O diálogo entre o velho e a personagem principal, exemplificado nesse trecho transcrito, é repleto de rudezas e desconfianças, como se verifica no jogo antitético estruturado na relativização dos conceitos de “verdade” e “mentira”⁶¹.

Uma discussão em vocabulário formal com pretensões filosóficas a discutir questões como a verdade, a experiência, a identidade e o destino pode parecer um tanto inverossímil para um velho acompanhado por suas ovelhas e um agricultor errante. Sobre essa suposta impertinência, comenta o narrador (2009, p. 46):

[...] atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes, dos sempre atentos, que consideram que o diálogo que acabámos de registar como acontecido não seria historicamente nem culturalmente possível, que um lavrador de poucas e já nenhuma terras, e um velho de quem não se conhecem ofício nem benefício, nunca poderiam pensar e falar assim. Têm razão esses leitores, porém, a questão não estará tanto em dispor ou não dispor de ideias e vocabulário suficiente para as expressar, mas sim na nossa própria capacidade de admitir, que mais não seja por simples empatia humana e generosidade intelectual, que um camponês das primeiras eras do mundo e um velho com duas ovelhas atadas a um baraço, apenas com o seu limitado saber e uma linguagem que ainda estaria a dar os primeiros passos, fossem impelidos pela necessidade a provar maneiras de expressar premonições e intuições aparentemente fora do seu alcance. Que eles não dissessem aquelas palavras, é mais do que óbvio, mas as dúvidas, as suspeitas, as perplexidades, os avanços e recuos da argumentação, estiveram lá. O que fizemos foi simplesmente passar ao português corrente o duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo. [...]

Pressentindo uma possível dúvida entre os leitores sobre a coerência desse diálogo, o narrador inicia mais uma de suas digressões e tenta justificar a sua narração com um toque de ironia que é peculiar a todo o romance.

Primeiramente, essa exposição metalinguística coloca para o leitor a função de “admitir” as liberdades que são próprias da arte literária, ainda mais quando tem inspiração nos mitos religiosos sobre as origens do homem e consequentemente das suas manifestações linguísticas, como se afirma na passagem “uma linguagem que ainda estaria a dar os primeiros passos”.

Por fim, esse hipotético desvio de rumo se encerra com a explicação sobre o procedimento utilizado na construção da obra inteira: “passar ao português corrente o

desenvolver uma crítica contemporânea ao imaginário veterotestamentário – assim como tratamos em nosso capítulo teórico, cremos que a construção arquetípica realizada pela voz locutora, no romance em questão, desloca o enredo bíblico para uma lógica capitalista, trazendo-o às relações sociais modernas, ou seja, a narrativa estudada se caracteriza pelo movimento conotativo do mítico ao real e do antigo ao atual.

⁶¹ É interessante pensarmos que, ao longo da obra, a postura antagônica do discurso de “caim” será dirigida a “deus”, o que talvez explique o fato de o protagonista considerar, durante a sua primeira saída das terras governadas por “lilith”, que o velho com as ovelhas pudesse ser o próprio “senhor” (SARAMAGO, 2009, p. 75).

duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo”. Essa passagem permite que se imagine o estilo parodístico do romance, o qual se estrutura na transcrição de uma linguagem mítica e dogmatizada da Bíblia para uma expressão mais contemporânea que enfatize o ponto de vista do narrador sobre os episódios.

Ao recuperarmos os citados conceitos de Friedman e Genette, respectivamente, sobre a onisciência intrusa e sobre a transgressão metaléptica da diegese, pensando em sua aplicação teórica como pressuposto da nossa leitura analítica do romance *Caim*, de José Saramago, reconhecemos uma relação muito estreita entre tais indicações conceituais e a escrita da obra, o que nos orientou na elaboração desta seção do trabalho.

Se a intromissão do narrador do enredo posiciona a sua voz em um patamar superior à trama enredada, deve-se inferir o que nos diz esse locutor em relação às suas percepções morais da intriga que está sendo reproduzida como uma categoria de destaque em relação às demais.

Outro elemento que mostra o intento do narrador de rebaixar a narrativa a um nível inferior à sua intromissão é o emprego de referências e concepções do tempo da enunciação sobre o enunciado, recurso que sempre reforça a proposta irônica do texto.

As informações externas que são atribuídas ao enredo são muitas e, no nosso entendimento, estão tentando trazer o leitor para junto de uma concepção cética, que intenta elaborar um pensamento crítico sobre o “deus de israel”, com o desejo de projetar uma ressignificação sobre os principais episódios do Antigo Testamento bíblico.

Em suma, defendemos a ideia de que a aparição latente das subjetividades do narrador intruso desse romance tem o intuito de anunciar a sua visão descrente e crítica sobre a tradição judaica ao longo da narrativa e ainda pretende, com isso, angariar a simpatia do leitor às suas concepções.

2.3 A visão sociológica: a intrusão dos arquétipos marxistas

Essa parte do nosso trabalho tem a finalidade de evidenciar analiticamente como a narrativa em questão incute aos episódios que reproduz sugestões simbólicas de lógica social, às quais se podem dar interpretações embasadas em conceitos marxistas, estejam

nas personagens travestidas de valores modernos do mundo capitalista ou nos juízos críticos do narrador.

2.3.1 A percepção panfletária daquele que narra

Em vários momentos do romance, o narrador abandona a sua função prioritária de locutor do enredo e anuncia alguma ideia do seu universo de valores através de suas interlocuções intrometidas, como vimos tentando mostrar ao longo de nosso trabalho. Na maioria das vezes em que isso acontece, quando suas impressões assumem nítida feição sociológica, de cunho marxista, essas considerações tendem ao desmascaramento do discurso religioso, visto como forma de mascaramento da verdade, e ao rebaixamento da mitologia bíblica ao nível das vicissitudes político-econômicas da sociedade capitalista.

No plano da denúncia da inverossimilhança peculiar ao imaginário judaico-cristão, oriundo do Velho Testamento, é visível a relação de trechos da narrativa com o conceito de Marx e Engels sobre ideologia, resenhado no capítulo anterior, o qual entende o discurso religioso como uma abstração da verdade histórico-social propagada pela classe dominante com a finalidade de manter a sua posição soberana sobre a classe desfavorecida e alienada.

Ao comparar a sua narrativa com a historiografia convencional, por exemplo, o narrador, mesmo reconhecendo que a sua narrativa não tem viés histórico, diz que a futura crônica elaborada sobre as “terras de nod” jamais daria relevância a um pisador de barro, quer seja por equívoco ou por má intenção (SARAMAGO, 2009, p. 70-71). Certamente, esse trecho está se referindo à banalização das classes populares nos registros históricos – aspecto presente, da mesma maneira, nos episódios sacralizados pelo folclore religioso –, à qual se oporá o enredo saramaguiano ao dar protagonismo a “caim” na reprodução dos episódios narrados, assassino do irmão que assume a imagem do trabalhador braçal ao longo de sua errância, em detrimento da valorização de personagens consagradas, das quais o “deus de israel” é o maior exemplo⁶².

⁶² Aprofundando algumas percepções apontadas pela fortuna crítica pesquisada, verificamos que essa tendência a inverter a lógica hierárquica estabelecida pelo imaginário histórico-religioso através das narrativas ficcionais é um procedimento estético peculiar ao que podemos denominar de “dialética saramaguiana”, de que os romances *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *A jangada de pedra*, *História do cerco de Lisboa*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *A viagem do elefante* também são provas relevantes.

No âmbito da associação histórica entre o homem e a religião, após o esclarecimento sobre a “nuvem de poeira” que tomou conta do mundo depois da queda da “torre de babel”, em comentário incisivo sobre o “orgulhoso senhor”, diz-nos a narrativa: “[...] 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. 88).

Como se vê, o narrador acredita que a história humana é marcada pela presença constante de conflitos motivados pelos desentendimentos religiosos, simbolizados metonimicamente por “deus”. Através dos mitos bíblicos tratados por sua trama enredística, a voz locutora parece querer mostrar ao leitor como a religião, ao longo desse processo histórico, acabou traindo os princípios positivos aos quais se propôs e terminou sendo expressão de interesses indignos e de contendas grandiosas, de acordo com o comentário de Luiz Raoni na descrição crítica que fez do estilo narrativo do escritor lusitano, como tratamos no capítulo anterior. Essa visão contundente daquele que nos conta a história é responsável pela elaboração de um pensamento dialético, no trecho citado, no qual o “senhor” assume uma função antagônica ao homem e, sinteticamente, a narrativa rompe depreciativamente com a tradição eclesiástica – se afinarmos a nossa interpretação ainda mais com o pensamento marxista, podemos encontrar, na própria narrativa, uma ligação mais estreita das altercações destacadas com a classe dominante, já que a ação divina contra a “torre” foi causada pelo receio do “senhor” com a possível concorrência do ser humano ascendente ao céu (SARAMAGO, 2009, p. 85-86), a exemplo do que ocorrera no já comentado episódio do “fruto proibido”.

Para desmascarar a linguagem ideológica da Bíblia, comenta o narrador sobre a maldição de “josué” acerca da reconstrução de “jericó” (SARAMAGO, 2009, p. 110-111):

Naquela época as maldições eram autênticas obras-primas literárias, tanto pela força da intenção como pela expressão formal em que se condensavam, não fosse josué a cruelíssima pessoa que foi e hoje até poderíamos tomá-lo como modelo estilístico, pelo menos no importante capítulo retórico das pragas e maldições tão pouco frequentado pela modernidade.

A narrativa satiriza as imprecações presentes no Antigo Testamento, ao se reportar à maldição sobre quem quisesse reconstruir Jericó, proferida por Josué após a tomada e destruição da cidade, conforme está descrito em *Josué* 6,26.

A digressão do narrador é motivada, aqui, pela necessidade de tecer um comentário contundente sobre esse elemento textual intrincado à identidade oriental da cultura judaica, com presença marcante na Bíblia (MCKENZIE, 1983, p. 571-572). Tal alusão manifesta clara feição irônico-crítica ao equiparar os textos sagrados a “obras-primas literárias”, não só por destacar os procedimentos estilísticos da retórica religiosa, mas, principalmente, por atrelar o discurso sacro às ficções artísticas, cujo afastamento da realidade material nos lembra as elucidações presentes em *A ideologia alemã* sobre as abstrações eclesiásticas.

Ao classificar as “pragas e maldições” como algo “pouco frequentado pela modernidade”, a voz locutora se coloca na contemporaneidade ocidental e marca a sua posição adversa ao imaginário judeu a que se refere, como se evidencia no juízo negativo acerca de um dos principais heróis veterotestamentários, presente na classificação de “josué” como uma “crudelíssima pessoa”.

Apesar do breve comentário já feito sobre esse episódio, gostaríamos de voltar ao momento no qual “josué” pediu ao “senhor” que o sol parasse, para que pudéssemos nos deter ao seu texto com maior atenção, com a finalidade de identificarmos, mais uma vez, o cerne sociológico do narrador.

Começemos pelo introito ao desmascaramento dessa “lenda” (SARAMAGO, 2009, p. 117): “[...] o senhor fez parar o sol para que josué pudesse vencer, ainda com luz de dia, a batalha contra os cinco reis amorreus [...], a história é bonita, demonstrativa do poder de um deus ao qual, pelos vistos, nada seria impossível. Mentira tudo.”

O décimo capítulo do livro de *Josué* mostra a grandeza da personagem que lhe empresta o nome, trazendo o relato de sua parceria com Iahweh na vitória sobre os amorreus, aliança realizada, entre outras coisas, através de uma chuva de pedras e da interrupção do movimento do sol e da lua, para que, assim, o exército de Israel pudesse vencer os seus inimigos à luz do dia.

O tom irônico é a maior marca do excerto destacado, acima de tudo, quando diz que “a história é bonita”, em uma possível alusão à beleza estilística do texto bíblico, considerado pelo narrador, como vimos na citação anterior da obra, como exemplo de retórica.

Esse caráter poético do texto sagrado seria, então, um meio ideológico de propagação da soberania divina “de um deus ao qual [...] nada seria impossível”, ou seja, de acordo com a interpretação sociológica que lançamos sobre a obra, a construção desse mito serviu para a manutenção imagética da força do “senhor” sobre os homens,

sustentada pela sua onipotência – já colocada em dúvida pelo emprego verbal do futuro de pretérito em “seria”.

Ao sentenciar tudo como “mentira”, o narrador está se propondo a analisar toda essa estrutura textual racionalmente, para executar, assim, uma de suas funções prioritárias no romance, que é revelar as inverdades do imaginário judaico-cristão para mostrá-lo como um discurso ideológico, distante da verdade empírica, com a função de propiciar a estagnação da alienação das classes menos favorecidas através, por exemplo, do medo imposto pela autoridade magnífica “daquele que é”.

Assumindo a função de evidenciar a verdade, a narrativa, em sua sequência, mostra a continuação dessa conversa entre “deus” e “josué”, na qual o primeiro explica ao segundo a impropriedade física de seu pedido para que o sol fosse parado durante a referida batalha, já que o sol já está parado e a terra não pode ter a sua movimentação interrompida (SARAMAGO, 2009, p. 118) – como podemos verificar, esse diálogo tem duas funções: denunciar a falta de sustentação científica do discurso religioso, atestando o seu afastamento da realidade cognitiva; e acentuar o tom desdenhador do romance, ao atribuir um discurso científico a “deus”, que negará a própria onipotência divina.

Porém, mesmo tendo reconhecido os próprios limites ao “chefe do exército de israel”, o “senhor” proporá uma espécie de encenação, como podemos ver em três momentos de sua fala no colóquio com “josué” (SARAMAGO, 2009, p. 119-120):

[...] Eu limparei o céu das nuvens que neste momento o [o sol] cobrem, isso posso fazer sem nenhuma dificuldade, mas a batalha terá de ser tu a ganhá-la, [...] Farei o possível, já que o impossível não se pode. [...] Não falarás a ninguém sobre o que foi tratado aqui entre nós, a história que virá a ser contada no futuro terá de ser a nossa e não outra, josué pediu ao senhor que detivesse o sol e ele assim fez, nada mais [...]

Limpar as nuvens ao invés de parar o sol, realizando o que é “possível” apenas, não só mostra que os poderes do “senhor” são limitados, como indica que ele gostaria de aparentar ter uma força absoluta, mesmo à custa de uma encenação charlatã, a qual o colocará, de acordo com o plano textual, em um patamar de mentiras e manipulação de imagem, cuja única finalidade é propiciar a continuação de sua supremacia e de seu governo sobre os homens, ainda que à custa de uma vileza.

O pacto de silêncio com “josué”, firmado com o propósito de perpetuar o poder divinal no imaginário religioso formado pelo Velho Testamento, não obstante a disseminação de uma versão manipulada e mentirosa, mostra como a narrativa assume a

função de desconstruir a imagem positiva de “deus”, consolidada na folclore bíblico, colocando sobre ela arquetipicamente a prática indigna das articulações políticas para subvertê-la em um exemplo de ideologia social.

De maneira muito semelhante ao episódio comentado acima, o discurso científico será evocado mais uma vez na narrativa com a finalidade de afrontar um episódio dos primeiros livros da Bíblia, quando “caim” explicará ao “senhor” o princípio de “arquimedes” sobre as propriedades das leis físicas exercidas sobre um corpo mergulhado na água (SARAMAGO, 2009, p. 152), em um dos momentos nos quais a narrativa põe sobre o protagonista a função anacrônico-racional de ultrajar o discurso religioso para desmascará-lo como uma manipulação ludibriadora.

Ainda no ensejo em que o romance se propõe a ressignificar os episódios constituintes do mito diluviano da “arca de noé”, a narrativa vai confrontar o texto canônico com a lógica científica em mais um momento. A exemplo do que acontecera com “caim”, anteriormente, dessa vez, será do narrador o encargo de questionar, com chiste e razão, a verdade da tradição judaica ao incluir a entrada de pequenos seres vivos na barca fabulosa através de “microorganismos”⁶³ (SARAMAGO, 2009, p.155).

Sobre o controle de milhares de animais pelas oito pessoas da família escolhida para repovoar a terra, diz-nos o narrador que “havia uma grande necessidade de mão-de-obra na barca, não de marinheiros, é certo, mas de pessoal de limpeza” (SARAMAGO, 2009, p. 164-165).

Apesar de, à primeira vista, destacar-se apenas a visão sociológica da voz locutora, já que o texto trata da “grande necessidade de mão-de-obra na barca” – falha demonstrativa da má qualidade de trabalho dada pelo “senhor” aos seus escolhidos⁶⁴ –, acreditamos que a passagem esteja se referindo à falta de viabilidade organizacional para o gerenciamento de todos os exemplares de cada espécie animal, pura ou não pura, conforme o registro ambíguo dos Capítulos 6 e 7 do *Gênesis*⁶⁵, e, conseqüentemente, à ausência de autenticidade de mais um relato veterotestamentário.

Ao destacarmos esses exemplos retirados das passagens indicadas, cremos que já conseguimos comprovar que uma das funções da narrativa é, através dos vários eventos

⁶³ Em vários momentos da narrativa, o narrador e o protagonista parecem exercer uma função semelhante na obra, como comentaremos em um tópico mais adiante no nosso trabalho.

⁶⁴ A fim de mostrar que esse é um aspecto predominante na construção do romance estudado, também trataremos, em uma parte posterior do nosso trabalho, dessa relação de classe entre “deus” e os homens, cujo grande pressuposto social é a “alienação”.

⁶⁵ Para saber mais sobre as divergências entre as tradições javista e sacerdotal na construção dos sexto e sétimo capítulos do Livro do *Gênesis*, ver o verbete “Dilúvio” in MCKENZIE, J. L. **Dicionário bíblico**. São Paulo: Paulus, 1983, p. 238.

bíblicos parodiados, caracterizar o discurso religioso como ideológico, ao derramar sobre ele uma visão crítica contemporânea que ressalte as suas incoerências e denuncie o seu uso para a estruturação da alienação e da abstração espiritualista.

2.3.2 O arquétipo burguês do “senhor”

Ao longo do romance, encontramos vários trechos nos quais a narrativa reveste a personagem “deus” de uma conotação social, o que nos traz a lembrança da teorização de Northrop Frye sobre os arquétipos literários, já comentada no capítulo antecedente de nosso estudo, a qual segmenta a leitura crítica realizada por nós acerca das associações simbólicas entre um enredo retirado de episódios bíblicos e a visão sociológica do narrador.

Essa metaforização secular da divindade soberana da mitologia judaico-cristã equipara a supremacia de “deus” ao comportamento reificado e opressor da classe burguesa, definida no *Manifesto comunista* como a detentora dos meios de produção e como agente da tirania social⁶⁶.

Antes de começarmos a identificação crítica de trechos da narrativa nos quais “jeová” aparece com a conotação social indicada no parágrafo anterior, acreditamos que seja pertinente nos determos na análise do procedimento estético o qual possibilita a construção do arquétipo burguês, centro do nosso cuidado nessa seção do estudo: a personificação de “deus”.

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

Além de o arquétipo burguês que comentaremos adiante ser um ponto importante no processo de personificação do “senhor”, ao nos debruçarmos mais atentos a essa questão sobre os capítulos do romance, notamos como a narrativa executa a humanização simbólica dessa personagem divina ao negar-lhe as faculdades sagradas de onisciência, onipresença e onipotência.

⁶⁶ Não nos esqueçamos de que uma associação simbólica entre a classe burguesa e Deus já está presente no *Manifesto comunista*, quando o texto alude à criação do mundo capitalista pela classe que detém os bens materiais, como comentamos na visita teórica a essa obra.

Em relação a “caim”, por exemplo, a narrativa deixa claro que “deus” não sabe o que ele faz ou por onde anda, como revela o comentário do narrador no início da errância daquele que matou o irmão, ainda antes de sua chegada às “terras de nod” (SARAMAGO, 2009, p. 41), ou na já comentada ocasião na qual o protagonista o enganou com facilidade negando a sua identidade após um questionamento na casa de “abraão” (SARAMAGO, 2009, p. 91), ou no reencontro de ambos nos preparativos da arca pela família de “noé”, quando a própria divindade se assustou ao ouvir os relatos das várias viagens do filho de “adão” ao longo dos anos posteriores ao primeiro embate dos dois (SARAMAGO, 2009, p. 150), ou ainda, em uma das últimas páginas do romance, quando descobrimos, através de seus vocativos a “noé”, que “deus” não sabia dos seis assassinatos cometidos pela personagem principal da trama, nem do suicídio do escolhido para patriarca da futura humanidade (SARAMAGO, 2009, p. 171) – esses episódios negariam não só a sapiência ilimitada do “senhor”, como também a sua ubiquidade e a sua capacidade de intervir em tudo, já que ele não tem o controle, o conhecimento, nem sequer a observação dos caminhos trilhados por aquele a quem castigou, segundo o seu depoimento a “josué”, no qual esse rebaixamento humanizador também se revela (SARAMAGO, 2009, p. 119).

Como já vimos, em alguns momentos, o narrador coloca em seu relato uma razão científica com a finalidade de afrontar a mística eclesiástica. Nesses ensejos, também se verifica uma tendência à negação da onipotência teísta, como mostraremos em três ocorrências.

A primeira passagem é a já citada fala do “senhor” ao “chefe de seus exércitos” no cerco a “jericó”, quando ele reconhece, em um desabafo anacrônico, as limitações de seu poder ante as leis gravitacionais postas no universo e a sua incapacidade de impor quaisquer castigos aos ateus (SARAMAGO, 2009, p. 119): “[...] a vida de um deus não é tão fácil quanto vocês crêem, um deus não é senhor daquele contínuo quero, posso e mando que se imagina, nem sempre se pode ir direito aos fins [...].”

Em outro momento da narrativa, quando inquirido por “caim” acerca da sua soberania sobre o tempo, o “senhor” diz que o gerenciamento do tempo lhe é uma habilidade ausente. Mais uma vez questionado pelo protagonista, dessa vez, sobre a classificação dessa grandeza como uma força superior a ele no universo, “deus”, em clara dissimulação, encerra a conversa, exclamando não ter o costume de discutir sobre “transcendências ociosas” (SARAMAGO, 2009, p. 150). O reconhecimento indireto da supremacia do tempo sobre si, cuja cosequência seria a falta de controle de mais essa lei

física, dá-nos a mesma impressão comentada acima sobre as limitações do poder divino, canonizado no imaginário religioso como infinito.

Na mesma conversa, “caim” explicará ao “senhor” o princípio de “arquimedes”, pautado no impulso vertical para cima sobre um corpo submerso em um líquido, “igual ao peso do volume do fluido deslocado” (SARAMAGO, 2009, p. 152), a partir do qual argumentará as impropriedades dos planos apocalípticos do dilúvio, que terão como consequências a destruição da arca e a morte das pessoas e dos animais que lá estiverem. Apesar dos protestos, o “deus de noé” mudará os seus planos iniciais e os adequará a essa lei física, demonstrando não ter o conhecimento pleno sobre tudo, já que o alerta veio do protagonista e não de sua sapiência, nem o domínio ilimitado sobre todos os eventos que regem a vida terrena, na medida em que os seus projetos foram refeitos ante o esclarecimento da força da água.

Reconhecendo como as conotações atribuídas à maior divindade israelita o colocam plenamente na realidade terrena, julgamos já poder comentar as manifestações dos arquétipos sociais com maior propriedade.

A nosso ver, após os já citados episódios do capítulo inicial da obra, a primeira ocasião na qual o “senhor” volta a ter uma imagem burguesa colocada sobre ele pela narrativa se dá quando o anjo que guarda a porta do “éden” se coloca como protetor do “pomar de deus” e proíbe o acesso de “eva” aos frutos do jardim (SARAMAGO, 2009, p. 24).

Assim, verificamos que o castigo divino ao casal que habitava o paraíso assume uma conotação social de opressão violenta, representada pela figura de um anjo armado com ordem para matar, e de propriedade privada, já que a entrada de “adão” e “eva” no “éden” está vedada por disposição da autoridade divina proprietária daquela espécie de latifúndio paradisíaco – tal desamparo por parte do “criador” fará com que “eva” indague sobre a serventia da proteção de “um pomar de fruta apodrecida” (SARAMAGO, 2009, p. 24), em uma possível alusão à contradição divina em fazer com que os frutos percam o seu valor de uso e de troca para exercer o controle autoritário sobre aqueles que lhe são subordinados.

Em um diálogo desse mesmo anjo com “adão” e “eva”, a criação dos dois primeiros seres humanos é mostrada como se fosse uma experiência científica e que, por isso, “deus” não se sentia responsável pelo destino dos frutos de seu trabalho (SARAMAGO, 2009, p. 28).

Estaria a obra atribuindo o ócio burguês das experiências positivistas a “deus” ou poderia ainda querer representar a criação das pessoas como uma produção em série, já que se descobre uma sociedade plenamente construída na saída do paraíso? Não cremos que nenhuma das duas proposições seja absurda, pois, como estamos vendo nos momentos destacados do romance, o “senhor” parece se enquadrar arquetipicamente no comportamento da classe burguesa do moderno mundo capitalista.

A definição de “deus” como “dono soberano de todas as coisas e de todos os seres” (SARAMAGO, 2009, p. 34) parece ratificar a nossa impressão sobre tal arquétipo, justifica a postura de suprema autoridade do “criador” e ainda possibilita a leitura de que os homens e os anjos são apenas “peças” na realização dos projetos dessa deidade poderosa – o que, obrigatoriamente, também nos induz à recordação da teoria marxiana sobre a coisificação das vinculações religiosas.

Para confirmar essa constatação sobre os anjos, basta que se veja como o anjo “azael” denomina a sua função como guarda da entrada do “éden” como “emprego” e revela até o medo de perdê-lo (SARAMAGO, 2009, p. 28), indicadores de sua visão de “deus” com um patrão, ou ainda, mais à frente do enredo, como os anjos que trabalham na construção da “arca de noé” são denominados pelo narrador saramaguiano, em oito momentos, de “anjos operários” (2009, p. 153-154-156-157-161-162-163) e têm o seu “trabalho braçal” descrito em uma passagem da qual transcrevemos o excerto a seguir (2009, p. 154-155):

[...] O mais surpreendente, porém, era a maneira como introduziam os pregos na madeira. [...] Mais assombroso ainda era ver como aplainavam uma tábua [...]. E em caso de ter de abrir um furo para introduzir uma cavilha, o simples dedo indicador bastava-lhes. Era um espectáculo vê-los trabalhar assim. [...]

Além de essa passagem nos trazer a lembrança da ligação conceitual entre o proletariado e a sua força de trabalho na lógica materialista do marxismo, ideia que justificaria a personificação dos anjos e permitiria o seu deslocamento para as imagens seculares criadas pelo romance, o uso do qualitativo “espectáculo”, para o labor dos “anjos operários”, mostra a simpatia partidária do narrador por aqueles que simbolizam a classe trabalhadora em sua narrativa.

Julgamos pertinente salientar que, igualmente à sua relação com os anjos, o “deus de israel” também lança um olhar reificado sobre as pessoas, como podemos

constatar neste trecho de sua conversa com “caim” acerca do teste de fé imposto a “job” (SARAMAGO, 2009, p. 149):

[...] a pele dele [job] sarou completamente e os rebanhos que tinha duplicaram, agora tem catorze mil ovelhas, seis mil camelos, mil juntas de bois e mil jumentos, E como os conseguiu ele, Dobrou-se à minha autoridade, reconheceu que o meu poder é absoluto, ilimitado, que não tenho que dar contas senão a mim mesmo nem deter-me por considerações de ordem pessoal e que, isto digo-to agora, sou dotado de uma consciência tão flexível que sempre a encontro de acordo com o que quer que faça, E os filhos que job tinha e morreram debaixo dos escombros da casa, Um pormenor a que não há que dar demasiada importância, terá outros dez filhos, sete varões e três fêmeas como antes, para substituir os que perdeu, Da mesma maneira que os rebanhos, Sim, da mesma maneira que os rebanhos, os filhos não são mais que isso, rebanhos. [...]

Notemos que, no momento no qual a narrativa resolve focalizar as personagens através do discurso direto, virá do diálogo com o protagonista a motivação para que “deus”, com a própria voz, assuma a sua feição reificada, diferentemente de outros momentos do romance nos quais essa constatação é feita por uma interlocução do narrador ou pela percepção de “caim”.

Na primeira parte de sua fala, “jeová” exemplifica a lógica burguesa da reificação em três aspectos: os números usados para se reportar às recompensas destinadas a “job” pelo seu bom comportamento, como se nota facilmente em “catorze mil ovelhas, seis mil camelos, mil juntas de bois e mil jumentos”; na retribuição pecuniária ao seu comportamento crente e resignado, o que demonstraria o raciocínio bancário típico das relações capitalistas, no qual se pagaria a fé espiritual com bens materiais; e, por fim, a colocação simbólica de “deus” na classe burguesa, já que a devolução dos bens de “job” retirados por “satã”, com uma espécie de correção, mostra que a divindade soberana é a detentora de todos os bens e de todos os meios de produção, podendo fazer deles o uso que lhe convier.

Ao aludir à sua “autoridade”, o “senhor” fala de um “poder absoluto” que o colocaria em uma posição superior a todos, fazendo-nos pensar em uma imagem social de classe dominante, automaticamente. Tal recordação é ainda mais forte quando nos deparamos com o trecho “não tenho que dar contas senão a mim mesmo nem deter-me por considerações de ordem pessoal”, no qual o poder divino é concebido em uma feição completamente totalitarista e impessoal, características expressivas de um comportamento capitalista opressor e não de uma “consciência flexível”, como tenta aparentar com persuasão ideológica a mascarada fala “daquele que é”.

Na resposta à pergunta de “caim” sobre a morte dos filhos de “job”, no exemplo maior de mente reificada burguesa, “deus” os classifica como um “pormenor” sem importância, os quais foram matematicamente repostos como “rebanhos”, o que indicaria a falta de manifestação afetiva dessa divindade soberana sobre os seres humanos e apontaria o uso mercadológico das pessoas, realizado, principalmente, através da objetificação com a qual as trata aquele que as criou.

Para encerrarmos a análise desse arquétipo social colocado sobre a personagem “deus” na narrativa, gostaríamos de fazer uma exposição sobre a parte mais marcante da narrativa, no que faz menção à ganância do “senhor” e às relações burguesas comentadas acima, especificamente, em momentos nos quais o narrador, estilizado pelo autor português, lança a sua atenção textual sobre a função das guerras para o “todo-poderoso”. Um primeiro ponto interessante trata da benevolência deste com os casos incestuosos (2009, 103-104):

[...] Que o senhor tenha admitido o incesto como algo quotidiano e não merecedor de castigo naquelas antigas sociedades por ele geridas, não é nada que deva surpreender-nos à luz de uma natureza ainda não dotada de códigos morais e em que o importante era a propagação da espécie [...]. O próprio senhor havia dito, Crescei e multiplicai-vos, e não pôs limitações nem reservas à injunção, seja com quem sim, seja com quem não. E possível, embora não passe por enquanto de uma hipótese de trabalho, que a liberalidade do senhor nisto de fazer filhos tivesse que ver com a necessidade de suprir as perdas em mortos e feridos que sofriam os exércitos próprios e alheios um dia sim e outro também [...]

Primeiramente, é importante ressaltar a sátira que rebaixa o mundo mítico regido pelo “deus dos exércitos israelitas” à libertinagem e à degradação moral, sem códigos éticos e com a valorização excessiva dos atos sexuais instintivos.

É claro que um leitor mais atento, todavia, pode ter uma percepção mais aguçada e reconhecer uma lógica capitalista nessa “liberalidade” do “senhor” – sendo uma narrativa do século XXI, talvez a associação paronomástica com “liberalismo” não seja um acaso: “deus”, transcrição simbólica da lógica usurária no romance em pauta, permite que se busque a reprodução a todo custo por obter algum tipo de recompensa pecuniária com as reposições de soldados nos exércitos em guerra.

A descrição minuciosa da repartição de despojos praticada por “moisés” e pelo sacerdote “eleazar”, a mandado divino, na ocasião da vitória dos israelitas sobre os madianitas, é exemplo das recompensas financeiras tratadas acima e indica que das mulheres, dos animais e de todas as riquezas uma parte deveria ser destinada ao “senhor” (SARAMAGO, 2009, p. 106):

Da parte dos soldados retirarás, como tributo para o senhor, uma cabeça por cada quinhentas, tanto das pessoas como dos animais, bois, burros ou ovelhas. Da parte destinada aos israelitas retirarás um por cada cinquenta, tanto das pessoas como dos animais, bois, burros, ovelhas e de toda a espécie de animais, e entrega-os aos levitas, encarregados da guarda do santuário do senhor.

O lucro recebido por “deus” com a guerra iniciada por seu povo, obedecendo às suas orientações, é exorbitante e seria uma boa justificativa para a sua permissividade com as práticas sexuais incestuosas: a licenciosidade imoderada do ser humano serve à reposição dos soldados necessários ao mercado bélico, que, por sua vez, é uma das fontes de riqueza material desse “senhor da guerra”.

Esse raciocínio pode ser confirmado neste trecho, que mostra a indignação do narrador e do protagonista com tais ganhos belicosos (SARAMAGO, 2009, p. 107):

[...] Como fica sobremaneira demonstrado, o senhor, além de estar dotado por natureza de uma excelente cabeça para guarda-livros e ser rapidíssimo de cálculo mental, está o que se chama rico. Ainda assombrado pela abundância em gado, escravas e ouro, frutos da batalha contra os madianitas, caim pensou, Está visto que a guerra é um negócio de primeira ordem, talvez seja mesmo o melhor de todos a julgar pela facilidade com que se adquirem do pé para a mão milhares e milhares de bois, ovelhas, burros e mulheres solteiras, a este senhor terá de chamar-se um dia deus dos exércitos, não lhe vejo outra utilidade, pensou caim, e não se enganava. [...]

Como se verifica em “sobremaneira demonstrado”, esse episódio se propõe a comprovar o caráter comercialista de “deus” em busca do lucro fácil, como se mostra nos termos “guarda-livros”, “cálculo mental” e “rico”. Aspecto tão inerente ao imaginário judaico que, inclusive, foi o motor do apego às pelejas do “povo de deus”, como se observa em “a guerra é um negócio de primeira ordem”.

A união entre os símbolos religiosos e as características da economia moderna através da principal figura divina, em *Caim*, nos leva, obrigatoriamente, a uma associação interpretativa com o que foi proposto por Karl Marx sobre a relação estreita entre a religião e a economia, como focalizamos teoricamente no nosso segundo capítulo dissertado.

2.3.3 Os arquétipos proletários de “caim”: da desalienação à luta de classe

A exemplo do que ocorre com a personagem “deus”, notamos que o narrador coloca sobre “caim” um arquétipo social, ressignificando o mito bíblico do qual provém

o seu enredo com a visão sociológica contemporânea que lhe é peculiar. Nesse caso, a narrativa atribui ao filho de “adão” uma imagem muito próxima à concepção marxista do proletariado, tanto nas atividades laborais realizadas por ele ao longo do enredo, já que o nosso paradigma conceitual é a definição de proletário como aquele que usa a sua força de trabalho como instrumento de sobrevivência, como está dito no *Manifesto comunista*, quanto na oposição prestada pelo protagonista à figura do “senhor de israel”, cuja revolta tem como motivo o comportamento reificador e opressor da divindade.

Em pesquisa ao *Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento*, organizado por Harris, verificamos que o nome “Caim” foi associado com o trabalho manual da forja em ferro nas sociedades abraâmicas (2008, p. 1340), ideia que nos mostraria a origem dessa associação entre tal personagem bíblica e a condição social proletária. Porém, é-nos mais importante analisar como a narrativa em questão vai se apropriar desse entrelaçamento e recriá-lo como um embate de classes com a ordem dominante, representada pela imagem de “deus” na obra.

Partindo da premissa de que Caim é um símbolo que transcende o imaginário bíblico, o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, usa como referencial de interpretação cognitiva da personagem a narrativa *Le jour de Cain*, do francês Luc Estang, concluindo que Caim tornou-se um símbolo universal da “responsabilidade humana” (2002, p. 163), acepção oriunda, para uma melhor compreensão, do fato de ele ser o primeiro homem nascido de um ato sexual humano, o primeiro lavrador, o primeiro assassino, o primeiro construtor e o primeiro a retirar-se da presença de Jeová – acreditamos que possa ser de uma interpretação como essa a origem da conotação imposta pelo narrador à personagem “caim”, representante da condição humana alienada, que resolveu confrontar o poder hegemônico divino, sacralizado no imaginário religioso.

Com o propósito de provarmos que o narrador em análise reproduz a mesma linha simbólica das referências citadas, vamos começar a mostrar os momentos da narrativa em que a personagem “caim” assume uma conotação operária.

No início da narrativa, comenta aquele que nos conta a história sobre o primogênito de “adão” (SARAMAGO, 2009, p. 32): “[...] as alegrias de caim iam todas para as enxadas, as forquilhas e as gadanhas [...] para singrar na agricultura”. Tal alusão aos instrumentos utilizados e aos prazeres no trabalho de “caim” coloca sobre ele a sua primeira figuração proletária, a única ainda de acordo com a versão veterotestamentária: o agricultor.

Na chegada às terras governadas por “lilith”, na iminência de assumir o seu primeiro emprego assalariado, o protagonista, em conversa com o olheiro que o contratará, já apresenta o tom revoltado que o caracterizará em todo o romance (SARAMAGO, 2009, p. 48-49):

[...] Podes começar a trabalhar já, eu levo-te à pisa do barro, Quanto vou ganhar, perguntou caim, Os pisadores ganham todos por igual, Sim, mas quanto irei eu ganhar, Isso não é da minha conta, em todo o caso, se queres um bom conselho, não perguntes já, não está bem visto, primeiro terás de mostrar o que vales, e ainda te digo mais, não deverias perguntar nada, espera que te paguem, Se pensas que é o melhor, assim farei, mas não me parece justo [...]

A função e o cenário da segunda função proletária da personagem são anunciados na primeira fala do olheiro: a “pisa do barro” que servirá à construção da cidade – é válido recordarmos de uma nota na qual comentamos o aspecto metafórico da “terra”, implícito aqui no exercício das suas primeiras atividades, que nos permite pensar em uma possível intenção da narrativa de prenunciar alegoricamente a função antitética a ser executada por “caim” em relação ao “soberano do céu”.

Apesar de o olheiro também ser um trabalhador, ele parece reproduzir aqui o discurso patronal de quem o contratou para espionar os pisadores, acima de tudo, a partir do momento em que coloca todos os pisadores de barro em uma espécie de conglomerado coletivo sem autonomia, nem identidade, como está posto em “Os pisadores ganham todos por igual”.

A essa coletivização desumanizadora, levanta-se a voz de “caim” na pergunta “Sim, mas quanto irei eu ganhar”, a qual mostra o desejo de receber um tratamento individual, mesmo se reconhecendo como parte integrante de uma relação capitalista, ao reiterar a indagação sobre quanto iria receber por seu trabalho.

O “bom conselho” do seu interlocutor também é merecedor de destaque, sobretudo em duas colocações: em “não perguntes já, não está bem visto”, aquele que observa os trabalhadores em nome dos patrões alerta ao protagonista que um operário com um comportamento afrontoso e questionador não é bem recebido em uma relação trabalhista, ou seja, a continuação de um assalariado em seu emprego depende da manutenção de sua condição submissa⁶⁷; e também a presença do tom imperativo em

⁶⁷ Embasados nas ideias de Fromm, que defende o fim da alienação através do resgate da individualidade (1979, p. 54), de Mészáros, que enxerga a atividade autoconsciente como única maneira positiva de superar a condição alienada (2006, p. 165) e de Petrovic, que concebe a revolução social marxista como um chamado à desalienação (2001, p. 6), compreendemos que a postura insubmissa e afrontosa

“primeiro terás de mostrar o que vales”, que é um exemplo significativo da reificação da condição individual imposta pelas relações sociais entre o empregador e o seu empregado, através da qual o valor pessoal é transformado em um pagamento financeiro.

O tom adversativo presente em “não me parece justo” já indica o comportamento insubmisso que caracterizará o protagonista em todos os episódios da trama nos quais ele deveria ocupar uma posição passiva, peculiar à alienação da classe operária.

Segundo depoimento do olheiro a “lilith”, “caim” é um “bom trabalhador” (SARAMAGO, 2009, p. 53), o que, junto à sua discrição e ao seu isolamento dos demais, levará o protagonista a ser elevado ao cargo de porteiro oficial da “rainha da cidade”, função que, apesar de indicar uma relação trabalhista, servirá de pretexto enredístico para facilitar o entrelaçamento sexual entre os dois, em um protótipo do “comércio carnal” ao qual se refere o narrador (SARAMAGO, 2009, p. 51).

No meio de suas viagens, “caim” se depara com a confusão multilinguística provocada pelo castigo divino aos envolvidos na tentativa de construção da torre de “babel”, e ao saber qual era o processo usado na produção de tijolos, em um colóquio com um homem que lá trabalhou, sente-se, segundo o narrador, entre a sua gente (SARAMAGO, 2009, p. 85). Esse comentário da voz locutora pode nos levar a uma associação inicial entre a matéria-prima utilizada na preparação dos tijolos e o primeiro trabalho assalariado do protagonista como pisador de barro, em um plano micro, ou, em um alargamento dessa hipótese, poderia ainda nos fazer pensar que a tranquilidade psicológica pode ter sido causada pela criação de uma identidade de classe, cuja causa seria o reconhecimento subjetivo de uma situação social proletária, semelhante à sua, naquele com quem conversava.

Em comentário sobre a fartura de alimentos vivenciada pelo protagonista enquanto vivia no palácio de sua amante, diz-nos o narrador intrometido que “caim” está “habitado nos últimos tempos a mimos gastronômicos muito por cima da sua origem e condição social” (SARAMAGO, 2009, p. 90).

Essa colocação daquele que nos conta a história tanto nos serve para confirmar essa contextualização social, colocada pela narrativa sobre todas as personagens, como

direcionada por “caim” às autoridades opressoras é um projeto de desalienação social, que caracteriza o principal aspecto de seu comportamento na narrativa, sobretudo em seus embates com “deus”, personagem que assume, no enredo, uma imagem de soberania opressora e reificadora, como já comentamos.

ainda nos indica a condição social marginal de “caim” como classe trabalhadora, ao determinar dialeticamente os “mimos gastronômicos” desfrutados à custa da realeza de sua amásia como prazeres acima de “sua origem e condição social”.

Não nos parece arbitrário pensar que o narrador possa estar lançando um tom reprovador sobre o desfrute privilegiado do protagonista, o qual pode desviá-lo do seu “projeto desalienante”, função maior da personagem principal no enredo – talvez, por isso, a narrativa faça com que a próxima passagem de “caim” pela “terra de nod” seja efêmera e a interrompa abruptamente, levando-o à “terra de us” como último estágio de preparação para o seu confronto final com “deus”, nos episódios da arca de “noé”.

A condição proletária do filho de “adão” também será patente nos momentos nos quais irá trabalhar como ajudante de alveitar no exército de “josué”, contratado em troca de comida por aquele a quem iria assistir, e como tratador da jumentada de “job”, admitido pelo auxiliar do administrador dos bens do seu patrão: além de serem provas cabais de que sua sobrevivência, ao longo das viagens que constituem a parte principal da trama, foi custeada pela sua força de trabalho, indicam uma relação trabalhista coisificada, na qual o operário sequer conhece aquele a quem pertencem os bens de produção com os quais executará a sua labuta.

Quando, após a desgraça de “job”, “caim” se despede do emprego arranjado por um pequeno proprietário das redondezas, no qual também cuidou de burros, e resolve avistar de longe o seu antigo patrão, antes de seguir viagem a mais um destino desconhecido, o narrador tece um juízo crítico que também poderia ter sido aplicado à saída do protagonista das tropas do conquistador de “jericó” (SARAMAGO, 2009, p. 144): “[...] este patrão e este empregado nem tinham chegado a conhecer-se, é o mau que tem a divisão em classes, cada um no seu lugar, se possível onde nasceu, assim não haverá nenhuma maneira de fazer amizades entre oriundos dos diversos mundos.”

Como podemos constatar, a linguagem utilizada pelo trecho reproduz claramente uma visão marxista das relações de trabalho, como indicam o uso de termos como “patrão”, “empregado” e “divisão em classes”, além da sugestão da luta de classes, implícita na verificação da impossibilidade de construção de uma relação afetiva entre esses “diversos mundos”.

Todavia, a fim de aprofundarmos a análise crítica desse procedimento estético sobre o qual nos debruçamos agora, chamamos a atenção para a reiteração simbólica do arquétipo proletário de “caim”, colocado, nesse excerto, na segregação dialética estabelecida pelas relações sociais modernas entre a burguesia, representada aqui por

“job”, e o operariado, retratado por aquele que dá nome ao romance, aplicadas figuradamente pelo narrador para expor a distância impessoal e reificada entre a classe dominante e o proletariado.

Após a devida constatação crítico-interpretativa do arquétipo proletário de “caim”, embasados na tese de Mikhail Bakhtin sobre a reprodução da visão de mundo do narrador através daquele que protagoniza o romance, como um pressuposto de divulgação de juízos e valores da voz locutora, gostaríamos de nos ater à relação intrínseca entre o narrador saramaguiano e “caim” no romance estudado.

Como comentamos em passagens anteriores de nossa dissertação, em todo romance do autor português estudado, o locutor do enredo apresenta uma visão sociológica das relações de poder tratadas por sua narrativa, sejam elas religiosas ou sociais, da qual se estruturam a proposta textual de revisão e ressignificação dos episódios míticos e históricos reinventados pelas ações narradas e a visão positiva da classe marginal, manifestada através da linguagem popular utilizada nas obras e do protagonismo dado a certos tipos ordinários.

Porém, a nosso ver, no caso do romance em questão, verifica-se que o narrador parece ter uma simpatia exagerada por “caim”, à beira de uma identidade partidária, realizada textualmente, principalmente, através da escolha do autor da primeira morte humana para protagonizar um romance de dessacralização da mitologia judaico-cristã. Dentro dessa profanação aos símbolos sagrados, destacam-se a percepção do protagonista como uma vítima das armadilhas de “deus” e o confronto agenciado pelo primeiro ao segundo, formando a lógica dialética do romance.

Em vários momentos da narrativa, deparamo-nos com passagens nas quais esse entrelaçamento entre o narrador e o protagonista é mais saliente, de que são exemplos os comentários digressivos, com os quais o locutor manifesta claro afeto pela personagem principal; a reprodução de juízos críticos e projetos de “caim” por aquele que narra, ou vice-versa; e os episódios nos quais a versão bíblica é reinventada para que seja dada alguma conotação positiva ao primogênito de “adão”.

Poderíamos tomar, como exemplo claro dessa última ocorrência destacada no parágrafo acima, o modo como o narrador nos conta o assassinato de “abel”, acrescentando detalhes que fogem ao relato do quarto capítulo do *Gênesis*, com o possível intuito de desfazer a imagem de “caim” como o matador injusto e impiedoso. Vejamos o comentário do narrador sobre o comportamento atribuído, na narrativa, ao segundo filho de “adão” e “eva”, no momento em que “deus” recebe as suas ofertas

pastoris de bom grado, em detrimento das oferendas agrárias de seu irmão (SARAMAGO, 2009, p. 33):

[...] Foi então que o verdadeiro carácter de abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isto ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa, proclamando-se, perante o atônito e desconcertado caim, como um favorito do senhor, como um eleito de deus. O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho. A cena repetiu-se, invariável, durante uma semana, sempre um fumo que subia, sempre um fumo que podia tocar-se com a mão e logo se desfazia no ar. E sempre a falta de piedade de abel, os dichotes de abel, o desprezo de abel. [...]

Compreendamos como a intenção de revelar “o verdadeiro carácter de abel”, imputando à personagem um comportamento não condizente com a versão consagrada pelo primeiro livro do Velho Testamento, é dialeticamente uma tentativa de inocentar “caim”, dando-lhe o salvo-conduto por ter matado o irmão mais novo, e de criar uma simpatia sobre aquele que protagonizará o romance, ao mesmo tempo que lança maus olhos sobre o escarnecedor, vaidoso e impiedoso “abel”.

Outro ponto acrescentado ao episódio é a extensão temporal da contenda entre os irmãos em “uma semana” – diferente do que está dito no Capítulo 4 do *Gênesis*, o qual nos conta o evento das diferentes reações de Deus às oferendas em uma única ocasião. Ao estender o lance narrado por sete dias, sem que deixemos escapar a simbologia de “totalidade temporal” desse número (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 826), o romance deseja nos mostrar como a resignação psicológica de “caim” foi até o seu limite por causa da reiteração do desprezo sarcástico de seu irmão durante um ciclo cronológico perfeito, cuja consequência foi o assassinio do mais novo pelo primogênito.

Ao equipararmos as expressões utilizadas pelo locutor intrometido para os dois irmãos, deparamo-nos com um quadro esclarecedor das intenções da narrativa em questão: para “caim”, são atribuídos o desgosto, o assombro pasmoso, o desconcerto, a infelicidade, o estoicismo, a preterição e a humilhação; para “abel”, são imputadas as ideias de impassibilidade, escárnio, autoenaltecimento, favoritismo e predileção por parte de “deus”, impiedade, escárnio e menosprezo.

Como podemos ver, a discriminação analítico-explicativa dos juízos de valor, lançados pelo narrador sobre as duas personagens, indica como a narrativa tende a querer colocar a culpa do fratricídio sobre a ação indigna de “abel”, negando, assim, o mito consagrado da ação invejosa de “caim”.

Em passagem mais à frente, o narrador comenta, em uma nítida divulgação de propensão afetiva, “os bons princípios” do protagonista, negando-lhe o estereótipo de “maldito fraticida”, sobretudo quando alude a um fato lúdico ocorrido em sua infância, demonstrativo do grande encanto do futuro agricultor pelas plantas, ao querer se pôr como o espectador do crescimento de uma “árvore recém-plantada” (SARAMAGO, 2009, p. 38) – a criação ficcional desse episódio tem como possível motivo a tentativa constante da narrativa de desmitificar a imagem negativa de “caim” no imaginário canônico⁶⁸.

Essa poeticidade bucólica de seu filho fará com que “adão” preveja um grande futuro para ele, no qual ele iria longe, sobre o que sentencia a voz locutora: “Talvez fosse, sim, se o senhor não se tivesse atravessado no seu caminho” (SARAMAGO, 2009, p. 39).

Uma leitura mais atenta dessa passagem mostra como, após colocar a culpa maior do fraticídio na empáfia de “abel”, o narrador, agora, revela a responsabilidade do “senhor” sobre a morte do segundo filho de “eva”. Ao julgar a preferência divina pelos sacrifícios pastoris como culpada pelo assassinato ocorrido, a digressão intrometida parece querer inocentar “caim” em plenitude e também tomar o partido definitivo deste em sua luta desalienante contra a divindade soberana, o que nos leva a pensar que a escolha dessa personagem para protagonizar o enredo posto no romance foi acarretada pelas concepções ateístas do próprio locutor.

Se essa tomada de partido pelo protagonista é reveladora da sincronia entre “caim” e aquele que conta a história, estipulada pela narrativa, o mesmo se pode dizer dos momentos nos quais o pensamento de ambos se afunilam em uma mesma lógica, como comentamos anteriormente, fenômeno estético muito óbvio na introspecção da personagem sobre o fenecimento de seu irmão, apresentada logo no início de sua errância, na página seguinte à intrusão mencionada acima (SARAMAGO, 2009, p. 40):

[...] Se o senhor, que, segundo se diz, tudo sabe e tudo pode, tivesse feito sumir dali a queixada de burro, eu não teria matado abel, e agora podíamos estar os dois à porta da casa a ver a chuva cair, e abel reconheceria que realmente o senhor havia feito mal em não aceitar o único que eu tinha para lhe oferecer, as sementes e as espigas nascidas do meu afã e do meu suor, e

⁶⁸ Em outra ocorrência do romance, a narrativa faz uso do mesmo recurso: no momento no qual “caim” resolve ir embora da “terra de us”, ele parcela com o seu patrão a aquisição de um burro, com o qual poderá seguir o seu destino errante. Segundo a opinião enunciada do narrador, essa preocupação em pagar o burro que vai adquirir é exemplo da idoneidade da personagem, diferentemente, do que poderia supor os preconceitos da falsa moral burguesa, cujo julgamento é atrelado apenas aos atos violentos e libertinos do protagonista, respectivamente, com “abel” e “lilith” (SARAMAGO, 2009, p. 143).

ele ainda estaria vivo e nós seríamos tão amigos como sempre o tínhamos sido. [...]

Através da citação direta do pensamento do protagonista, o narrador dá certa autonomia à personagem principal, a qual, por mais contraditório que possa ser, só mostra como a sua disposição cognitiva está atrelada às intenções impostas pela narrativa, procedimento textual que só corrobora a nossa constatação acerca da posição dominadora exercida pela voz locutora no romance estudado.

Ao falarmos da submissão do raciocínio de “caim” aos pensamentos daquele que nos conta a história, nesse passagem, estamos nos referindo à mesma sequência conclusiva seguida pela introspecção citada: a oferta do protagonista era o fruto digno de seu trabalho, que foi rechaçado inexplicavelmente pelo “senhor”, elemento maior da culpa divina, provocador da desarmonia entre os irmãos, ao ter despertado a vaidade de um e a ira impulsiva do outro. Ou seja, através das premissas destacadas, “caim” constata, assim como fizera o próprio narrador, que as supostas onipresença e onipotência divinais foram utilizadas erroneamente por “deus”, provocando a desgraça do irmão mais velho e o falecimento do mais novo, de que se originou a responsabilidade deífica.

O processo inverso também aparece na construção do romance, quando algum comentário intrometido do narrador é originado de um pensamento ou de uma fala de “caim”. Tal procedimento está posto, por exemplo, no episódio da “torre de babel”, quando o protagonista avista a grande confusão na qual estavam as pessoas do lugar (SARAMAGO, 2009, p. 84-85):

[...] Parecem malucos, doidos varridos, pensou caim. Sim, estavam doidos de desesperação porque falavam e não conseguiam entender-se, como se estivessem surdos e gritassem cada vez mais alto, inutilmente. Falavam línguas diferentes e em alguns casos riam-se e troçavam uns dos outros como se a língua de cada qual fosse mais harmoniosa e mais bela que as dos demais. O curioso do caso, e isto ainda não o sabia caim, é que nenhuma dessas línguas havia existido antes no mundo, todos os que aqui se encontram falavam de raiz um só idioma lá na sua terra e compreendiam-se sem a menor dificuldade. [...]

À primeira vista, a impressão de “caim” é a de que o grande alvoroço no qual se encontram as pessoas observadas à distância é causado pela loucura delas, tal qual entendemos da transcrição direta do seu pensamento em “Parecem malucos, doidos varridos”.

E é justamente em resposta a essa dedução que se constrói a intervenção do locutor em “Sim, estavam doidos de desesperação porque falavam e não conseguiam entender-se”, cujo tom coloquial nos leva a pensar, principalmente pela introdução afirmativa, que o narrador está se propondo a explicar ao seu herói o que está acontecendo ou, até mesmo, concluir a sua intuição lacunar⁶⁹.

Após essa espécie de explicação à personagem sobre o tumulto provocado pela multiplicação de línguas entre aqueles que ali estavam, a partir da qual, inclusive, o narrador tira um pretexto para expor as elucidações iniciais sobre o fato que irá apresentar, esse comentário intrometido ainda afirma a condição soberana daquele que nos conta a história em relação à personagem principal, instituída através de sua posição demiúrgica onisciente, como se constata em “O curioso do caso, e isto ainda não o sabia caim”.

Ainda no intuito de constatar essa correlação estética entre o narrador intrometido e a personagem escolhida para protagonizar o romance, gostaríamos de afunilar a nossa análise em direção à questão mais relevante desse procedimento estético, revelada nas partes da narrativa nas quais a voz locutora e a ação do protagonista se levantam contra a figura divina, de acordo com a lógica dialética da obra. Isso se pode exemplificar muito bem através da repetição do mesmo juízo dos dois sobre “deus”, no que se refere à revolta de ambos com a morte de crianças inocentes no castigo apocalíptico às pervertidas cidades de “sodoma” e “gomorra”.

Ao fazer menção à ocultação da feição divina, nas suas aparições após os primeiros episódios bíblicos, o narrador sentencia (SARAMAGO, 2009, p. 108): “[...] Em nossa opinião de simples observadores dos acontecimentos andaré envergonhado por algumas tristes figuras que tem feito, como foi o caso das inocentes crianças de sodoma que o fogo divino calcinou”.

Ao dizer-se um mero espectador dos fatos que narra, a voz locutora parece querer se eximir da responsabilidade sobre a criação da trama enarrada, tentando assumir uma função de observação e crítica que lhe permita uma maior possibilidade de divulgação de seus conceitos e de suas ponderações satíricas.

Mas é a indignação do protagonista com esse infanticídio que marca mais o romance, como se pode ver em várias passagens do livro (SARAMAGO, 2009, p. 97-

⁶⁹ Temos essa mesma impressão crítica acerca de um trecho referente à saída da “arca de noé”, quando o protagonista, observando as primeiras consequências diluvianas, pergunta ansioso pelos “anjos operários”, a que o narrador responde prontamente, com o anúncio da volta deles às suas “casernas celestes” (SARAMAGO, 2009, p.163).

128-135-158-172): na sua conversa com “abraão” logo após a destruição das localidades, na qual ele faz essa constatação crítica pela primeira vez; no seu relato analéptico a “lilith”, na volta às “terras de us”, quando o protagonista resume à sua amante as maldades de “deus” que testemunhou em suas viagens pelo tempo, das quais o extermínio impiedoso dos meninos e das meninas das cidades libertinas foi um dos eventos mais marcantes; nas duas vezes em que tocou nesse assunto aos anjos, tanto na “terra de us”, como nos preparativos da embarcação do dilúvio, nos momentos nos quais se contrapôs ao senso divino de justiça; e, finalmente, na acusação que faz ao próprio “senhor”, no reencontro de ambos para o debate que encerra o livro, onde o soberano celestial se cala ante a denúncia de sua malvadeza.

Como podemos ver, a opinião de ambos se confunde, comprovando-nos que, por mais que o narrador queira nos dizer que as suas impressões são retiradas das reflexões sobre os fatos observados, as conclusões pungentes do protagonista são oriundas das intenções intrometidas daquele que constrói a narrativa.

Portanto, a nossa interpretação analítica desse entrelaçamento entre aquele que narra e o outro que protagoniza o romance nos leva a pensar que essa conjunção estética tem como finalidade realçar o ponto de vista crítico do narrador sobre a tradição religiosa judaico-cristã, de base sociológica, através da construção simbólica do embate entre “deus” e “caim”.

A fim de nos aprofundarmos no estudo dessa característica do romance, evidenciemos, a partir de agora, a presença, direta ou indireta, do narrador nas intenções profanadoras da narrativa e na estruturação textual do conflito desalienante entre o primeiro filho de “adão”, representante arquetípico da classe trabalhadora, e o “senhor de israel”, arquetipo da opressão burguesa.

Certamente, o primeiro ensejo no qual podemos constatar a utilização dessa disposição simbólica do conflito abordado pela narrativa se dá após a morte de “abel”, na primeira das muitas discussões entre “deus” e “caim”, sem que deixemos de expor a simpatia partidária do narrador por este.

Vejamos o início dessa alteração, no âmbito da chegada de “deus” ao local do assassinio em questão (SARAMAGO, 2009, p. 34-35):

[...] Que fizeste com o teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas do meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres,

dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a Abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, [...] Esse discurso é sedicioso. É possível que o seja, mas garanto-te que, se eu fosse Deus, todos os dias diria Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra,

O primeiro passo da contenda é verbal, pois, após a repetição do início da versão canônica presente no quarto capítulo do *Gênesis* através das três primeiras falas expostas, a segunda resposta do protagonista aponta como a narrativa ataca o texto bíblico frontalmente, por intermédio de um discurso direto muito expressivo, como já segmenta o principal instrumento estético escolhido pelo narrador para efetivação desse intento, nessa passagem, que é a desinteligência do revoltado “caim” contra a divindade suprema do Antigo Testamento.

A fala da personagem principal (“Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha”) é bastante significativa em três ideias: em sua primeira parte (“Assim é”), a união da conjunção com o verbo afirmativo nos traz uma sugestão adverbial de conformidade, indicativa de uma possível confissão de culpa de “caim”, que será parcialmente negada na segunda parte da frase; tal negação é clara no tom adversativo introdutório que se pospõe à primeira vírgula (“mas o primeiro culpado és tu”), com a qual a personagem, diferentemente de sua versão bíblica, não aceita a responsabilidade do homicídio do irmão e coloca o “senhor” como mentor intelectual do crime; enquanto cabe à última oração de sua colocação direcionar contra o seu interlocutor a origem do desentendimento entre ele e o seu amado irmão, em uma óbvia alusão ao já comentado caso das oferendas, como se vê em “eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha” – trecho que revela as percepções dialéticas também presentes na lógica do protagonista.

Negando a gradação de responsabilidade, atribuída por “caim”, a qual lhe colocaria no topo das falhas, “deus” tenta tergiversar revelando a sua intenção de colocar aquele agricultor à prova.

Essa evasiva de “jeová” irrita o protagonista a tal ponto, que o faz questionar a identidade divina e a sua autoridade sobre a condição humana, como se vê em “E tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste”.

Ao se definir como “dono soberano de todas as coisas”, o “senhor”, que *a priori* somente está afirmando a sua condição soberana sobre o mundo e os seres que criou, acaba assumindo definitivamente o arquétipo burguês (típico das relações alienantes às

quais nos referimos em nosso trabalho), que o acompanhará em todo o romance, como já comentamos, ao se colocar em uma reação de superioridade embasada na posse material de todos os bens.

Ao replicar com o agressivo “E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem minha liberdade”, a personagem central da narrativa se coloca em uma posição revoltada, negando dialeticamente, assim, a autoridade soberana de “deus” sobre si e, conseqüentemente, sobre a sua condição humana alienada, promotora do alheamento incondicional de si e da obediência passiva, como verificamos na filosofia marxista em que bebemos os pressupostos teóricos de nossa análise, no capítulo anterior.

No momento em que “caim” argumenta que o direito à liberdade é tanto seu como do “senhor”, o que implicaria a responsabilização ou a absolvição dos dois, o protagonista reivindica para si um *status* de igualdade com a soberania celestial, pautado não apenas na extinção da condição alienada do ser humano, mas também no abandono da condição preeminente das divindades, extinguindo, então, quaisquer relações de poder e opressão impostas aos homens pelas autoridades etéreas, tal qual se apreende do trecho final de sua fala: “bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses”. Essa lógica social, imposta à personagem divinal pelas alegações do primeiro assassino elencado pelo imaginário judaico-cristão, revela como a narrativa desloca, em sua construção arquetípica, elementos da sociedade capitalista moderna para a sua trama enredística, segmentando, assim, a ressignificação profana dos fatos sagrados abordados em seu enredo.

Classificando a fala de “caim” como “sediciosa”, o “senhor” reconhece o projeto insurgente de seu interlocutor, o qual ainda complementa esse entendimento divino com a anacrônica paródia do Sermão da Montanha (“Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra”), que não só nega a mansidão como uma condição para a herança da terra (Mt 5,4), como retira a promessa do Reino dos Céus (Mt 5,3.10), marcas principais do discurso de Jesus em sua pregação – essa inversão da lógica cristã exposta no Novo Testamento só vem a enfatizar o que já identificamos sobre a proposta antagônica da narrativa em relação aos cânones do texto bíblico, principal pressuposto dialético da obra, do qual retiramos os pares antitéticos que marcam o romance: a substituição do discurso idealista da religião pela exposição materialista da visão sociológica, a preferência pela realidade social terrena em

detrimento das promessas de bem-aventurança celestial e, acima de tudo, a “oposição desierarquizante” do homem a Deus.

Nas falas que antecedem ao acordo transcrito como sentença divina, encontramos uma última indicação da postura revoltosa de “caim” (SARAMAGO, 2009, p. 35):

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

Ao ouvir do “senhor” a necessidade de imposição de uma sentença punitiva ao assassinato cometido, a personagem principal expõe duas intenções primordiais para a execução de seu plano desalienante, bastante representativas da visão sociológica que a narrativa lança sobre a mitologia bíblica visitada.

Ao falar de uma morte “que não chegou a haver”, acreditamos que “caim” deva estar se referindo à dessacralização simbólica que o narrador impõe à personagem “deus”, tanto por rebaixá-la ao nível das relações humanas, como por travestir essa personificação dos mais reificados arquétipos burgueses.

A outra hipótese interpretativa que levantamos é a reprodução literária da luta de classes por parte da narrativa saramaguiana, já que a trama está se reportando, nesse momento, ao primeiro levante do representante insurgente da classe humana, proletário e desalienado, contra o soberano divino, cuja própria definição de si aponta a uma lógica burguesa, reificada e opressora.

Também pensamos no *Manifesto Comunista* quando nos deparamos com as intenções de “caim” em matar “abel” porque quer matar “deus”. Pois, de acordo com a resenha realizada acerca desse texto de Marx e Engels no capítulo anterior, constatamos que a condição revoltada do proletariado é consequência das relações reificadas provenientes da soberania burguesa, tal qual o homicídio do irmão foi consequência da ação injusta de “deus”, segundo vimos nas explicações do próprio protagonista. Outra recordação obrigatória de tal manifesto se dá quando pensamos na ordem de ação, como vimos na estipulação dos autores, que deve ser assumida pelos operários rebelados contra as relações burguesas, pautada na quebra dos instrumentos de produção e na

destruição de máquinas e mercadorias⁷⁰, já que a personagem principal matou o irmão mais novo para poder, assim, destruir simbolicamente o aparelho despótico do “senhor” contra si, na medida em que a indiferença divina à sua oferenda representava uma maior humilhação imposta a ele pelo outro que teve os sacrifícios aceitos⁷¹.

O julgamento do narrador sobre os eventos analisados acima é uma boa referência da postura que ele irá assumir durante toda a narrativa (SARAMAGO, 2009, p. 36-37):

[...] Pobre abel, a quem deus tinha enganado. [...] A eva e adão ainda restava a possibilidade de gerarem um filho para compensar a perda do assassinado, mas bem triste há-de ser a gente sem outra finalidade na vida que a de fazer filhos sem saber porquê nem para quê. [...] Ao matar abel por não poder matar o senhor, caim deu já a sua resposta. Não se augure nada bom da vida futura deste homem.

A comiseração pelo irmão morto em “Pobre abel, a quem deus tinha enganado” mostra como o narrador compartilha, ou motiva, a percepção que o protagonista tem do uso tirânico que a divindade suprema fez de suas oferendas pastoris, dando-lhe uma ilusão de importância e preferência ante o irmão mais velho.

Ao aludir à possibilidade de “adão” e “eva” gerarem um filho para colocar no lugar do outro que morreu, em um exemplo de substituição matemática, vazia de sentido afetivo, que certamente alude à lógica de Deus no nascimento de Set, conforme se vê em *Gênesis* 4,25, o narrador parece sugerir a condição reificada da existência humana, tal como aparenta a sua opinião em “bem triste há-de ser a gente sem outra finalidade na vida que a de fazer filhos sem saber porquê nem para quê”⁷².

Concebendo que o assassinio do irmão é a resposta de “caim” a essa condição objetificada da existência humana, a voz locutora possivelmente está mencionando a condição revoltosa assumida pelo protagonista nesse episódio e antecipando prolepticamente a postura desalienada que a personagem irá assumir durante todo o

⁷⁰ Como aludimos no capítulo anterior, compartilhamos com Denis Collin a compreensão de que os excessos do tom revolucionário de Marx e Engels, no *Manifesto comunista*, são resultantes do contexto político do documento, o que acabou provocando o abandono e o amadurecimento de algumas posturas iniciais dos autores ao longo do desenvolvimento de sua filosofia.

⁷¹ Essa também parece ser a lógica de “caim” quando ele se propõe a boicotar os planos divinos relativos ao dilúvio e à constituição de uma nova humanidade, como comentaremos mais à frente.

⁷² Em conversa com os anjos sobre o teste de fé imposto a “job” pela aposta entre “satã” e “deus”, “caim” diz acreditar que o pensamento divino percebe o ser humano com uma lógica estatística (SARAMAGO, 2009, p. 142), em uma conclusão semelhante à do narrador, na passagem que comentamos agora, sobre o tratamento coisificado do “criador” às suas criaturas.

resto da narrativa, em concordância com o que entendemos da interlocução indireta presente em “Não se augure nada bom da vida futura deste homem”.

Apropriando-nos da teoria marxista sobre a alienação para usá-la como um pressuposto de interpretação à construção simbólica do romance, é interessante pensarmos que a ruptura da condição humana alienada consiste na negação da conjuntura passiva na qual as pessoas obedecem ao poder hierárquico de “deus”, a despeito de quaisquer atos repressores praticados por ele, algo próximo de uma subordinação total. Pois, além de não reconhecer a autoridade divina sobre si, desalienando-se, ao longo da narrativa, “caim” assumirá a função de tentar conscientizar outras personagens da condição subalterna na qual vivem, tentando desaliená-las da opressão reificadora imposta pelo “senhor”.

No primeiro ensejo em que isso acontece, o protagonista se depara com a passividade de “abraão” ao atender ao já citado pedido de “deus” para que ele sacrifique o seu filho “isaac” como prova de sua fé. Vejamos uma das passagens introdutórias a esse evento, quando “caim” avista e ouve pai e filho conversando, enquanto sobem ao “monte mória”, local onde deveria se dar o holocausto, segundo as orientações do “senhor” (SARAMAGO, 2009, p. 78-79):

[...] Ó pai, chamou o moço, e logo uma outra voz, de adulto de certa idade, perguntou, Que queres tu, isaac, Levamos aqui o fogo e a lenha, mas onde está a vítima para o sacrifício, e o pai respondeu, O senhor há-de prover, o senhor há-de encontrar a vítima para o sacrifício. E continuaram a subir a encosta. Ora, enquanto sobem e não sobem, convém saber como isto começou para comprovar uma vez mais que o senhor não é pessoa em quem se possa confiar. [...]

O excerto é um indicador interessante da condição alienada de “abraão”, o qual, além de se submeter apaticamente aos desígnios arbitrários do senhor, ainda obriga o filho a carregar junto com ele o material que iria ser utilizado na construção do altar sacrificial, no qual o próprio “isaac” deveria ser morto. Ou seja: realizando um trabalho braçal a serviço do “senhor”, as duas personagens, assim como “caim”, correspondem ao arquétipo proletário imposto pela narrativa para representar simbolicamente a condição alienada do ser humano em relação à soberania divina. No entanto, diferentemente do que ocorre com a personagem central, o alheamento da própria condição pessoal é total no caso do patriarca, como se constata na sua completa dependência da providência divina, reiterada na fala “O senhor há-de prover, o senhor há-de encontrar a vítima para o sacrifício”.

A interlocução metalinguística do locutor do enredo em “convém saber como isto começou para comprovar uma vez mais que o senhor não é pessoa em quem se possa confiar” é uma prova irrefutável das suas intenções intrometidas de questionar a imagem do “deus de israel”, personificando-o como uma “pessoa inconfiável”, nesse caso, devido ao pedido feito a “abraão” – ressaltamos que, até esse momento, a narrativa não subverteu o relato bíblico presente no vigésimo segundo capítulo do *Gênesis*, o que confirmaria a intenção do narrador saramaguiano de usar o imaginário judaico como ponto de partida para a sua narrativa crítica.

Compartilhando a ira do narrador, “caim” impede que “abraão” mate “isaac” (SARAMAGO, 2009, p. 80):

[...] 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 a isaac. [...]

Ao observar a ação de “abraão”, “caim” resolve intervir, enfurecido com a maldade daquele pai, como tantas vezes ficará enfezado com as perversidades de “deus”, evitando, assim, a morte de “isaac” – o curioso é que, embora vivencie o mesmo sentimento revoltado, o protagonista ainda não sabe da responsabilidade de “jeová” sobre o fato o qual testemunha.

Reportando-se à repetição da “mesma história”, a personagem principal está reconhecendo, mesmo antes de ouvir a explicação de “abraão” sobre aquilo a que assiste, uma circunstância idêntica à que o levou a assassinar o irmão, responsável pela morte de um inocente, causada pelo esvaecimento reificado dos afetos, tal a indicação de sua fala em “acaba-se por assassinar aquele a quem mais se deveria amar”.

Mais uma vez, para representar textualmente a apatia alienada de “abraão” e a sua total subserviência às ordens celestiais, a narrativa faz uso da repetição, a qual nos dá uma impressão burlesca de certo comportamento alheado do patriarca, como se percebe em “Foi o senhor que o ordenou, foi o senhor que o ordenou”.

Ao se mostrar conhecedor dos reais motivos do holocausto de “isaac”, “caim” explode em uma fúria ainda maior do que a anterior, e, tencionando uma supressão definitiva da condescendência excessiva de “abraão”, ameaça o patriarca com

violência⁷³ e ordena-lhe que se redima com o filho, tal qual nos sugere o uso do tom condicional e do modo imperativo em “Cale-se, ou quem o mata aqui sou eu, desate já o rapaz, ajoelhe e peça-lhe perdão”⁷⁴.

A resposta do protagonista dizendo-se “anjo” nos dá duas impressões: outra vez, deparamo-nos com uma passagem na qual a narrativa reveste “caim” de um aspecto simbólico positivo, posto que a função exercida por ele, ao evitar a morte de mais um inocente, parece querer redimi-lo da morte de “abel”; assim como o tom parodístico da obra também nos é apontado quando reconhecemos que a personagem principal está ocupando a função do anjo enviado por Iahweh para impedir a imolação de Isaac, segundo a versão bíblica (Gn 22,11-12) – na recriação saramaguiana desse mito, esse anjo chegará atrasado ao local marcado pelo “senhor” por causa de “um problema mecânico na asa direita” (2009, p.80).

Após a chegada do impontual enviado de “deus” e de sua bênção ao patriarca e aos seus descendentes pela obediência aos desígnios divinais, o protagonista inicia uma polêmica com ele, que vem a se harmonizar com o comentário anterior do narrador acerca da inconfiabilidade do “senhor” (SARAMAGO, 2009, 81):

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

O corte de “caim” às palavras celestiais pronunciadas pelo anjo tem como clara finalidade, mais uma vez, ressignificar a imagem divina de “deus” para transmutá-la a uma feição social própria dos arquétipos burgueses desenvolvidos pelo romance. Pois, ao aludirem às “contabilidades duplas do senhor”, as palavras da personagem principal fazem clara menção ao aspecto capitalista da divindade soberana, cuja mais-valia se manifesta através da busca incondicional pelo lucro, consoante o entendimento que temos da sequência “onde uma ganhou, a outra não perdeu”.

⁷³ Ao ameaçar matar “abraão”, o protagonista parece estar repetindo a ação assassina mostrada no episódio do falecimento de “abel” e renunciando a retomada da mesma condição que ocorrerá na “arca diluviana”. Esses eventos nos fazem crer que os pressupostos colocados pela narrativa para que “caim” assassine alguém são a sua revolta com a opressão divina e o seu desejo de se opor a ela.

⁷⁴ Vejamos como esta constatação panfletária do *Manifesto comunista* se assemelha, de alguma maneira, com o tom queixoso de “caim” com essa exigência de “deus” (MARX; ENGELS, 2010, p.55): “[...] a grande indústria destrói todos os laços familiares dos proletários e transforma suas crianças em simples artigos de comércio, em simples instrumentos de trabalho.” Estaria o nosso narrador intruso se apropriando dessa tese marxiana e a adaptando à sua narrativa? Acreditamos que essa possa ser uma interpretação viável à nossa leitura, sem nos arriscarmos à abstração impertinente.

Replicando o repúdio do protagonista à retribuição pecuniária oriunda da sujeição humana à vontade deífica, simbolizada, na narrativa, pela promessa de futuras distribuições de bênçãos, o anjo fala, em uma legítima reprodução da lógica opressora do poder divino, em “obediência devida”, a qual não nos parece ser nada mais do que a visão celestial acerca da necessidade de conservação do comportamento alienado dos homens para, assim, proporcionar a continuidade da prática opressora e reificadora de “deus”.

Com a dispersão das personagens que ocupam o cenário desse evento, o narrador “imagina” um diálogo entre “abraão” e “isaac” que é muito expressivo de suas intenções intrometidas, do qual retiraremos algumas falas a fim de analisá-las à luz da interpretação que sugerimos para o enredo (SARAMAGO, 2009, p.81-82):

Então por que quiseste cortar-me a garganta como se eu fosse um borrego, perguntou o moço, [...] A ideia foi do senhor, que queria tirar a prova, A prova de quê, Da minha fé, da minha obediência, E que senhor é esse que ordena a um pai que mate o seu próprio filho, É o senhor que temos, o senhor dos nossos antepassados, o senhor que já cá estava quando nascemos [...]

Como podemos perceber, o narrador dá continuidade ao relato presente no texto veterotestamentário, ideando uma repercussão da ação desalienante de “caim” sobre as outras personagens humanas do sucesso narrado, em que caberia a “isaac” a função de questionar as déspotas intenções do “senhor”, diferentemente do seu pai, o qual continuaria a prestar reverência resignada àquele que lhe ordenou matar o filho amado, justificando a sua passividade através da impossibilidade de mudança e da tradição religiosa perpetuada no tempo, como se vê na sua fala final “É o senhor que temos, o senhor dos nossos antepassados, o senhor que já cá estava quando nascemos”.

Todavia, essa reação divergente das duas personagens aponta para uma espécie de conscientização da situação subalterna peculiar à condição humana em sua relação com “deus” por parte de “isaac”, expressa claramente no ensejo no qual ele profere ter se sentido objetificado ao comparar-se a um animal através do símile presente em “como se eu fosse um borrego” – a imaginação desse diálogo nos leva a deduzir que o narrador pretende que as ações do protagonista, assim como as suas observações intrometidas, sirvam à desalienação humana, pautada, segundo o romance, na ruptura com as convenções idealistas presentes no discurso religioso.

As figuras angelicais vão aparecer em outros momentos da narrativa e, nos demais eventos em que isso acontece, “caim” tentará incutir nelas uma percepção crítica

sobre a soberania arbitrária do “senhor”, a exemplo do que tentou fazer com “isaac” e seu pai. São exemplos de tais ocasiões as conversas íntimas desenvolvidas com esses seres angelicais no teste à fé de “job” e nos preparativos da “arca de noé”.

Recorrendo ao *Dicionário de símbolos*, deparamo-nos com a seguinte interpretação do significado alegórico dessas criaturas intermediárias entre o céu e a terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 60): “[...] Ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiães, condutores de astros, executores de leis, protetores de eleitos etc. [...]”.

Essa interpretação da condição simbólica dos anjos, juntamente com a classificação deles, na narrativa, como “anjos operários”, já comentada acima, induz a nossa atenção crítica à ideia de que a voz locutora, de acordo com os arquétipos sociais atribuídos ao seu enredo, está considerando esses seres angélicos como uma espécie de “classe média”, a qual, embora execute as vontades divinas, ainda ocupa um estrato superior ao seres humanos, vivendo, por exemplo, no céu. Contudo, indiferente a essa suposta condição distinta desses “ministros do senhor”, “caim” compartilha as suas concepções revoltosas com eles com o possível intuito de impeli-los a uma rebelião contra “deus”, a exemplo do que propusera o *Manifesto comunista*, quando se referia à maior identificação da classe média com as causas revolucionárias do operariado.

Essa assimilação, por parte dos anjos, dos dramas proletários vivenciados pelo ser humano faz com que eles reconheçam em “caim” uma boa índole por causa de seu comportamento na destruição de “sodoma” e “gomorra” e o ajudem a arranjar um emprego nas propriedades de “job” na sua chagada à “terra de us”. A sensibilidade às necessidades sociais do protagonista logo descamba para um entrelaçamento afetivo, do qual o confiante relato sobre a aposta realizada entre “deus” e “satã” e um tenro abraço de despedida são exemplos bastante significativos (SARAMAGO, 2009, p. 134-137).

Na ocasião em que toma tento dos detalhes do desafio ajustado entre o “senhor” e o “diabo”, a personagem principal tenta convencê-los inutilmente dos erros divinos (SARAMAGO, 2009, p. 135):

[...] em minha opinião, se o senhor não se fia das pessoas que crêem nele, então não vejo por que tenham essas pessoas de fiar-se do senhor, Os desígnios de deus são inescrutáveis, nem nós, anjos, podemos penetrar no seu pensamento, Estou cansado da lengalenga de que os desígnios do senhor são inescrutáveis, respondeu caim, deus deveria ser transparente e límpido como cristal em lugar desta contínua assombração, deste constante medo, enfim, deus não nos ama [...]

A lógica dialética de “caim” é representativa do seu arquétipo de proletário revoltoso, cujo pensamento marxista se expressa em “se o senhor não se fia das pessoas que crêem nele, então não vejo por que tenham essas pessoas de fiar-se do senhor”, passagem na qual ele desenvolve o principal argumento ateu de sua postura desalienante, que é a negação de “deus” por parte do homem, motivado pelo tratamento reificado direcionado por ele ao ser humano.

Também não podemos deixar de direcionar a nossa atenção crítica à fala do anjo, que, ao citar o teor insondável dos “desígnios” de “deus”, revela não só a sua condição alienada, mas também certa acomodação passiva ante as tiranias do “senhor”.

A revolta de “caim” com a fala submissa e conformada do anjo mostra o intento da narrativa de ressignificar a imagem consagrada de “deus”, como se vê na aspiração do filho de “adão” a um comportamento menos ambíguo do senhor, provável alusão ao caráter ideológico das crenças teístas, e ao fim da opressão amedrontadora imposta pela soberania celeste à vida humana, expressão maior da alienação religiosa.

Ainda na tentativa de demover os anjos de seu alheamento, com o possível desejo de trazê-los à sua razão revolucionária, “caim” define a conduta de “deus”, tomando como premissa o teste à fé de “job”, desta maneira (SARAMAGO, 2009, p. 136):

[...] O senhor não ouve, o senhor é surdo, por toda a parte se lhe levantam súplicas, são pobres, infelizes, desgraçados, todos a implorar o remédio que o mundo lhes negou, e o senhor vira-lhes as costas, começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isto não valia a pena haver deus. Os anjos protestaram indignados, ameaçaram deixá-lo ali sem emprego, com o que o debate teológico terminou e as pazes mais ou menos ficaram feitas. [...].

Através de sua conclusão metonímica sobre o comportamento do “senhor”, desenvolvida a partir do que lhe foi anunciado sobre o destino do objeto da aposta em questão, o tom revoltado do protagonista aponta para uma divindade coisificada, indiferente aos seus subalternos e aos sofrimentos deles, e que ainda procura fazer alianças as quais lhe tragam algum benefício ou prazer, sejam realizadas com “satã”⁷⁵ ou com os “hebreus”, ironicamente equiparados à figura demoníaca, nessa passagem.

⁷⁵ Em um momento posterior desse mesmo capítulo, a mulher de “job”, mesmo sem ter desenvolvido algum contato com “caim”, reproduzirá essa mesma opinião, em uma longa fala, dizendo ao marido que “satã” é um “instrumento do senhor” (SARAMAGO, 2009, p.140). É interessante ressaltarmos como a narrativa acrescenta essa e outras conclusões contundentes sobre “deus” ao pequeno pronunciamento dela

Contra a tentativa do protagonista de destituir a autoridade de “jeová”, presente em “para isto não valia a pena haver deus”, levanta-se a oposição dos anjos, os quais, sem a possibilidade de vencer a contenda verbal, resolvem pôr fim ao “debate teológico”, como se a discussão racional ou sociológica sobre “deus” fosse uma heresia proibida, fazendo uso de uma barganha típica da opressão burguesa, com a qual tentam intimidar aquele “proletário revoltado” com a perda do seu principal instrumento de sobrevivência, seu trabalho, conforme se observa em “ameaçaram deixá-lo ali sem emprego”.

Como prenuncia burlescamente o narrador, no trecho no qual diz que “as pazes mais ou menos ficaram feitas”, “caim” tentará ainda demover os anjos do “senhor” de suas convicções alienadas algumas vezes mais, tal qual no reencontro com eles nos dias antecedentes ao dilúvio, como na sua fala sobre o extermínio das crianças de “sodoma” e “gomorra” à qual já aludimos acima.

Destaquemos um excerto de sua fala, no ápice de sua retórica panfletária, dirigida aos angélicos operários (SARAMAGO, 2009, 158-159):

[...] onde é que nasceu essa peregrina ideia de que deus, só por ser deus, deva governar a vida íntima dos seus crentes, estabelecendo regras, proibições, interditos e outras patranhas do mesmo calibre, perguntou caim, Isso não sabemos, disse um dos anjos, Destas coisas, o que nos dizem é quase nada, a bem dizer só servimos para os trabalhos pesados, acrescentou o outro em tom de queixa, quando for a altura de levantar a barca e levá-la para o mar, podes apostar já que não verás por aqui nem serafins, nem querubins, nem tronos, nem arcanjos [...]

Como já comentamos sobre a questão da denominação dos “anjos operários”, essas figuras angelicais ocupam o arquétipo proletário imposto pela visão sociológica do narrador, semelhante ao das personagens humanas do enredo, como constatamos em duas sugestões presentes no excerto: o desabafo de um deles sobre a única função que exercem por ordem do “senhor”, que é o serviço braçal, como se vê nos trechos “só servimos para os trabalhos pesados” e “quando for a altura de levantar a barca e levá-la para o mar, podes apostar já que não verás por aqui”; e na condição de aglomerado ocupada por eles na percepção de “deus”, da qual surge o tratamento opressor e reificador dirigido a eles, sem qualquer respeito referente a uma suposta ordem hierárquica de funções angélicas, tal qual se apreende de “nem serafins, nem querubins,

presente em *Jó* 2,9, com a possível intenção de querer, mais uma vez, revisar e ressignificar o imaginário religioso.

nem tronos, nem arcanjos”, ou seja, os anjos formam uma classe alienada e subalterna, assim como os homens.

A fala do protagonista tem o nítido propósito de afrontar a hierarquia estabelecida pelo poder divinal, o qual nos autoriza a pensar que a sua intenção pode ser a de tentar organizar algum tipo de coalizão proletária contra a soberania de “deus”, ordenada em três etapas, de acordo com a sequência citada em trecho já lembrado e comentado do *Manifesto comunista*: primeiramente, a ação inicial de um operário em desalienação, posição ocupada em todo o romance pelo próprio “caim”; depois, a conscientização de outros trabalhadores que, exemplificando as mesmas condições tiranas, exercem a mesma função braçal para o mesmo burguês opressor, situação vivida, de acordo com a narrativa, pelos homens, aos quais o filho de “adão” tentou amotinar, por exemplo, em sua ação no evitado sacrifício de “isaac”, e compartilhada pelos anjos, a quem “caim” pretendeu instigar nesses dois episódios a que nos reportamos agora; por fim, a execução de uma ação rebelde orientada, delineada pela destruição dos instrumentos mantenedores do *status* da classe dominante, procedimento que, nessa passagem, parece ser a total negação da autoridade teísta sobre a vida terrena, tal qual apreendemos da prescindência, presente na colocação da personagem principal, ao direito de “deus” de estabelecer quaisquer “regras”, “proibições” e “interditos” àqueles que são subjugados ao seu poder.

Porém, o protagonista, mesmo representando a maior correspondência com os juízos do narrador acerca da religião na narrativa, não logrará êxito em seu intento de arregimentar militantes para o seu embate desalienante contra a autoridade absoluta de “deus”, seja pelo medo humano de se opor ao poder do “senhor” e sofrer alguma repressão violenta, representado sobretudo por “abráão”, o qual não se indisporá contra o poder celeste, ainda que se sinta tocado pelos argumentos ouvidos nos dois encontros com “caim”; seja pela completa alheação da própria autonomia, de que são exemplos os vários entes angélicos, os quais retornam passivamente às suas habitações celestiais marginais após a execução de suas missões operárias, embora tenham concordado com a personagem principal ou, até mesmo, exposto certo desconforto com a conjuntura excluída à qual pertenciam.

Então, caberá ao próprio filho de “eva” a função de tentar se opor à soberania de “jeová”, dismantelando o seu projeto apocalíptico referente ao dilúvio e à arca de “noé” por não acreditar que a criação de uma nova humanidade vá propiciar o fim das tentações e dos erros cometidos pela primeira, conforme já percebemos em uma

pergunta sua aos anjos sobre a opinião deles acerca do sucesso dos planos divinos e, ainda durante a mesma conversa, em um rápido *flash* proporcionado pela narrativa, no qual ele verá a falta de respeito de “cam” à nudez do pai, embriagado com o vinho, e a maldição proferida por este àquele filho e aos seus descendentes cananeus (SARAMAGO, 2009, p. 157-159-160) – como podemos perceber, esse último episódio nos revela mais uma intromissão do narrador, o qual antecipa um evento posterior ao dilúvio, de acordo com o nono capítulo do *Gênesis*, para incitar o protagonista a destruir os planos divinos para evitar mais um erro humano e mais uma maldição caída sobre os filhos por culpa de uma falha dos pais, a exemplo do que tinha acontecido em “sodoma” e “gomorra”⁷⁶.

Por ordem do “senhor”, “caim” será aceito na barca gerenciada por “noé” para exercer uma função sexual ligada à preocupação divinal com a proliferação das novas pessoas que irão repovoar a vida no planeta após a inundação mítica (SARAMAGO, 2009, p. 150) – mais uma vez, a exemplo do comentário anteriormente transcrito do narrador sobre a reposição das tropas israelitas, a narrativa se reporta a uma permissividade celestial com a imoralidade sexual.

Essa função reprodutora de “caim” é uma espécie de repetição da função braçal dos homens, dessa vez, utilizada para a concretização dos projetos reificados de “deus”, cujo aspecto coisificador deriva de duas ideias: do propósito de fazer uma substituição matemática de um grupo humano por outro, independente das mortes ocasionadas nesse processo; e do rebaixamento da função proletária humana à ação reprodutora do sexo, a qual não nos parece que tenha sido colocada no romance sem uma intenção crítica maior da voz locutora.

Durante a sua estadia na barca, o protagonista executará a sua incumbência com eficiência, à qual o narrador classificará satiricamente de “exemplar” (SARAMAGO, 2009, p. 164), não só pelo prazer que proporcionará às mulheres da família, como também pelo fato de só ele ter conseguido engravidar as noras de “noé”.

No entanto, o patriarca da nova aliança com “deus” despertará um “ódio de morte” em “caim” ao ordenar desrespeitosamente o lançamento ao mar do corpo da esposa de “cam”, morta ao ser pisoteada por animais da arca, “ensanguentada, suja de

⁷⁶ Esse comportamento do narrador, transmutando a sua aversão a “deus” para o protagonista de seu enredo, traz-nos a lembrança de Lukács, nos primeiros capítulos de seu livro *A teoria do romance* (2003), quando o seu texto trata da ruptura, realizada pelo romance moderno, com o modelo antigo de herói, estilizada, acima de tudo, no abandono estético da expressão etérea e da imanência transcendente que caracterizavam os heróis trágicos e épicos da literatura clássica.

excrementos” (SARAMAGO, 2009, p. 165) – a inserção da morte de uma das noras de “noé” à versão bíblica não nos parece ser, aqui, um mero acontecimento de intromissão do narrador, mas um subsídio textual para que a personagem principal transfira o ódio insurreto que tem a “jeová” para o condutor da barca diluviana e inicie o seu boicote ao projeto apocalíptico em execução.

Após fazer um comentário, aparentemente disperso da narrativa, sobre a sua percepção dialética acerca das relações estreitas entre as causas e os efeitos, o narrador enunciara o interesse da mulher de “noé” em ocupar a função sexual da nora morta junto a “caim” e a indiferença deste a essa questão (SARAMAGO, 2009, p. 166): “Mal sabia ela que na cabeça do homem rondavam ideias que tornavam absolutamente secundária a questão”.

Primeiramente, gostaríamos de destacar o estilo narrativo da voz locutora, a qual, já sabedora do destino escolhido para o protagonista, revela com uma ironia dialética que a todo acontecimento corresponde uma reação, falando, depois, do interesse da mulher de “noé” no sexo proporcionado por “caim”, com o possível intuito de carregar a percepção do leitor para uma ideia falsa de que essa é a consequência provocada pela morte da mulher de “cam”, até que, em um corte abrupto dessa possibilidade, revela que a preocupação do protagonista, a partir daquele momento, será outra.

Porém, quais são as questões primárias que ocupam a atenção da personagem principal durante os dias de chuva e enchente? Diferentemente das ocasiões de intrusão obtusa do romance, nas quais o narrador antecipou ou explicitou os sucessos de seu enredo, a narrativa não indicará enfaticamente quais são as metas traçadas pelo ódio revoltado de “caim”.

No entanto, as suas intenções vão aparecendo na sequência da história através de outras seis mortes (SARAMAGO, 2009, p. 167-168-170-171): o empurrão que atirou “cam” para fora da barca, matando-o no mar; a rasteira em “jafet” que o derrubou na enchente, levando-o a uma morte desesperada; a precipitação da mulher de “noé” pela janela da arca, após um ato sexual; e as quedas subsequentes de “sem”, sua mulher e da viúva de “jafet” no mar, cujos detalhes o narrador não dispõe a expor – destaque-se sempre que o narrador só revela claramente que a autoria daqueles assassinios é de “caim” depois do falecimento de “jafet”, em uma digressão que, segundo uma sutil intromissão sua, visa a confirmar uma suspeita certamente já formulada pelo leitor, procedimento que vem a ratificar a nossa impressão acerca de cômico suspense imposto

ao final da trama, cujo possível motivo é a tentativa do locutor de não dar relevância ao retorno de “caim” à sua condição original de assassino.

Ao assumir-se como agente principal de todos os crimes ao condutor da barca, “caim” provoca nele um constrangimento tão intenso que o obrigará ao suicídio, cujo motivo principal foi o receio de ser obrigado a encarar o “senhor” e admitir a falha no projeto acordado por ambos. A fala do protagonista que antecede ao pulo de “noé” no mar – “vai tranquilo, de deus encarrego-me eu” (SARAMAGO, 2009, p. 171, grifo nosso) – leva-nos a pensar que a causa primordial de sua ira ao futuro patriarca da segunda humanidade esvaece ante a destruição do projeto teísta e a possibilidade de expor ao próprio “jeová” o sucesso de sua ação insurgente, já que, na visão do narrador e de seu herói, todas as lacunas apontadas na narrativa têm “deus” como responsável direto ou indireto.

O reencontro entre “deus” e “caim”, após a abertura da porta da embarcação e da libertação dos animais com o fim do dilúvio, representa o ensejo no qual a personagem representante do arquétipo proletário poderá retomar a acusação das posturas arbitrárias da divindade soberana a que se atribui uma imagem burguesa na narrativa, desde o evento da morte de “abel” e reproduzida inúmeras vezes ao longo do romance, o que, de certo modo, já está anunciado no pronunciamento de um dos anjos aos quais o protagonista tentou imputar uma consciência crítica, como percebemos em “creio que o senhor apreciaria discutir contigo sobre estes assuntos” (SARAMAGO, 2009, p. 136, grifo nosso).

Vejamos, a fim de uma leitura mais atenta aos últimos trechos relevantes dessa narrativa saramaguiana, as falas iniciais da alteração final entre “deus” e “caim” (SARAMAGO, 2009, p. 172):

[...] Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, [...]

A surpresa do “senhor” ao saber das mortes ocorridas durante os dias de inundação mostra, além da já comentada negação da onissapiência consagrada na tradição religiosa a essa reconstrução literária da personagem, o reconhecimento da

destruição de sua condição soberana sobre os homens, em consonância com a expressão de sua fala em “Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto”.

A ação antitética de “caim” aos projetos soberanos de “deus” foi realizada por intermédio das mortes de “noé” e de sua família e constitui o principal eixo do enredo desenvolvido pelo narrador intrometido, ideia já anunciada pela opinião crítica de António José Borges, citada no primeiro capítulo de nosso trabalho, conforme a sua classificação da obra como um “romance de contradições”. Portanto, acreditamos que essa desconstrução dos propósitos divinos por parte da personagem principal tem como objetivo maior a anulação dos instrumentos de repressão e de enriquecimento do “senhor”, ao pôr fim aos antagonismos reificadores presentes na alienação provocada pela classe dominante ao estrato oprimido, através da impossibilidade de continuação da vida humana, tal qual se aprende da sua colocação sobre a humanidade em “não haverá outra e ninguém dará pela falta”.

Ao se referir a uma suposta benevolência com a qual teria tratado “caim” no episódio da morte de “abel” em “é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel”, “jeová” aparenta estar revelando uma lógica indigna, típica de sua mente aburguesada, na qual foi concebida a ideia de que não matar o protagonista representaria pôr fim à sua exaltação revoltada, como em uma espécie de propina aliciadora.

A resposta da personagem que intitula a obra, “Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face”, é a manifestação direta da postura afrontosa com a qual se posicionou em relação à autoridade celestial, que tanto pode levar a nossa interpretação à opinião de estarmos diante de uma postura desalienante, já que a superioridade divina é nitidamente negada, como de uma proposta de desmascaramento da ideologia representada pela imagem sacra do “soberano dos céus” – não nos esqueçamos de que, para executar o seu enfrentamento ao autoritarismo de “deus”, o protagonista trai o juramento de não matar mais ninguém, ocorrência que nos faz perceber que a principal meta dessa personagem, na narrativa, não é se redimir no imaginário religioso, mas se rebelar contra o posicionamento tirânico da deidade com que rivaliza.

Observemos, agora, a parte final da conversa (SARAMAGO, 2009, p.172):

[...] Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te 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. [...]

Na imputação mútua de malvadeza e infâmia, segundo a qual a personagem humana seria indigna por ter assassinado o irmão e a divindade também seria por ter provocado a morte de inocentes meninos e meninas na dizimação de “sodoma”, o “grande silêncio” de “deus” nos faz pensar que a vitória dessa contenda verbal tenha sido do protagonista, que já tinha logrado êxito no dismantelamento dos propósitos diluvianos de seu oponente.

A fala do protagonista em “depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito” nos dá duas impressões crítico-interpretativas: a referência à extirpação de sua condição espiritual nos parece ser a reafirmação de que a condição revoltada de “caim” é proveniente da ação equivocada do “senhor”, no episódio da preterição de suas oferendas ante as de “abel”, como já vimos em uma passagem anterior do romance; e ainda pensamos se esse esvaziamento do espírito a que alude a personagem principal não possa ser a consciência da própria personagem da lógica materialista que ele imprimiu à sua percepção acerca das ações divinas, desde o início de seus embates com “deus”.

Por fim, o aspecto dual que encerra a narrativa, tal como vimos em mais essa divergência entre “deus” e “caim” ou ainda nas sugestões de fim da “carne” e do “espírito”, é uma indicação da estrutura dialética que envolve todo o romance, na qual a todo autoritarismo das arbitrariedades divinas corresponderam perdas e desesperanças no estrato humano, como exemplificam as lacunas afetivas, os castigos repressores e as mortes injustificadas, acusados a todo o momento pela voz locutora e pela personagem principal.

Esse procedimento estético do narrador de manipular o enredo bíblico com o intuito de reescrevê-lo à luz de arquétipos sociais, muito próximos aos conceitos da filosofia marxista, fez-nos vislumbrar a narrativa como uma imagem ficcional das diferenças classistas entre os detentores dos bens materiais e os outros que são usados como força de trabalho explorada na produção de riqueza e poder para os primeiros, pressuposto maior da alienação social dessa classe trabalhadora.

Portanto, ao revestir os episódios veterotestamentários com essa feição sociológica, o narrador intrometido do romance estudado ressignificou a relação entre o poder divino e a vida humana como um entrelaçamento entre classes sociais, na qual a

soberania divina assume um aspecto aburguesado e todas as ações humanas expressam o alheamento da autonomia identitária, que caracteriza o proletariado nas relações modernas de trabalho.

No entanto, ao longo do exercício de seus labores braçais pelos vários eventos bíblicos que visitou na viagem criada pela narrativa com a nítida intenção de relembrar as partes mais expressivas do imaginário judaico, coube a “caim” desenvolver as impressões acerca da opressora condição soberana do “senhor de israel”, já verificada por ele no sucesso da morte de “abel”, no qual o protagonista deixou de reconhecer a autoridade divinal sobre si, em um claro processo de desalienação que se destacará em todo o eixo narrativo.

De início, o filho primogênito de “adão” parece querer despertar a mesma consciência independente e revolta em outras personagens, humanas e angelicais, que também ocupam uma posição subalterna ao domínio deísta. Mas, não conseguindo agregar adeptos à sua postura desalienada, acabou se vendo em uma possibilidade única de enfrentamento vitorioso à supremacia celestial a qual não desperdiçou: destruindo a possibilidade de reconstrução apocalíptica da raça humana, a personagem principal acaba com a possibilidade de manutenção do poder reificado do “senhor dos céus” sobre a “terra”, já que não lhe resta a classe oprimida que prestava reverência à sua autoridade e ainda lhe produzia acumulação de capital através das oferendas pecuniárias que lhe ofereciam.

Durante todo o romance, deparamo-nos com passagens nas quais se veem nítidos lampejos de afinidade afetivo-moral daquele que narra com a postura afrontosa dirigida pelo protagonista a “deus”, o que provavelmente provocou o fechamento do romance com mais um dos seus comentários (SARAMAGO, 2009, p.172):

[...] A resposta de deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar.

É claro que a voz locutora, a qual durante toda a obra mostra o seu intento de impor à narrativa a sua visão crítica sobre o assunto tratado, seja através de intromissões, diretas ou indiretas, não permitiria que o romance se encerrasse sem prestar, de alguma maneira, os seus esclarecimentos sobre a finalização de seu enredo – não nos esqueçamos de que, ao assumir uma postura mais próxima à sua narrativa em

todo o romance, diferentemente da postura habitual do narrador romanesco, segundo a descrição do estudo adorniano citado na base teórica de nosso trabalho dissertativo, o narrador deseja evidenciar ao leitor as suas apreciações sobre os assuntos religiosos abordados por seu enredo, com o possível intuito de cooptar o público à sua visão sociológica moderna.

Assim sendo, o texto nos dá a impressão de que a discussão entre as duas personagens é o clímax do desígnio desalienante de “caim” que, livre de um possível castigo divino, posiciona-se no mesmo patamar da divindade a partir do momento em que não há mais antagonismos ou diferenciações classistas, podendo, dessa maneira, confrontar a ideologia religiosa com a sua lógica materialista perpetuamente.

Ao propiciar o rebaixamento do soberano divino ao plano da razão crítica de “caim” no final imposto a essa resignificação crítica desenvolvida no romance em pauta, o narrador intrometido entende que o propósito revisionista e dessacralizador de sua obra ateísta já foi alcançado, como podemos ver em “A história acabou, não haverá nada mais que contar”.

V CONSIDERAÇÕES FINAIS

O escritor José Saramago despontou na literatura portuguesa em um momento de muita experimentação temático-formal, após um longo período de regime totalitarista em seu país. Certamente, esse contexto propiciou a feição revisionista de suas criações fictícias, da qual se originou a exploração de temas ligados ao passado, histórico ou mítico, e às tradições culturais, lusitanas ou religiosas, sem que o autor nunca se desprendesse de uma escrita particular, em que se mesclam as manifestações populares da linguagem, a expressão jocosa e, sobretudo, o tom crítico.

Acreditamos que *Caim*, o seu último romance, publicado em 2009, é um dos exemplos nos quais essas características estéticas se mostram presentes. Sem que deixemos de ressaltar que essa consonância estilística está voltada para uma reflexão contundente acerca da tradição judaico-cristã, compreendemos que essa obra sugestiona a dessacralização do código canônico do Velho Testamento para proporcionar, dessa maneira, uma melhor resignificação sociológica da imagem soberana de Deus e daquilo que foi realizado em seu nome, segundo a mitologia bíblica.

Embora se possa acreditar que esse viés fabular já se mostra em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, livro precursor da obra em questão, conseguimos vislumbrar uma identidade singular nessa última narrativa de Saramago, não apenas por sua opção pelos primeiros livros bíblicos, diferentemente do que ocorre com o outro romance, o qual se prende ao imaginário neotestamentário, mas também pela afronta herética em ter escolhido para protagonizar essa intriga de reconsiderações ateístas, o filho assassino de Adão, que sempre ocupou uma posição marginal e negativa na lógica eclesiástica, bem distinta da posição proeminente do messias que centraliza a outra trama.

Na criação e no gerenciamento desse enredo ímpar, a obra que nos serve de *corpus* nos apresenta um narrador onisciente que manifesta o seu intuito incrédulo com uma clareza que o coloca na posição central da narrativa, motivo pelo qual o escolhemos como categoria a ser estudada em nosso trabalho.

Transcendendo constantemente a sua função locutora, aquele que nos conta a história rebaixa a divindade soberana da crença hebraica ao estrato humano, seja através das iniciais minúsculas usadas para todos os nomes próprios ou por intermédio da personificação da figura divina através de atos reificados e opressores, procedimento literário que lhe permite criar arquetipicamente a personagem “deus”, com nítidos traços da classe burguesa moderna.

Para realçar os seus comentários crítico-irônicos acerca da tradição religiosa visitada, esse narrador intrometido lança sobre o seu protagonista “caim” uma sugestão afetiva, que parece querer atrair a simpatia do leitor para essa personagem na execução de sua função textual de refletir insultuosamente sobre o comportamento divinal nos vários sucessos do Antigo Testamento testemunhados ao longo do cumprimento de seu castigo errante, no qual executou inúmeros trabalhos braçais, após o cometimento do lendário fratricídio. Essa espécie de insubordinação da personagem principal o faz confrontar a autoridade celestial, abandonando a condição passiva da obediência humana e negando a soberania divina sobre si, o que nos leva automaticamente a pensar na construção simbólica de um arquétipo contemporâneo do proletário revoltado em luta de classes.

Portanto, divisamos que a criação dessa fabulação parodística tem o claro propósito de profanar os textos sacros para lhes dar um sentido crítico mais próximo ao conjunto de valores de um narrador intrometido que, ao não negar a sua posição cronológica hodierna, nem a sua epistemologia ateia, possivelmente tenta atrair o público leitor ao seu ponto de vista cético e sociológico – como podemos ver, essa representação dialética materializada na narrativa dá um novo significado às personagens e aos eventos bíblicos, deslocando-os imagetivamente para as relações seculares da moderna sociedade capitalista, em uma disposição intertextual, de óbvio cunho marxista, que revela a particularidade da construção arquetípica do romance, exemplo primordial da intrusão descrente do narrador onisciente em questão.

Um exame minucioso dos procedimentos utilizados por essa voz locutora em seu posicionamento intradieético, faz-nos constatar o uso estilístico de elementos textuais, cujo intento parece ser a dessacralização do código bíblico e a atribuição de um sentido social a esse imaginário religioso, como: o uso de motivos e temas oriundos da Cultura Popular; a transgressão diegética da enunciação sobre o enunciado; e, por fim, a construção arquetípica de personagens e episódios retirados dos textos sacros e recriados de acordo com valores sociais atuais.

Através do apelo a toda uma conceituação da crítica e da teoria literárias pesquisadas, propusemo-nos a realizar, no desenvolvimento do nosso trabalho dissertativo, uma análise crítico-interpretativa do comportamento estético desse narrador intruso e das conseqüentes ocorrências textuais de tal procedimento artístico na construção narrativa do romance em pauta, ressaltando, assim, a singularidade dessa obra na poética ficcional de José Saramago e na literatura em língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. **Literatura, história e política:** literaturas de língua portuguesa no século XX. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

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

_____.; HORKHEIMER, M. Excurso I: Ulisses ou mito e esclarecimento. *In:* _____. **Dialética do esclarecimento.** Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

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

ALTER, R.; KERMODE, F. (Org.) **Guia literário da Bíblia.** Tradução Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1997.

BAKHTIN, M. A pessoa que fala no romance. *In:* _____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni *et al.* 6. ed. São Paulo: Unesp, 2010.

_____. Apresentação do problema. *In:* _____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

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

BEITZEL, B. J. (Cons.). **Bíblica:** o atlas da Bíblia: uma viagem histórica e social pelas terras bíblicas. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho *et al.* Barueri, SP: Girassol, 2009.

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

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém.** Tradução Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2010.

BOBBIO, N. **Direita e esquerda:** razões e significados de uma distinção política. Tradução Marco Aurélio Nogueira. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

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.

BOTTOMORE, T. (Ed.) **Dicionário do pensamento marxista.** Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRIDI, M. V. Romance: forma e dissolução na década de 80. *In*: BUENO, A. F. *et al.* (Org.). **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CASCUDO, C. **Locuções tradicionais no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

CHAVES, R. Exercícios literários e identidade. *In*: BUENO, A. F. *et al.* (Org.). **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

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

CINTRA, A. T. C. **Manual intermitente**: notas sobre a poética ficcional de José Saramago. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2008.

COLLIN, D. **Compreender Marx**. Tradução Jaime Clasen. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DANIEL, M. L. O mar de Saramago: moldura-limite e agente de potencialidade lusitana. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **Mestre da crítica**: edição comemorativa dos 80 anos do crítico literário Wilson Martins: professor emérito da Universidade de Nova Iorque. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 2**: teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 2005.

EAGLETON, T. **Ideologia**. Tradução Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: UNESP, Boitempo, 1997.

ELIADE, M. **História das crenças e das ideias religiosas I**: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **História das crenças e das ideias religiosas II**: de Gautama Buda ao triunfo do cristianismo. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Tratado de história das religiões**. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, M. L. O. A arte de espreita: a narrativa portuguesa contemporânea. *In*: BUENO, A. F. *et al.* (Org.). **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

FERNANDES, R. O herói do meio: a teoria do romance histórico de Georg Lukács. In: _____. **Vargas Llosa: um Prêmio Nobel em Canudos: ensaios de literatura brasileira e hispano-americana**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

FERRAZ, S. **O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago**. Brasília: UnB, 1998.

FERREIRA, J. M. Após o 25 de abril. In: TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2001.

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

FROMM, E. **Conceito marxista do homem**. Tradução Octávio Alves Velho. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

GOBBI, M. V. Z. O testemunho da memória imaginada. In: BUENO, A. F. *et al.* (Org.). **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

GOUVEIA, A. A epopeia negativa do século XX. In: _____. **Escritos adornianos**. João Pessoa: Ideia, 2010.

HARRIS, R. L. *et al.* (Org.). **Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento**. Tradução Márcio Loureiro Redondo *et al.* São Paulo: Vida Nova, 2008.

HOBBSAWM, E. A primavera dos povos. In: _____. **A era do capital: 1848-1875**. Tradução Luciano Costa Neto. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOUAISS, A. *et al.* **Dicionário Houaiss de língua portuguesa: com a nova ortografia da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JACOTO, L. Questões para um projeto de pesquisa integrada na literatura portuguesa do século XX: um depoimento. In: BUENO, A. F. *et al.* (Org.). **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

KONDER, L. **Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LOPES, J. M. **Saramago: biografia**. São Paulo: Leya, 2010.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LURKER, M. **Dicionário de simbologia**. Tradução Mario Krauss e Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGALHÃES JR, R. **Dicionário de provérbios, locuções, curiosidades verbais, frases feitas, etimologias pitorescas, citações**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

MARQUES, A. H. O. Da Monarquia para a República. *In*: TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2001.

MARX, K. **Manuscritos econômicos e filosóficos**. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. **Sobre a questão judaica**. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____.; ENGELS, F. **A ideologia alemã: teses sobre Feuerbach**. Tradução Silvio Donizete Chagas. 7. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. **Manifesto comunista**. Tradução Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2010.

MCKENZIE, J. L. **Dicionário bíblico**. Tradução Álvaro Cunha *et al.* São Paulo: Paulus, 1983.

MÉSZÁROS, I. **A teoria da alienação em Marx**. Tradução Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MORA, J. F. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

RAONI, G. L. **No limiar do texto: literatura e história em José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2002.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

ROBERTS, J. M. **O livro de ouro da história do mundo: da pré-história à idade contemporânea**. Tradução Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SARAIVA, A. J. **Iniciação à literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, J. **A Segunda Vida de Francisco de Assis**. Lisboa, Editorial Caminho, 1987.

- _____. **As intermitências da morte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Caim.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **In nomine Dei.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Levantado do chão.** 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- _____. **Memorial do convento.** 38. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- _____. **O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O Evangelho segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Que farei com este livro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SECCO, L. **A Revolução dos Cravos.** São Paulo: Alameda, 2004.
- SILVA, A. I. **Tempo, espaço e autoconsciência:** a construção da identidade em *Ensaio sobre a cegueira*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- SIMAS, M. O surrealismo português em perspectiva. In: BUENO, A. F. et al. (Org.). **Literatura portuguesa:** história, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007.
- SOUZA, J. A. **A trindade profana de Saramago:** ironia e paródia em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literaturas) – Universidade de Brasília. Brasília, 2009.
- TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- TORGAL, L. R. O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In: TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal.** 2. ed. São Paulo: UNESP, 2001.
- ZAMBONI, M. V. O testemunho da memória imaginada. In: BUENO, A. F. et al. (Org.). **Literatura portuguesa:** história, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007.