

PAULA KARINA VERAGO PETERSEN

**O NARRADOR ERRANTE E PARÓDICO EM *CAIM*,
DE JOSÉ SARAMAGO**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA

COGEAE

PUC-SP

SÃO PAULO

2013

PAULA KARINA VERAGO PETERSEN

O NARRADOR ERRANTE E PARÓDICO EM *CAIM*, DE JOSÉ SARAMAGO

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO

2013

A Deus, pois “até aqui nos ajudou o Senhor” (I Samuel 7:12).

Aos meus pais, eterno amor em minha vida.

Aos amigos e professores da PUC, pelos grandes momentos de alegria e crescimento.

À Profa.Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, por tanto amor, dedicação e respeito à minha pesquisa.

À Primeira Igreja Batista em Avaré, na pessoa do Pastor Genivaldo Antonio da Silva, por todo o ensinamento fundamental para a conclusão deste trabalho.

Aos amigos-irmãos Miriam e Eduardo, pelo apoio fundamental nos momentos mais importantes da minha vida.

Em especial,

Ao Rubens, sem o qual este curso e esta pesquisa seriam impossíveis. Palavras jamais expressarão todo o meu amor e a minha gratidão.

A Verdade / Nem vejo nem se foi: o Erro mudou. Maravilhosos erros estes, errâncias do sentido de tudo, eternidades diárias que nos animam a gleba em ruína, na permanência única da palavra, materializadora de todo lugar oculto.

(Maria Alzira Seixo)

Resumo

O objetivo desta monografia é o de analisar a presença do narrador no romance *Caim*, de Saramago, a partir do diálogo que estabelece com o narrador do episódio bíblico de Caim, que serviu de matriz para esta nova versão. A análise comparativa demonstrou que o elo comum entre ambas as narrativas – o Caim bíblico e o de Saramago – é o sinal de errância que, imposto por Deus e assumido por Caim, dissemina-se por todos os planos do romance de Saramago, atingindo o narrador, os personagens e os planos discursivos de narrativas dentro de outras, numa estrutura em abismo. Por outro lado, é a paródia o outro elemento que irá desconstruir o relato bíblico por meio da inversão, na medida em que, além de trazer para o texto um Caim questionador dos imperativos divinos, rebaixa Deus à posição de ser humano, repleto de falhas e dúvidas. No nível da microestrutura, a paródia se dá tanto por paralelismo, quanto por inversão. No primeiro caso, Saramago dá continuidade à errância presente na narrativa bíblica, porém, de forma amplificada: em primeiro lugar, Caim materializa sua errância viajando no tempo e no espaço pelas mãos no narrador; além disso, o próprio narrador é errante, deslizando pelos espaços narrativos e cedendo sua voz aos personagens da obra. No segundo caso, é a inversão que conduz a interpretação paródica da narrativa bíblica de Caim na medida em que o narrador rebaixa pelo riso e pela irreverência profana a seriedade sagrada do texto original e a onisciência de um narrador participante do plano da divindade. Desta forma, o romance, ao inserir no discurso um narrador errante, convida o leitor a realizar um exercício de crítica e auto-crítica, que lhe oferece uma nova forma de pensar o mundo em que vive.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Caim; narrador; errância; paródia.

SUMÁRIO

Introdução	7
1. Caim, a obra	10
2. A narrativa bíblica de Caim	17
2.1. A complexidade do texto bíblico e suas várias versões	19
2.2. O texto: Gênesis, Capítulo 4, Versículos 1 a 16	22
2.3. A narrativa bíblica e o papel do narrador	24
3. O narrador em Caim, de José Saramago	31
3.1. A narrativa portuguesa contemporânea	31
3.2. O narrador em José Saramago	34
3.3. O narrador errante e paródico em <i>Caim</i>	36
3.4. A errância de Caim e o narrador errante	42
Conclusão	54
Referências Bibliográficas	58

INTRODUÇÃO

José Saramago (1922-2010), ganhador em 1983 do Premio Camões, e o único escritor de língua portuguesa a ganhar do premio Nobel de Literatura (1998), é um romancista muito conhecido pelo estilo oralizado de suas obras, com ausência de sinais de pontuação, principalmente nos diálogos, que são inseridos ao longo da narrativa sem travessão.

Porém, há outro motivo que o torna célebre: os temas polêmicos abordados em suas obras, o que causa certo estranhamento ao leitor. Em algumas delas, o foco é o questionamento das verdades bíblicas. Sua obra mais conhecida é o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, cujo personagem principal, o próprio Jesus, é retirado de sua posição de Deus e é retratado como um ser humano comum, com os desejos e comportamentos dos homens de sua época. O herói é dessacralizado, e se torna um homem mais próximo de nós.

Em *Caim*, obra mais recente, esse processo não é diferente. Saramago dialoga com a narrativa bíblica de Caim, história esta que descreve a vida de um personagem que assassinou o próprio irmão, porque este teve sua oferta aceita por Deus e, em consequência de seu ato homicida, foi obrigado a viver errante pelo mundo.

Esse diálogo se faz por meio de um questionamento, uma vez que Saramago sempre foi crítico quanto à noção de verdade absoluta. Entretanto, o autor não oferece sua obra como outra verdade absoluta: “[Saramago] é um profeta do passado, que desconstrói ideias feitas e inverte visões estabelecidas, elabora ficcionalmente novas representações do passado e propõe uma outra interpretação”. (CORRADIN e JACOTO, 2008, p. 105). Assim, todo o sagrado é fonte de uma verdade com a qual Saramago polemiza. As duas vozes – a do narrador bíblico e a do narrador da obra – entram em tensão dialógica e, desta maneira, desafiam o leitor.

Existem diversas pesquisas a respeito da paródia nas narrativas bíblicas em Saramago, como *Caim de Saramago: a desconstrução do mito bíblico judaico-cristão a partir da paródia*, da historiadora Eliane Alves Leal (2011). Entretanto, elas se voltam mais precisamente para a desconstrução do mito bíblico do ponto de vista ideológico, não considerando o discurso dialógico no seu campo de tensões entre o narrador contemporâneo e o narrador bíblico, como faremos neste trabalho.

Nosso objetivo é o de analisar como o narrador de *Caim* dialoga com a narrativa bíblica, ou, ainda, como ele se comporta diante de uma fonte considerada como verdade absoluta. O romance possibilita, ainda, algumas questões: por que um autor moderno se utiliza de textos sagrados para refletir sobre o homem e seu existir no mundo? Ao dessacralizar a narrativa bíblica, como o narrador recria a história?

A profanação do sagrado se faz por meio da paródia, pela qual o objeto é retirado do plano distante e reelaborado, atualizado. Aproxima e torna o mundo familiar, para que possa ser examinado. No caso de *Caim*, a voz do narrador desautoriza a voz soberana e absoluta da voz bíblica, ou seja, a voz de Deus. Então, a narrativa é, sobretudo, uma crítica ao poder.

Juntamente com a paródia, encontra-se o riso crítico, que desloca o que estava num plano superior e sagrado, para o cotidiano do homem comum, executando um movimento de reversão do sentido, sem, no entanto, anular um pelo outro; a ambivalência se dá justamente por termos verso e reverso postos lado a lado.

Outra estratégia utilizada pelo autor para construir um novo sentido é a errância, ou seja, o narrador e os personagens estão sempre em viagem, em busca, à procura de algo. O narrador deixa de ser apenas aquele que conta a história e dá dinâmica à obra, procurando um sentido para seu ser/estar no mundo.

Isto posto, o trabalho organiza-se em três capítulos: o primeiro, intitulado “*Caim - a obra*”, seleciona e analisa os estudos críticos sobre o romance.

O segundo capítulo, “*A narrativa bíblica de Caim*”, como revela o próprio título, dedica-se a demonstrar como se posiciona o narrador do texto bíblico, em

especial diante da história de Caim. Para isso, serão utilizadas duas versões da Bíblia: a Bíblia de Jerusalém (2002) e a Bíblia Shedd (1997). Os estudos que possibilitarão a perspectiva analítica do discurso bíblico serão respaldados por meio das obras de Robert Alter (2007), Jack Miles (2009), Maria Clara Bingemer (2004) e Northrop Frye (2004).

O terceiro capítulo, intitulado “*O narrador em Caim, de José Saramago*”, analisará os procedimentos que estabelecem o diálogo entre o narrador de Saramago e o narrador bíblico, e quais as estratégias utilizadas para que isso se materialize, a saber, a paródia e a errância. Para tanto, serão utilizados os estudos de Mikhail Bakhtin (1998) acerca da paródia e da profanação do sagrado, bem como os estudos de Linda Hutcheon (1991), que abre outras perspectivas para a paródia. Também será analisada, aqui, a errância do narrador contemporâneo, à luz dos estudos de Álvaro Cardoso Gomes (1993).

A presente pesquisa torna-se importante, então, na medida em que, em primeiro lugar, lê a narrativa bíblica pelo seu viés literário. Além disso, porque observa a obra de Saramago não apenas pelo seu conteúdo ideológico, mas sobretudo pela ampliação do espectro vocal que ela possibilita, por meio de uma análise comparativa entre os discursos de ambos os narradores, demonstrando, assim, o diálogo que se estabelece entre o narrador bíblico da história de Caim e a transformação que sofreu em *Caim*, de Saramago.

Visando elucidar, portanto, alguns aspectos relevantes do texto saramaguiano, este estudo realiza apenas uma leitura possível da obra escolhida e não enseja esgotar as múltiplas possibilidades de leitura que suscita e permite.

1. *CAIM*, A OBRA

Em 18 de outubro de 2009, José Saramago lançou *Caim*, obra polêmica por se tratar de um tema delicado para a sociedade contemporânea, em especial a portuguesa – o questionamento das verdades bíblicas.

A história, relatada em Gênesis, é conhecida: Adão e Eva são expulsos do Paraíso. Os filhos crescem, Caim torna-se lavrador e Abel, pastor de ovelhas. Em certo momento, ao oferecerem suas ofertas de sacrifício a Deus, este aceita com agrado a de Abel e rejeita a de Caim.

Dominado por sentimentos de inveja, ciúme e ira, Caim assassina seu irmão. Como consequência do seu erro, recebe um castigo de Deus: vagar errante pela terra.

Mas, na obra de Saramago, a história vai além: Caim, em sua errância, viaja por diversos acontecimentos narrados na Bíblia, e, em todos eles, questiona a autoridade de Deus. Para Caim, Deus é mal, vingativo, ambíguo e injusto. A começar pelo assassinato de Abel: Caim se considera apenas um instrumento do verdadeiro assassino de seu irmão: Deus.

Caim e Deus conversam em pé de igualdade, pois esse deus não merece nenhuma reverência. No final do romance, Caim confronta Deus: “Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face”. (SARAMAGO, 2009, p.172).

O escritor recebeu fortes críticas, principalmente da Igreja Católica, mas nunca se abalou diante delas. *Caim* foi um sucesso de vendas. De acordo com o site *Bol Notícias*, foram vendidos mais de 70 mil exemplares em pouco mais de dez dias. No Brasil, o livro rapidamente entrou na lista dos mais vendidos. Em espanhol, a tiragem inicial de Caim foi de 130 mil exemplares, segundo o site *Expresso*. Para Saramago, isso significou que os leitores “não se deixaram intimidar pelo arraial”, ainda de acordo com o site *Bol Notícias*.

Dezoito anos antes, em 1991, Saramago já havia sido alvo de críticas pelo lançamento do livro *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que, igualmente, faz paródia de narrativas bíblicas, em especial de Jesus Cristo, o que despertou a indignação da sociedade portuguesa, sobretudo da Igreja Católica. Tanto que a obra foi vetada pelo governo português para competir pelo Prêmio Europeu de Literatura. Por isso, Saramago deixou Portugal e foi viver em Lanzarote, na Espanha.

À época do lançamento de *Caim*, Saramago estava tranquilo quanto à censura de sua obra. No jornal *O Estado de São Paulo*, lemos as seguintes declarações do autor sobre essa questão:

O Deus dos cristãos não é esse Jeová. E mais, os católicos não lêem o Antigo Testamento. Se os judeus reagirem não me surpreenderei. Já estou habituado [...] Mas é difícil para mim compreender como o povo judeu fez do Antigo Testamento seu livro sagrado. Isso é uma enxurrada de absurdos que um homem só seria incapaz de inventar. Foram necessárias gerações e gerações para produzir esse texto. (27 de agosto de 2009)

Na mesma entrevista, afirmou que começou a pensar em *Caim* muitos anos antes, mas só iniciou a escrita do romance em dezembro de 2008, concluindo o texto em menos de quatro meses. "Estava em uma espécie de transe. Nunca havia me sucedido tal coisa, pelo menos com essa intensidade, com essa força", afirma ele.

O escritor dizia que *Caim* era apenas uma opinião sua sobre o Antigo Testamento, da mesma forma que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* foi sobre o Novo Testamento. Assim, seus livros seriam apenas obras literárias e não estatutos irrefutáveis. Em entrevista ao jornal *DN Artes*, afirmou que:

A *Bíblia* é um livro sagrado e nenhum dos meus o é (...) Há pessoas que dizem que tenho coragem. Não sou covarde, mas a segunda razão forte para ter escrito é que já não há fogueiras da Inquisição. (...) Eu limito-me a levantar as pedras e a mostrar esta realidade escondida atrás delas. (www.uol.com.br, 21 de outubro de 2009)

O próprio José Saramago, segundo MARUJO, declarou a respeito da temática da obra, incitando o leitor e a crítica a debaterem sobre isso: "Deus, o demônio, o bem, o mal, tudo isso está em nossa cabeça, não no céu ou no inferno,

que também inventamos. Não nos damos conta de que, tendo inventado deus, imediatamente nos tornamos seus escravos” (2009).

Todo esse debate acerca da obra propiciou que muitos estudos fossem realizados até hoje. Como toda obra literária, *Caim* não se esgota, permitindo sempre novas interpretações e descobertas, inclusive no campo da Teologia.

Darleyson de Carvalho, por exemplo, em seu artigo *Deus em Saramago a partir da leitura do romance Caim* (2011), considera que o teólogo deve utilizar a literatura como ferramenta de reflexão, para que seja participante de seu contexto contemporâneo. Mesmo sabendo que Saramago declarava-se ateu, salienta ser de suma importância refletir sobre o “significado metafórico de Deus na perspectiva do romancista”. Além disso, o fato de o escritor não estar preso a nenhuma teologia permite que ele “destaque a ambiguidade do caráter divino diante de suas decisões, erros e ordens”. No mesmo sentido, afirma, ainda, que o personagem Caim “representa o novo homem a ser edificado (...), que luta para libertar-se do aprisionamento (...) e emancipar sua existência”. A obra desafia o leitor a refletir sobre a existência de Deus e a intolerância do cristianismo ocidental.

Esses estudos demonstram que *Caim* ultrapassou as fronteiras da crítica literária e alcançou outras áreas das ciências humanas. Eliane Alves Leal, historiadora, dissertou a respeito da historicidade do mito de Caim pela perspectiva de Saramago. Para ela, a obra literária “demonstra como o homem entende seu mundo e o seu tempo histórico, e é justamente por isso que podemos capturar resquícios históricos em qualquer produção artística” (2001, p. 06).

A Sociologia também abriu espaço para a análise de *Caim*. Emerson Maciel Santos, em *O Sagrado e o Profano em Caim de Jose Saramago* (2012), disserta a respeito das marcas do sagrado e do profano na sociedade contemporânea a partir da leitura da obra.

Não obstante a variedade de pesquisas acadêmicas e análises críticas a respeito de *Caim* nos mais diversos campos, o presente trabalho objetiva analisar a

obra dentro da perspectiva literária, observando o papel do narrador dentro da estrutura do romance.

Mesmo a crítica literária, até o presente momento, tem-se voltado mais a analisar o tema de *Caim* do que sua construção literária. Uma vez que a obra dialoga com um texto conhecido, a narrativa bíblica, é usual encontrar pesquisas sobre o Caim de Saramago, ou sobre o Deus de Saramago, ou, ainda, comparações entre os personagens de Saramago e os bíblicos.

Essa é a vertente que Vanessa Cardoso Brandão, em *Como matar Deus: Caim, de José Saramago* (2010), segue ao analisar de que forma Saramago defende a humanidade da tirania de Deus. Para ela, a literatura é importante porque simbolicamente pode matar Deus, mostrando sua pior face:

Como em toda a sua obra, o que Saramago deseja com seu *Caim* é resgatar a crença na humanidade, no bem que o homem pode protagonizar e, neste sentido, mostrar que há mais bondade no humano do que no divino. (...) E matar Deus é, acima de tudo, um ato político, pois “não é Deus (maior ficção da história humana), mas o homem que merece destaque na construção de um novo mundo. Desta forma é que descrever em Deus, sobretudo, significa crer no homem. Na humanidade. (BRANDÃO, 2010, p. 04)

Em outro estudo intitulado *Caim de Saramago: a desconstrução do mito bíblico judaico-cristão a partir da paródia* (2011), Eliane Alves Leal enfatiza a o posicionamento do romancista diante da narrativa bíblica e aí aponta a dualidade do ser humano que se faz presente também em Deus (afinal, aquele é criado à imagem e semelhança deste), um ser ambíguo: bom e mau, ausente e presente, manso e perverso, perdoador e vingativo. Por meio da paródia, Saramago demonstra o revés da imagem de Deus criada pela narrativa bíblica.

Essa é também a perspectiva de Hudson Marques da Silva, em seu texto *Configurações do Mal no romance Caim, de José Saramago* (2012), no qual discute a respeito do mal a partir da visão saramaguiana. Demonstra, assim, que Deus e Satã são as duas faces de um mesmo ser. Caim, em sua peregrinação pelos acontecimentos bíblicos, questiona a maldade divina que acontece em todo lugar.

Selma Ferraz, por sua vez, acrescenta que Saramago aponta perfis de Deus que o incomodam: “Sua obra é uma catedral, ao longo da qual ele vai metodicamente desconstruindo a concepção judaico-cristã de um Deus justo e bondoso” (2009).

Pelo fato de Caim retratar a mesma temática de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, existem estudos de literatura comparada que analisam os procedimentos dialógicos entre as duas obras. É o caso, por exemplo, de Joaquim Francisco de Saraiva Souza (2009), que define serem os dois romances pessimistas tanto em relação à humanidade quanto em relação a Deus:

Saramago demonstra a culpa de Deus pelos males do mundo em ambas as narrativas: a história do homem entendida como discussão entre os homens e Deus é uma única e mesma “catástrofe”: quer olhe para trás (passado) ou para a frente (futuro), Caim testemunha a mesma catástrofe, a mesma tempestade, da qual Deus é o principal e, em última análise, o único responsável. (in: MORAIS, 2008).

Três são os estudos que mais se aproximam do nosso: o primeiro é o de Rafael Adelino Fortes, em *Polifonia, dialogismo e a paródia em Caim, de José Saramago*, que, baseado nos pressupostos teóricos de Aristóteles (A arte poética) e Bakhtin (Problemas da poética de Dostoiévski), analisa os elementos constituintes da obra *Caim*, a saber, o dialogismo e a paródia.

Nesse estudo, o autor demonstra as vozes que compõem o romance: a voz do narrador, a voz implícita do autor e a voz do próprio Caim. Essas vozes não são hierarquizadas, ou seja, todas são igualmente importantes na construção da narrativa. A mescla de vozes conduz o leitor a refletir sobre a veracidade das passagens bíblicas. Não existe hierarquia de vozes porque o mais importante na obra não são os personagens, mas a narrativa em si. A linguagem, portanto, está a serviço de uma ideologia e tem caráter denunciativo.

Isso se faz presente também no exagero lexical em Caim. Por meio do uso de hipérboles e de um vocabulário grotesco, o autor de *Caim* subverte os valores sacros, “cuja finalidade é penetrar no âmago sagrado, apontar aspectos cômicos e provocar o riso sarcástico em seu leitor”. Essa é a inversão de valores causada pela paródia: o que era sério transforma-se em cômico e daí surge o riso.

O dialogismo e a paródia apresentam-se sobretudo no uso da linguagem popular, uma vez que o personagem Caim representa a voz do povo, a qual não é ouvida em um texto de cunho sagrado. Saramago parodia a narrativa bíblica na medida em que dá voz a Caim, um personagem subjugado e marginalizado em seu contexto. A linguagem apresenta, também, ecos da oralidade, pois muitas histórias bíblicas circulavam de forma oral.

O outro texto intitulado *Dominar e submeter. A narrativa bíblica em Caim*, de José Saramago (2011), de Susana Rodrigues Cavalcanti van der Ploeg, abordará o papel do narrador em *Caim* na posição de intruso, isto é, participante de um texto dramático em que os actantes dialogam entre si, ratificando a visão do autor de um deus mau. Para a autora, a crueldade em *Caim* é “uma alegoria da crueldade humana. Homem que criou a Deus em sua imagem e semelhança, para assim poder dominar e subjugar os outros” (PLOEG, 2011, p. 9).

Nesse estudo, a autora destaca que Saramago subverte a narração conhecida por outra que poderia ter acontecido. Assim, verdade e ficção se confundem e direcionam o leitor a um jogo entre o real e o figurado. Passado e presente também fazem parte desse jogo na medida em que inserem nos personagens bíblicos as inquietações e angústias do homem moderno. Por isso, a narrativa de *Caim* tem caráter universal, uma vez que os questionamentos a respeito de Deus e da origem da humanidade permeiam a mente humana desde o início dos tempos.

E, finalmente, no trabalho *Em nome do homem – um estudo sobre as técnicas narrativas no romance Caim*, de José Saramago (2011), Fabiana Potter de Carvalho Machado analisa a técnica narrativa do romance *Caim*, em que há o deslocamento da ironia do pólo do emissor para o pólo do receptor, que lê e reconstrói o sentido do texto original.

Para a pesquisadora, o fio condutor da narrativa é a consciência humana que discute com Deus, configurando o relacionamento entre criador e criatura, mas que nada tem a ver com aspectos teológicos. Esse fio condutor é tão significativo que

nem mesmo a ironia consegue cobrir a “própria essência perturbadora” da obra, o que a torna “de uma leveza no mínimo incômoda”. (MACHADO, 2011, p. 04).

Nesse estudo, a autora ressalta que a narrativa se constrói desapegada de uma teologia hermética, construindo uma renovação de sentidos com base “nas relações de poder entre criador e criatura dentro de uma esfera dialógica”. (MACHADO, 2011, p. 04). Para ela, uma leitura crítica do texto sagrado proporciona uma reflexão que leva à busca de um futuro mais coerente para a humanidade. Saramago faz isso com o “rigor de um escritor consciente de seu papel de homem inserido num mundo onde a conduta humana deve ser constantemente repensada” (MACHADO, 2011, p. 21). Outrossim, o narrador não se limita a apenas contar a história, mas interfere em seu desenvolvimento, confiando ao leitor a tarefa de decodificar os sentidos. De acordo com esse estudo, “seria adequado chamar o narrador de *encenador*, uma vez que é a sua palavra que ergue todo o cenário significativo da narrativa” (MACHADO, 2011, p. 25), e é seu distanciamento do mundo real que permite seu posicionamento irônico e crítico dos eventos narrados.

Ante o exposto, a proposta deste trabalho enriquecerá as pesquisas a respeito de *Caim*, na medida em que, a partir de uma nova perspectiva narrativa, ampliará o olhar da crítica a respeito do narrador da obra, peça-chave para a construção de um novo sentido na narrativa de Saramago.

2. A NARRATIVA BÍBLICA DE CAIM

Parte do *corpus* de análise do nosso trabalho comparativo entre o narrador de *Caim* e o bíblico desta passagem-fonte para o romance encontra-se na *Bíblia Shedd* (1997), cuja tradução é de João Ferreira de Almeida, especificamente o livro de Gênesis, capítulo 4, dos versículos 1 ao 16.

A Sociedade Bíblica do Brasil, SBB, entidade que objetiva facilitar o processo de tradução, produção e distribuição da Bíblia, testifica a importância de se estudar a Bíblia a partir de traduções confiáveis, como é o caso da realizada por João Ferreira de Almeida.

Os princípios que regem a tradução de Almeida são os da equivalência formal, que procura seguir a ordem das palavras que pertencem à mesma categoria gramatical do original. A linguagem utilizada é clássica e erudita. Em outras palavras, Almeida procurou reproduzir no texto traduzido os aspectos formais do texto bíblico em suas línguas originais – hebraico, aramaico e grego – tanto no que se refere ao vocabulário quanto à estrutura e aos demais aspectos gramaticais. (www.sbb.org.br)

Nascido em 1628, o português João Ferreira de Almeida mudou-se para a Malásia aos 14 anos, interessado em auxiliar uma igreja protestante de origem holandesa. Lá começou o processo de tradução da Bíblia para o idioma português. Mais tarde, mudou-se para a Holanda, e lá contou com o apoio de uma equipe de especialistas para continuar o trabalho.

Em 1683, Almeida completou a tradução do Pentateuco. Infelizmente, faleceu antes da conclusão da obra, e sua equipe continuou o trabalho, findado em 1694. A Bíblia completa em um único volume só foi publicada em 1819. Em 1712, alguns textos traduzidos de Almeida chegavam ao Brasil.

A tradução realizada por Almeida constituiu-se a partir dos textos originais a que ele tinha acesso. As pequenas diferenças entre uma e outra edição devem-se ao fato de os próprios originais em hebraico, aramaico e grego trazerem algumas variantes e suportarem mais de uma tradução correta para uma palavra ou versículo. Por isso, os estudiosos da Bíblia no Brasil associam o nome de Almeida à

Bíblia. Segundo a SBB, a tradução de Almeida é a preferida de mais de 60% dos leitores das Escrituras no país.

Haroldo de Campos (2010), tradutor e estudioso da Bíblia hebraica, afirma que a tradução de João Ferreira de Almeida é confiável na medida em que procede diretamente do texto hebraico. Atesta, também, a seriedade da *Bíblia de Jerusalém*, tradução esta realizada a partir dos originais por uma equipe de especialistas da era moderna. Por isso, apenas para efeito de esclarecimentos que se fizerem necessários, a *Bíblia de Jerusalém* (2002) também será citada neste trabalho.

O livro de Gênesis é considerado o livro dos inícios. Por isso, teologicamente, responde às questões universais da humanidade a respeito de sua origem e da raiz dos grandes males da sociedade. Porém, não se limita ao relato da criação, mas também enfatiza Deus, a desobediência do homem, a punição eterna da humanidade em consequência do pecado e o plano de redenção divina.

Não há comprovação histórica a respeito da autoria do livro de Gênesis. A maior probabilidade é que tenha sido escrito por Moisés, assim como os demais quatro livros do Pentateuco. Entretanto, o presente trabalho não tratará especificamente das questões de autoria e diferenças de interpretação em relação ao texto original. Nosso foco será o papel do narrador como mediador entre o autor e o leitor do texto. Especificamente acerca do capítulo quatro, ao qual iremos nos referir na análise, a história central diz respeito a um relacionamento vertical (entre o homem e Deus) e outro horizontal (entre dois irmãos).

Numa perspectiva literária, o livro do Gênesis vai além de apresentar uma história com o objetivo de doutrinar a respeito de uma verdade; trata-se de uma narrativa. A Bíblia de Jerusalém interpreta nesse sentido:

Não é preciso introduzir aqui [na narrativa da criação] a noção metafísica da criação ex nihilo, mas o texto afirma que o mundo teve um princípio: a criação não é um mito atemporal, ela é integrada na história da qual é o início absoluto. (CAMPOS, 2000, p. 26)

A narrativa encontrada em Gênesis 4 pertence à tradição *javista*, ou seja, de origem judaíta. Os primeiros documentos javistas apareceram por volta do século

VIII. A Bíblia de Jerusalém define o estilo javista como “vivo e colorido”, e que, “sob forma imagística e com real talento da narração, dá resposta profunda às graves questões que se propõe a todo homem” (CHAMPLIN e BENTES, 1995, p.27). O relato também supõe uma civilização um pouco evoluída: Caim e Abel representam dois modos de vida, o agricultor sedentário e o pastor nômade.

2.1. A complexidade do texto bíblico e suas várias versões

As narrativas bíblicas são objetos ricos de análise literária. Esses textos, em que pese serem histórias interpretadas de um ponto de vista teológico, fazem parte de uma arte magnífica e complexa, cujos autores articulam os elementos narrativos de uma maneira peculiar. De acordo com CAMPOS (2010), toda a Bíblia está permeada pela função poética da linguagem, em maior ou menor escala, repleta de paralelismos nos planos sintático e semântico. Além disso, o livro segue um plano lógico e seus personagens são apresentados não como figuras mitológicas, mas como seres humanos reais, passíveis de faltas e virtudes. Os assuntos tratados nesse livro incorporam a combinação do simples e do complexo.

Os textos bíblicos são antigos, o que não significa dizer que são rudimentares ou simples. Tzvetan Todorov (2003) dissertou sobre isso, alegando que, quanto mais se aproxima de uma narrativa antiga, mais se percebe o quanto é complexa e consciente de seu discurso engenhoso, possuindo os mais sofisticados recursos da prosa de ficção. Entretanto, esmiuçar a estrutura ficcional da narrativa bíblica não significa “encaixar” teorias literárias nos textos, como se elas se aplicassem diretamente aos personagens, narrador ou enredo. As histórias têm sua dinâmica particular, principalmente por serem alegóricas, e sugerirem abordagens específicas.

É certo que a narrativa bíblica pode ser alvo de interpretações de caráter teológico, mas há de se considerar sobremaneira a sua qualidade estética, como as transcrições do poeta, tradutor e crítico literário Haroldo de Campos (1929- 2003)

bem o demonstram. Moisés, em especial, é citado por Jean Bottero (CAMPOS, 2000, p.57) como “um poeta extraordinário e um historiador de primeira grandeza”.

Haroldo de Campos, citando Bloom, considera que “a Bíblia, a partir de suas origens, é tudo menos uma biblioteca teológica; é, sim, o produto de escolhas estéticas (2000, p. 91). E, se ela é única, é porque permanecemos enclausuradas por ela, seja que manifestamente nela acreditemos, seja que isso não ocorra”. Para o crítico, o estilo bíblico é abrupto e enigmático, repleto de jogos sonoros e efeitos onomatopaicos e ainda diz que: “Através do instrumento de repetição, o *Gênese* está, ainda, repleto de paralelismos em vários níveis. De fato, é uma ilustração clássica da tese de Roman Jakobson, para quem o paralelismo é a característica principal do uso literário da linguagem” (CAMPOS, 2000, p. 92)

Joel Rosemberg, outro estudioso da linguagem bíblica, afirmou que “o valor da Bíblia como documento religioso está estreita e inseparavelmente ligado a seu valor como literatura” (1975, p. 67-94). Em outras palavras, é fundamental analisar as características da narrativa bíblica considerando-se, também, que a construção do texto está em íntima sintonia com a visão do homem de sua época. A crítica não deve se prender, portanto, apenas a conceitos como alma, Deus, ou a juízos morais a respeito do homem. Faz-se mister olhar para a estrutura narrativa, a construção dos personagens e o seu deslocamento no tempo e no espaço, enfim, para tudo aquilo que perfaz um texto literário.

A teologia olha para a narrativa bíblica pelo viés da revelação, perguntando: “O que Deus quis dizer?” e “O que esse texto diz para nós, hoje?” A literatura deve ampliar o olhar, indagando: “Por que o narrador está contando isso agora?”, ou ‘Por que se instaurou o silêncio do narrador nesse diálogo? ou, ainda: “Por que o narrador usou de detalhes e repetições?”

Outra questão importante diz respeito à unidade da Bíblia como um todo. Embora as histórias sejam escritas em certa ordem cronológica, e cada uma delas faça parte de um ciclo, a saber, criação, queda e redenção, uma análise literária percebe o texto como algo singular. Isso não significa que a narrativa seja retirada de seu contexto, mas que é dada a devida importância aos aspectos específicos de cada parte da obra.

No caso do livro do Gênesis, por exemplo, é clara a tensão entre o propósito divino e a realidade dos fatos ou, em termos bíblicos, entre a vontade de Deus e a liberdade humana. Isso se materializa no texto em forma de monólogos interiores, diálogos e de uma linguagem que expressa uma gama variada de sentimentos. Robert Alter (2007, p. 63) compara os autores bíblicos a Shakespeare, que da mesma forma foi capaz de criar personagens fictícios que eram para o personagem principal um contraponto, espelho e apoio em seu desenvolvimento.

Por isso, pode-se considerar o texto bíblico como literatura, uma vez que os personagens das narrativas são uma representação da vontade dos seus autores. Grande parte das narrativas é permeada por diálogos, que materializam a concepção dramática das emoções que regem as interações entre seres humanos. Assim, os personagens são apresentados de uma maneira complexa e profunda.

Diante disso, é importante relacionar a significação histórica com a construção estética das narrativas. É sabido, por exemplo, sobre o direito de progenitura do filho mais velho na dinâmica da família hebraica. Essa é uma questão histórica. Porém, a forma como esse direito se consolida na vida da personagem é ficcional. Ser portador do direito não garante a continuidade dele.

Auerbach analisa as narrativas bíblicas em comparação com as epopéias, em especial as de Homero. Para ele, os personagens bíblicos possuem pensamentos e sentimentos em mais camadas e são mais intrincados. Têm consciência do que aconteceu antes e dos conflitos pelos quais estão passando, e que exigem deles uma decisão. Os personagens homéricos fazem parte de um destino univocamente determinado, e não entram em situações internas problemáticas:

O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrado em Homero, quando muito na forma de dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas. (2004, p. 10)

Enquanto os personagens das epopeias têm seu destino traçado e o aceitam, Caim, embora tenha nas suas mãos a decisão de seu futuro, vai de encontro aos

preceitos de Deus e segue seus desejos. Depois, sofre com seu castigo, afirmando que não o suportará. Essa dualidade de sentimentos é a multiplicidade de camadas a que Auerbach se refere: o homem bíblico (como o real) transforma-se de acordo com suas experiências de vida, e aquele personagem que conhecemos no início de uma história certamente não será o mesmo no final dela, pois Deus “modela” seus filhos durante a existência deles, para que o relacionamento vertical que existe aí seja aperfeiçoado.

O mesmo autor também salienta a importância do conceito de verdade na narrativa bíblica. Um texto homérico tem por maior objetivo o de criar um efeito ficcional, e não importa se o leitor acredita ou não nos fatos narrados, desde que, ao entrar em contato com a obra, sinta o efeito pretendido pelo autor. Já as narrativas bíblicas necessitam ser consideradas como verdades e encarnam um caráter.

Por isso, ao contrário das epopeias, as narrativas bíblicas, além de sua função literária, abrem caminho para que o leitor se insira na história, como interlocutor de Deus também, e suscetível aos mesmos conflitos dos homens de outrora. Os personagens bíblicos são homens comuns, vulneráveis a problemas cotidianos, nos quais Deus intervém. O problema entre Caim e Abel, por exemplo, não surgiu por causa de uma situação extraordinária; o ciúme e a inveja entre dois irmãos, bem como o relato de seu trabalho, são eventos naturais da rotina dos homens.

2.2. O Texto

Gênesis, Capítulo 4, versículos 1 a 16.

1. Coabitou o homem com Eva, sua mulher. Esta concebeu e deu à luz a Caim; então, disse: Adquiri um varão com o auxílio do Senhor.
2. Depois, deu à luz a Abel, seu irmão. Abel foi pastor de ovelhas, e Caim, lavrador.

3. Aconteceu que no fim de uns tempos trouxe Caim do fruto da terra uma oferta ao SENHOR.
4. Abel, por sua vez, trouxe das primícias do seu rebanho e da gordura deste. Agradou-se o SENHOR de Abel e de sua oferta.
5. Ao passo que de Caim e de sua oferta não se agradou. Irou-se, pois, sobremaneira, Caim, e descaiu-lhe o semblante.
6. Então, lhe disse o SENHOR: Por que andas irado, e por que descaiu o teu semblante?
7. Se procederes bem, não é certo que serás aceito? Se, todavia, procederes mal, eis que o pecado jaz à porta; o seu desejo será contra ti, mas a ti cumpre dominá-lo.
8. Disse Caim a Abel, seu irmão: Vamos ao campo. Estando eles no campo, sucedeu que se levantou Caim contra Abel, seu irmão, e o matou.
9. Disse o SENHOR a Caim: Onde está Abel, teu irmão? Ele respondeu: Não sei; acaso, sou eu tutor de meu irmão?
10. E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra a mim.
11. És agora, pois, maldito por sobre a terra, cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão.
12. Quando lavrares o solo, não te dará ele a sua força; serás fugitivo e errante pela terra.
13. Então, disse Caim ao SENHOR: É tamanho o meu castigo, que já não posso suportá-lo.
14. Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua presença hei de esconder-me; serei fugitivo e errante pela terra; quem comigo se encontrar me matará.

15.O SENHOR, porém, lhe disse: Assim, qualquer que matar a Caim será vingado sete vezes. E pôs o SENHOR um sinal em Caim para que o não ferisse de morte quem quer que o encontrasse.

16.Retirou-se Caim da presença do SENHOR e habitou na terra de Node, ao oriente do Éden. (BÍBLIA SHEDD, 1997, p. 6).

2.3. A narrativa bíblica e o papel do narrador

A origem do nome Caim remete a várias interpretações, entre elas o significado “ferreiro” ou “lança”. Outra análise comum desse nome refere-se a “aquisição” (o verbo *possuir* em hebraico é *caniti*, daí a aliteração com *Caim*). O enredo do capítulo 4 baseia-se no relato da vida de Caim.

O narrador do texto inicia seu relato pelo nascimento dos dois irmãos, Caim e Abel. A narrativa de Caim caracteriza-se pela predominância de sumário, ou seja, o narrador mostra a história e a resume. Condensa os fatos, narrando em poucas linhas um longo tempo de história. Por exemplo, temos o tempo transcorrido entre os versículos 1 e 3:

Coabitou o homem com Eva, sua mulher. Esta concebeu e deu à luz Caim; então, disse: Adquiri um varão com o auxílio do Senhor. Depois, deu à luz Abel, seu irmão. Abel foi pastor de ovelhas, e Caim, lavrador. Aconteceu que no fim de uns tempos trouxe Caim do fruto da terra uma oferta ao Senhor.” (grifos nossos).

A primeira sumarização nesse trecho se dá no nascimento do primeiro filho do casal, Caim. Não temos explícito se a concepção se deu no primeiro contato sexual entre Adão e Eva. Quanto tempo ficaram unidos? Como foi a gestação? De que forma nasceu?

Em seguida, o narrador também sumariza a infância dos filhos, pois há uma lacuna temporal entre o nascimento de Caim e Abel e a descrição da “profissão” escolhida, visto que, de acordo com a cultura hebraica, as crianças não trabalhavam; esperava-se o início da adolescência. Em seguida, o narrador relata

que depois de um certo tempo ambos ofertaram ao Senhor o fruto do seu trabalho. Mas foi a primeira oferta? Depois de quanto tempo isso aconteceu? Tudo isso está “resumido” porque o objetivo do sumário é que o narrador conte apenas aquilo que ele acredita ser importante para o entendimento da história. Portanto, não é um narrador que descreve os acontecimentos; sugere o que vai acontecer por meio do discurso.

Nessa mesma perspectiva, João Cesário Leonel Ferreira, em seu artigo *A Bíblia como literatura: lendo as narrativas bíblicas*, afirma que:

Os sumários, do mesmo modo, ao mencionarem o personagem, a região em que atua e o que faz, citando um dado temporal vago, não apenas ligam um bloco ao outro, mas oferecem uma panorâmica ao leitor dos elementos centrais que envolvem aquilo sobre o que o narrador discorrerá de modo específico adiante. (2008)

Esses versículos iniciais demonstram possuir um narrador que possui uma *visão de fora*, ou seja, ele se limita a narrar os acontecimentos, numa posição exterior. De acordo com os estudos de Pouillon (1974), esse tipo de narrador não possui onisciência, ou seja, não discerne mundos interiores; tudo é visto de fora. Mesmo o semblante triste de Caim é visto de fora: “Então, lhe disse o Senhor: Por que andas irado, e por que descaiu o teu semblante?” (versículo 8).

Leite (1994), de acordo com as teorias de Friedman, denomina esse narrador de *onisciente neutro*, uma vez que, estando em terceira pessoa, apresenta os personagens e o cenário de forma sumarizada, e não tece comentários sobre os acontecimentos, ou sobre o comportamento dos personagens. Claro que, muitas vezes, os sentimentos dos personagens ficam evidentes, mas ainda assim continuam livres dos comentários do narrador, que apenas se interpõe entre o leitor e a história. Naturalmente, o ponto de vista é do narrador, mas é uma percepção *de fora*, isenta de opiniões.

O sumário se evidencia sobretudo na construção sintática do texto. Por exemplo, analisemos ainda o início do texto, em especial o versículo 3: “(...) no fim de uns tempos trouxe Caim do fruto da terra uma oferta ao Senhor”. Sintaticamente, temos um período simples, precedendo uma série de outros versículos formados

por semelhantes períodos simples. Há uma inversão do advérbio de tempo, o qual não deixa claro quando aconteceu. Novamente, quem preenche essa lacuna semântica é o leitor.

Assim, percebe-se uma relação clara entre sintaxe e semântica nas narrativas bíblicas, em especial na história de Caim: as orações são mais simples do que em outras narrativas. Em geral, observa-se o uso corrente de orações coordenadas e de orações subordinadas menos complexas, com poucas ou nenhuma interpolação entre elas. Isso ocorre porque o objetivo do narrador bíblico é relatar de forma objetiva os acontecimentos, sem inserir detalhes ou percepções que obstruam o sentido principal do texto.

Lubbock também classifica as narrativas de acordo com o detalhamento dado pelo narrador diante dos acontecimentos. É a oposição entre *cena* e *sumário*. Essa é a mesma terminologia utilizada por Friedman:

A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são o *sine qua non* da cena. (in LEITE, 1994, p 26).

Em princípio, o que o narrador de Caim faz é apenas apresentar a história, de forma objetiva, sem subjetividade e aconselhamento. Por exemplo, nos versículos 4 e 5, lemos: “Abel, por sua vez, trouxe das primícias do seu rebanho e da gordura deste. Agradou-se o SENHOR de Abel e de sua oferta. Ao passo que de Caim e de sua oferta não se agradou. Irou-se, pois, sobremaneira, Caim, e descaiu-lhe o semblante”. Aqui, as ações são mostradas em termos de situação e cena, e o leitor é privado de alguma orientação dada por uma avaliação explícita por parte do narrador.

Segundo Booth (1980), isso faz parte de uma estratégia narrativa, a do *autor implícito*. Ou seja, por trás de um narrador há sempre um autor que quer fazer prevalecer sua autoridade, e, para isso, usa um narrador que supostamente não

interfere, para não se comprometer. Sobre esse conceito de Booth, LEITE afirma que:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (1989, p. 19).

O autor implícito é um ser ficcional cuja presença é denunciada pela seleção que faz do que pode ser narrado. Segundo Booth, o autor nunca desaparece por completo da ficção. Por mais velado que ele esteja, deixa perceber o seu controle sobre a narrativa:

Mesmo o romance em que nenhum narrador é dramatizado cria uma figura implícita de um autor que fica atrás das cenas, seja como diretor de palco, seja como controlador de bonecos, ou como um deus indiferente, que silenciosamente apara as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do “homem real” – não importa o que consideremos que ele seja – que cria uma versão superior de si próprio, um “segundo-ser”. (MACHADO, 2011, p. 87).

O leitor é conduzido pelo narrador, mas este é direcionado pelo autor implícito, que dá a ele o menor ou maior grau de onisciência. No caso de Caim, o autor implícito conduz o narrador a contar os fatos, não permitindo, portanto, que os personagens contem sua própria história e assumindo a responsabilidade da elaboração da intriga. Por isso, o narrador torna-se confiável do ponto de vista do autor bíblico.

Na sequência da narrativa (versículos 5 a 7), o narrador mostra que Deus aceitou apenas a oferta de Abel. Como prova de sua confiabilidade, traz à tona a voz do próprio Deus, que, ao perceber a ira de Caim, afirma: “Se procederes bem, não é certo que serás aceito? Se, todavia, procederes mal, eis que o pecado jaz à porta; o seu desejo será contra ti, mas a ti cumpre dominá-lo” (versículo 7). A fala de Deus confirma a veracidade do discurso do narrador. Como o leitor experimenta, em primeira mão, os pensamentos e sentimentos de Caim, concorda com a valoração de caráter que está subentendida nesse comportamento.

Na Bíblia de Jerusalém, nos versículos 5 a 7 lemos:

Por que estás irritado e por que teu rosto está abatido? Se estivesses bem disposto, não levantarias a cabeça? Mas se não estás bem disposto, não jaz o pecado à porta, como animal acuado que te espreita; podes acaso dominá-lo? (2002, p. 39)

Essa tradução traz o verbo no pretérito do subjuntivo, num questionamento de uma cena que já ocorreu: Deus já viu a cabeça baixa de Caim. Enquanto na tradução Almeida há a afirmação de que, *futuramente*, Caim será aceito se agir de forma correta, a Bíblia de Jerusalém, por meio da metáfora do animal à espreita, Deus pergunta a Caim se este pode dominar o pecado que bate à porta. Na primeira, Deus coloca a responsabilidade do auto-controle em Caim; na segunda, há apenas uma pergunta, sem argumento imperativo.

Especificamente no versículo 7, há o uso da conjunção condicional “se”. CAMPOS, nessa esfera, disserta sobre o “discurso engenhoso e geométrico” presente na narrativa bíblica, semelhante ao de Antonio Vieira, cujo objetivo é persuadir o leitor de uma verdade. A essa estratégia, Campos dá o nome de “alquimia verbal” (2000, p.62).

Pelo fato de o narrador ser seletivo ao descrever os acontecimentos, tudo o que é relatado é de suma importância. Cada detalhe faz diferença na caracterização do personagem e, conseqüentemente, justifica o desenrolar da história. Por exemplo, no versículo 6: pode parecer, à primeira vista, que o semblante de Caim é um mero detalhe, desnecessário, indiferente na condução da narrativa. Entretanto, a mudança exterior reflete uma transformação interior (Caim irou-se), e é o prenúncio de que algo está para acontecer.

A força da narrativa, todavia, está nos diálogos diretos entre Deus e Caim, momento em que o discurso ganha a qualidade de cena, segundo Booth, deixando que se evidencie o “mostrar” sobre o “narrar”. Do ponto de vista literário, aqui está o ponto mais significativo porque é a realidade construída pelo texto que ganha vida e torna-se presente, capturando o leitor para dentro da cena, como acontece nos versículos 6 a 15.

Destaca-se, num primeiro momento, o tom da palavra divina, aberta ao diálogo e à persuasão - “Se... não é certo que ... se todavia...” (versículo 6) – deixando o lugar para que o interlocutor se manifeste livremente.

A fala de Caim- “acaso sou eu o tutor de meu irmão” – denota o modo como se dirige a Deus, sem cerimônia, de igual para igual, tornando visível a tensão e a oposição à palavra do outro. É nítido aí o confronto entre os discursos de ambos os sujeitos - Deus e Caim- demonstrando o que Haroldo de Campos chama de um “Deus que responde”:

Deus é um Deus que responde, que se preocupa em dar uma resposta pessoal à sua criatura. Apesar da transcendência absoluta que o distancia do homem, se empenha em persuadi-lo, em convencê-lo pessoalmente. [sua resposta] implica, uma autolimitação de Deus em relação a uma dada pessoa, pois “o poder absoluto se personaliza em consideração à personalidade humana. (2000, p. 68)

Em oposição a esse caráter de respondibilidade, conforme diz Bakhtin, emerge outra tonalidade nos diálogos que se seguem (versículos 11-12-13-14-15): o imperativo da voz divina que lança sobre Caim a maldição e o destino de errância: “És agora, pois, maldito por sobre a terra, cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão. Quando lavrares o solo, não te dará ele a sua força; “serás fugitivo e errante pela terra””.

Destino ao qual Caim se subordina - “serei fugitivo e errante pela terra; quem comigo se encontrar me matará” – e cujo selo de morte é transformado por Deus em errância eterna: “O SENHOR, porém, lhe disse: Assim, qualquer que matar a Caim será vingado sete vezes. E pôs o SENHOR um sinal em Caim para que o não ferisse de morte quem quer que o encontrasse”.

Esse sinal, mais do que uma “vantagem”, é um sinal da própria errância a que Caim foi submetido. Não seria aceito entre os bons, mas também seria perseguido pelos maus. Como não poderia ser morto, não haveria meios de fugir desse destino. Seria obrigado a conviver com esse exílio para sempre.

Nesse momento, de acordo com as teorias de Lubbock e Booth, o *sumário* transforma-se em *cena* e o *contado* passa a ser *mostrado*, com a presença da

dramatização. O narrador “desaparece” momentaneamente e os personagens assumem a autoria de seu próprio discurso, como aconteceu nos versículos 6 a 15, graças à força dos diálogos diretos entre Deus e Caim. Entretanto, o narrador não deixa de exercer sua função de organizador da narrativa, uma vez que continua selecionando as falas em função de seu objetivo.

No final do versículo 14, Caim, em sua angústia, concorda com a fala de Deus, e assume para si a errância. (A Bíblia de Jerusalém traz Caim afirmando que deverá “ocultar-se”, ou seja, viver eternamente escondido). Essa confirmação se dá pela repetição da fala de Deus. Percebe-se, aqui, uma característica da narrativa bíblica: o uso de repetições e paralelismos. Considerando a teoria das funções da linguagem de Jakobson, podemos observar aqui a função poética da linguagem. A palavra, um fim em si mesma e não apenas um meio de comunicação, volta-se para si, num movimento que intensifica o destino errante de Caim. Esse movimento do discurso traz à tona, continuamente, as vozes de Deus e de Caim, uma ratificando a outra, corroborando a posição de um narrador confiável, uma vez que um personagem confirma a veracidade do ponto de vista do outro.

Desta forma, o narrador objetiva intensificar o destino de Caim após seu erro. É como se Caim tivesse que, por meio da linguagem, apoderar-se do seu destino. E o narrador tem um papel fundamental nesse momento, porque, ao invés de se “intrometer”, deixa o personagem livre para que assuma sua vida. ALTER afirma que

Deus ou um de Seus intermediários ou mesmo uma autoridade puramente humana fala: o homem repete e cumpre as palavras da revelação, repete e exclui, repete e transforma, mas a mensagem original e urgente sempre está lá, a ser confrontada, uma mensagem que, na potência de sua formulação verbal concreta, não se deixa esquecer ou ignorar. (2007, p. 172).

Assim, o narrador manifesta o seu poder de revelar a mensagem pela linguagem dos actantes da história, além de demonstrar a tensão existente entre a liberdade humana e o plano divino.

3. O NARRADOR EM *CA/M*, DE JOSÉ SARAMAGO

3.1. A narrativa portuguesa contemporânea

A narrativa contemporânea difere muito de todo o movimento modernista em Portugal. Em primeiro lugar, porque os primeiros anos do modernismo em Portugal (início do século XX) foram marcados essencialmente pela poesia. Nos anos seguintes, a geração Presença propôs-se a fazer na prosa uma arte espontânea, sem premissas ideológicas, buscando a essência do ser.

Com o advento do neo-realismo, nascido na crise do pós-guerra, o romance ganhou força em Portugal. Influenciado sobremaneira pela literatura brasileira da geração de 65, o neo-realismo português defendia uma arte engajada. “O romance se torna um instrumento de transformação do mundo, na medida em que o escritor passe a crer que seja possível uma revolução social através da ação da obra literária.” (GOMES, 1993, p.22). Essa escola, comprometida com o documental, privilegiava mais a prosa do que a poesia, solidificando, assim, o gênero romanesco.

A ditadura salazarista transformou sobremaneira a literatura portuguesa, pois os efeitos da censura foram muito além de impedir publicações: condicionava a própria criação, anulando ímpetos de escrita. Por isso, o 25 de Abril, data representativa do fim da ditadura portuguesa, foi tão importante no aspecto cultural, pois incidiu profundamente no ato criativo.

Na década de 80, após uma redução na produção literária em virtude da ditadura salazarista, surgiram novos escritores com tendências independentes na forma e no conteúdo. O romance português contemporâneo começava a ter voz própria e independente de influências externas. Só a literatura contemporânea foi capaz, em Portugal, nas palavras de Alvaro Cardoso Gomes, de “revolucionar o gênero” romanesco.

Embora a ficção portuguesa contemporânea não esteja ligada a nenhum grupo ideológico, tem em si a marca da combatividade em relação aos problemas político-sociais de Portugal.

Mas esse romance vai além: como necessidade de combater o exterior, acaba por analisar também o interior do homem, para que este, consciente de seu papel no mundo, tenha consciência de sua realidade e de que precisa transformá-la. Além disso, a contemporaneidade ataca em outra frente: a crítica da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade. Nesse aspecto, o escritor é peça fundamental: reflete a realidade, como um espelho, mas não se prende a ela; subverte-a, criando, nas palavras de GOMES (1993), um “mundo de metáforas”. A ficção torna-se, portanto, um meio de não só modificar a realidade, mas transformar o olhar que se tem sobre essa realidade.

Exemplo disso é um tema recorrente na literatura portuguesa contemporânea: a viagem. A ditadura salazarista interferiu não apenas nas questões políticas de Portugal, mas, sobretudo, no pensar dos indivíduos, na cultura e na ideologia de todo o povo, transformando seu olhar e seus relacionamentos. A cultura do extremo nacionalismo fez Portugal fechar-se em si mesma, numa espécie de ufanismo, o que deixou os portugueses alienados e carentes de identidade. Juntando-se a isso o peso da tradição, tem-se então um país de olhar fragmentado, cuja visão está limitada ao lugar onde está. Durante a ditadura, o povo português não sabia quem era e, como era impedido de pensar; qualquer influência externa poderia tomar proporções gigantescas.

Por isso, viajar é mais do que ir de um lugar a outro: é buscar a própria identidade, é encontrar seu lugar no mundo. José Saramago afirmou que “hoje ainda estamos no ponto de pensar e fazer o romance como expressão duma identidade nacional” (GOMES, 1993, p.125). Mas a viagem nunca acaba, porque o que está perdido nunca é encontrado. A viagem no romance contemporâneo não é analisada pelo seu objetivo em si, mas representa a própria busca do escritor, que transcende a realidade e, metalinguisticamente, quer se encontrar na sua obra. “O romance transforma-se num palco da procura, sem que necessariamente aponte para o término dela” (GOMES, 1993, p. 121).

Os romancistas contemporâneos materializam a crítica à realidade também por meio da linguagem. O gênero romanesco é criticado e reinventado, em níveis macro e microestruturais, ou seja, o *como* dizer passa a ter a mesma importância do *que* dizer. Uma característica da transformação da prosa portuguesa contemporânea é a assimilação do poético, como a condensação da linguagem, que pretende obter o máximo de efeitos com o mínimo de palavras. Por isso o uso constante de metáforas. O coloquial também é incorporado ao discurso, numa tentativa de subverter a retórica e a grandiloquência da tradição literária.

Embora as obras contemporâneas não façam parte de uma massa uniforme de características romanescas, percebe-se uma certa recorrência nas formas atuais de narrar:

Em Portugal, diferentemente do que ocorreu em países como a França, por exemplo, não há um 'novo romance' que se tenha imposto nos últimos anos, pelo menos no tocante a processos técnicos uniformes e à instauração de modelos previamente estabelecidos. No entanto, há formas de narrar que se têm manifestado de forma recorrente, o que faz delas registros privilegiados do romance português da atualidade. É evidente, por exemplo, a atração revelada pelo romance contemporâneo no que respeita aos domínios do fantástico. (NAVAS, 2009, p. 35)

O fantástico insere-se no romance contemporâneo como característica de um discurso que visa questionar o padrão de realidade. Esse cruzamento de discursos marca um romance que almeja reinventar o gênero, pois só o imaginário é capaz de realizar a subversão dos procedimentos da narrativa histórica.

Por isso, pode-se dizer que o romance português contemporâneo busca sua independência em relação ao discurso oficial, mas também se nega a ficar agregado a um grupo ideológico específico. É um discurso de busca, de procura, de resgate da linguagem, que não se reinventa apenas tematicamente, mas na própria estrutura do romance. Segundo ROSENFELD, "a visão de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos". (1996, p. 81).

3.2. O narrador em José Saramago

José Saramago começou sua carreira de romancista aos 25 anos, ou seja, em 1947, mas só foi reconhecido pela crítica em 1980, com a obra *Levantado do Chão*. Desde o início, mostrou-se preocupado com uma arte compromissada, capaz de denunciar os problemas sociais existentes. Por isso, nas palavras de GOMES, “sua escrita é peculiar por inventar um narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, mais do que apresentar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade” (1993, p. 34).

Mesmo que as temáticas de Saramago já tenham sido retratadas por outros escritores portugueses, seus romances possuem peculiaridades importantes, no que tange ao plano da narrativa: um discurso não linear, repleto de oralidade, coloquialismos, avanços e recuos. O escritor afirmou não ser sua intenção reescrever a história oficial, mas “introduzir a dúvida no lugar da certeza, chamar a atenção justamente para aquele passado que não foi aproveitado pela história, esse que não é história” (GOMES, 1993, p. 128). Saramago intenta, assim, resgatar ações que a história obliterou, preenchendo o intervalo existente entre o histórico e o não-histórico, por meio da imaginação.

O retorno aos mitos, entendidos aqui como as histórias que relatam as origens, não se dá pelo simples relato, mas intenta uma subversão capaz de reescrever esses relatos a partir de novas perspectivas a partir do presente. O narrador de Saramago é sempre distante e irônico e, mais do que narrar, comenta os fatos, desvendando o que está “oculto” na história. Para ele, o papel do escritor é, ideologicamente, fazer uma releitura dos fatos e permitir, de acordo com os conceitos de Chklovski, que o leitor, por meio do estranhamento, possa ver sua realidade como se fosse a primeira vez.

Saramago incorpora a linguagem coloquial ao seu discurso não apenas pelos personagens, mas, sobretudo, por meio das estratégias do narrador, que se coloca no plano dos personagens, sugerindo um clima de conversa:

Saramago funde diversos níveis de discursos sem hierarquiza-los, para dar os vários matizes de uma língua, que se dissemina nos falares,

pertencentes às camadas de toda sociedade. O narrador torna-se um repositório de discursos e cumpre o papel de distribuí-los aos quatro ventos. Sendo assim, não se espante que o romance de Saramago tenha um tom próprio, inconfundível, dado pela oralidade e que ilude como pretensa e distanciada narração (GOMES, 1993, p. 115)

Ou seja, a voz do narrador deixa de ser a voz suprema e demiúrgica e passa a ser uma voz entre outras, que busca um sentido para a vida. Assim como os actantes estão sempre em busca, o narrador está também à procura de algo. Ao invés de ser um narrador que manipula o discurso, simplesmente possui a tarefa de tecer os fios da história, e é colocado no mesmo nível dos personagens. GOMES, nesse sentido, destaca que ocorre uma espécie de mimetização: o narrador elabora e incorpora estilemas linguísticos próprios dos actantes. “O resultado é a supremacia da voz que fala sobre a voz que conta” (1993, p. 117).

Dessa forma, o romance de Saramago muda também a relação entre narrador e leitor, que agora deve se tornar um coparticipante da narrativa, preenchendo as lacunas existentes entre os relatos. Deixa, portanto, de ser um mero observador, e passa a ser mais uma voz dentro do discurso, voz essa que precisa sair da alienação da realidade que o cerca. Assim, faz do leitor um participante do seu sistema de valores.

Assim como em grande parte da narrativa portuguesa contemporânea, Saramago utiliza-se com frequência do tema da viagem. O herói de Saramago está sempre em busca, num deslocar contínuo: “é, pois, como vemos, de viagem que se trata, de aprendizagem da terra através do percurso que nela se faz, de atribuição de sentido a esse percurso (...)” (SEIXO, 1987, p. 53).

O narrador de Saramago, portanto, não é um mero condutor de histórias, mas um ser que procura sentido para sua existência, um estar no mundo que faça sentido. Por isso, seus romances são dinâmicos, permitindo o livre movimento do narrador. Nas palavras de GOMES, o narrar em Saramago é uma “aventura errante” a que as vozes se entregam, abertas a todas as possibilidades (1993, p. 123).

Esse narrador, por toda a instância narrativa, assume variados ângulos de focalização. Ele “aparece” e “reaparece” e, por diversas vezes, toma a forma de um personagem, de uma voz, apropriando-se dela para fazer a análise crítica da

realidade. Em outros momentos, abandona a narração em terceira pessoa e dá voz a outros personagens. Ocorre, portanto, a desestabilização do estatuto do narrador, a partir de uma mudança constante de focalização e alternância do sujeito.

3.3. O narrador errante e paródico em *Caim*

Antes de iniciar a história de *Caim*, Saramago utilizou-se, na epígrafe, de um versículo bíblico: “Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala. (Hebreus: 11-4)”.

Em primeiro lugar, é interessante notar que o autor traz de início o texto base para sua escrita: o bíblico. Mas não o texto original do Gênesis. Utilizou-se de um trecho de um livro do Novo Testamento, em discurso indireto, que relata o que aconteceu entre Caim e Abel. Não se utiliza, portanto, do discurso direto de Caim para relatar o ocorrido.

Outro aspecto relevante diz respeito à última frase: Abel continua falando. Ou seja, o autor não só deixa claro que vai fazer um paralelo com o texto bíblico, mas aponta que o que aconteceu a Abel ainda permanece vivo no imaginário coletivo, e é exatamente isso que precisa ser questionado. Tanto que, em seguida, o autor coloca como referência que esse trecho faz parte do “Livro dos Disparates”. Os conceitos de “disparate” são “expressão destituída de razão e de senso, algo despropositado e fora da realidade” e “ato impensado, imbecilidade ou parvoíce”. Em outras palavras, Saramago mostra ao leitor que fará uma desconstrução da narrativa bíblica, desrespeitando sua autoridade, tal qual podemos observar logo no início de *Caim*:

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo (...) Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-

medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo. (SARAMAGO, 2009, p. 9)

Já se percebe, de início, que Deus, ao contrário do que a tradição considera, não está iniciado com letra maiúscula. Na verdade, ele é apenas um senhor, “também conhecido como deus”. A divindade não faz mais parte de sua essência, mas é um codinome, algo secundário. Adão e Eva também aparecem com as iniciais minúsculas. Isso tudo já mostra ao leitor um estilo próprio, que descaracteriza a divindade dos personagens e os coloca como pessoas comuns. Assim, afirmar que Deus teve um acesso de ira é dar a ele atributos humanos e, por meio da ironia, o narrador coloca em falsete a autoridade divina: é surpreendente que Deus resolva, como um humano qualquer, algo que seria tão simples para ele.

Outro aspecto já percebido nesse discurso é seu tom coloquial. Trata-se de uma história consagrada como oficial sobre a origem do homem, mas que, graças ao uso que o narrador faz de expressões prosaicas, inesperadamente, é colocada sob suspeita. Em seguida, o narrador insere um diálogo entre Deus, Adão e Eva:

Tu, como te chamas, e o homem respondeu, Sou Adão, teu primogénito, senhor. Depois, o criador virou-se para a mulher, E tu, como te chamas tu, Sou eva, senhor, a primeira dama, respondeu ela desnecessariamente, uma vez que não havia outra. Deu-se o senhor por satisfeito, despediu-se com um paternal Até logo, e foi à sua vida. Então, pela primeira vez, adão disse para eva, Vamos para a cama. (SARAMAGO, 2009, p. 11).

O leitor defronta-se aí com uma confluência de vozes imbricadas no discurso, vozes essas sistematicamente introduzidas sem os tradicionais travessões, aspas ou dois pontos a indicar a mudança do emissor do discurso na apresentação dos diálogos. A alternância das falas entre narrador e personagens, e personagens entre si, é assinalada apenas por vírgulas, tendo como único indicador da nova voz a adoção de maiúscula após a vírgula. Ao “misturar” as diversas falas e incorporar o coloquial, o narrador investe contra a hierarquia das falas, perde seu caráter demiúrgico e fica no mesmo nível dos personagens.

Em primeira instância, o que se percebe até aqui é um narrador onisciente, ou seja, que tem pleno conhecimento da história e do que está por trás dela. Mas o

que está por detrás dela, paradoxalmente, desloca esse poder controlador do narrador para um plano de revelação de “disparates”, daquilo que ficou oculto sob a versão oficial, por meio da paródia, que inverte e rebaixa o *Gênesis* bíblico, retirando-lhe a sacralidade e favorecendo as atitudes mais ínfimas e profanas:

Quanto ao senhor e suas esporádicas visitas, a primeira foi para ver se adão e eva haviam tido problemas com a instalação doméstica, a segunda para saber se tinham beneficiado alguma coisa da experiência da vida campestre e a terceira para avisar que tão cedo não esperava voltar, pois tinha de fazer a ronda pelos outros paraísos existentes no espaço celeste. De facto, só viria a aparecer muito mais tarde, em data que não ficou registro, para expulsar o infeliz casal do jardim do éden pelo crime nefando de terem comido do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. (SARAMAGO, 2009, p.12)

Há a inversão da história bíblica, por meio do discurso paródico, que subverte a versão oficial por outra, não registrada por registro histórico, mas fruto da livre criação romanesca. Porém, mais adiante, o narrador faz uma interrupção abrupta no texto, deslocando-se para um outro ponto de vista, agora assumindo a voz autoral no diálogo com o leitor:

Ponto de ordem à mesa. Antes de prosseguirmos com esta instrutiva e definitiva história de caim a que, como nunca visto atrevimento, metemos ombros, talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos. Assim faremos, pois, começando por esclarecer alguma maliciosa dúvida por aí levantada sobre se adão ainda seria competente para fazer um filho aos cento e trinta anos de idade. (SARAMAGO, 2009, p.13)

Aqui, o narrador, por meio de uma mudança de perspectiva, dialoga com o leitor e discute com ele os desígnios da narrativa que escreve, especialmente em dois aspectos: o de reconstrução do tempo por meio de um relato não-linear e que fere a cronologia do original e da instigação da dúvida no modo de o leitor ler e interpretar o discurso bíblico. Aí, o narrador se comporta como a serpente na cena da tentação a Eva e desta em relação a Adão, uma vez que leva o leitor a desafiar aquilo que foi informado até então, sugerindo uma ampliação de seu conhecimento diante dos fatos narrados.

Tudo isso para que o leitor não seja “confundido por segunda vez”, porque, até agora, nada é confiável. Isso remete à teoria do “autor implícito” de Booth: o autor, questionando a veracidade da narrativa bíblica e do seu próprio narrador, imprime sua marca no texto. Afinal, não existe, na verdade, um lugar não ideológico de onde se possa pensar um discurso literário. A aparentemente simples escolha do material a ser descrito já implica uma intencionalidade. O narrador de Caim, portanto, acompanha o autor implícito em seu questionamento. Nesse sentido, Saramago vai na direção do que diz Todorov acerca da literatura:

Em literatura, jamais temos de haver-nos com acontecimentos ou fatos brutos, e sim com acontecimentos apresentados de determinadas maneiras. Duas visões diferentes do mesmo fato fazem deste dois fatos distintos. Todos os aspectos de um objeto se determinam pela visão que dele nos é oferecida”. (1976, p. 63)

Por isso, o narrador, constantemente, faz interrupções na narrativa, para problematizar os acontecimentos e seu ponto de vista em relação a eles. Isso cria um ritmo não linear, próprio da narrativa contemporânea:

Como já dissemos, o segundo, o que viria depois de caim, foi abel, um moço aloirado, de boa figura que, depois de ter sido objecto das melhores provas de estima do senhor, acabou da pior forma. Ao terceiro, como também ficou dito, chamaram-lhe set, mas esse não entrará na narrativa que vamos compondo passo a passo com melindres de historiador, por isso aqui o deixamos, só um nome e nada mais. (SARAMAGO, 2009, p. 14)

O narrador faz um movimento de “ida e volta” nos acontecimentos e, em meio a isso, os questiona, bem como ao próprio ato narrativo. A descrição de Abel, por exemplo, não aparece no texto bíblico, mas o narrador admite, ironicamente, que não é um historiador, por isso seus dados não são confiáveis.

A ironia não se limita ao narrador. Este a estende aos personagens. Depois que Eva afirmou ter ouvido a voz da serpente, lemos:

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. (SARAMAGO, 2009, p.17).

O próprio narrador, portanto, constrói o sentido irônico do texto, e transfere essa ironia aos personagens. Além de ser um recurso estético, a ironia é uma estratégia ideológica, pois induz a uma crítica do discurso oficial e da ordem estabelecida, induzindo o leitor a refletir sobre o que está subentendido ao dito e depende de uma interpretação capaz de ler o entredito, visto que o enunciado não coincide com a enunciação.

Massaud Moisés, citando Philippe Hamon, afirma que a ironia não é um recurso literário, mas a “própria essência do ato literário”. Também a descreve como “polifonia do real, que encontra na metáfora lugar privilegiado, carregando ausência e presença, prazer e desprazer” (2004, p. 248).

Isso abre outra questão a respeito de *Caim*: o discurso irônico, de estrutura semântica dupla, nada mais é do que um parceiro adequado para a paródia presente na obra. O próprio conceito de paródia como “canto paralelo” indica uma duplicidade discursiva. A paródia oferece um duplo movimento de proximidade e afastamento do texto original: “A paródia surge através de uma interpretação e da recriação, paralelamente, e implica ao mesmo tempo mudança e continuidade, formando um interessante jogo dialético com o texto base” (Van der Ploeg, 2011). O que a paródia faz é a re-apresentação do texto original, a partir de uma nova perspectiva que o desloque seja por oposição, seja por um paralelismo que o reverbere em outras direções. De qualquer forma, como observa Bakhtin, o importante é manter a bivocalidade de duas vozes simultâneas sem que uma anule a outra.

A paródia, portanto, desloca os acentos do estilo e desloca a narrativa bíblica para outro lugar que não mais o de origem. É um gênero de espelhos deformantes. O discurso bíblico não é negado ou assimilado, mas é possível reconhecê-lo e, ao mesmo tempo, estranhá-lo, a partir da linguagem paródica: “é na paródia de um soneto que devemos reconhecer um soneto, sua forma, seu estilo (...) não se trata mais de um soneto, mas da imagem de um soneto” (Bakhtin, 1998, p. 372).

Aqui entra, também, a questão do riso, tão presente em *Caim*. Um objeto não pode ser cômico se estiver distante, é fundamental aproximá-lo. Nessa esteira, o riso destrói a distância que o texto bíblico possui por seu caráter sagrado e o traz para o presente da narrativa:

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. (STAM, 1998, p. 413, 414).

O segundo capítulo inicia-se com Adão e Eva fora do paraíso, sofrendo em terra inóspita. Eva resolve, então, pedir ao querubim de sentinela à porta do paraíso uma porção de frutas para comer. Adão foi contra, mas ela retrucou e foi em frente.

Era como se dentro de si habitasse uma outra mulher, com nula dependência do senhor ou de um esposo por ele designado, uma fêmea que decidira, finalmente, fazer uso total da língua e da linguagem que o dito senhor, por assim dizer, lhe havia metido pela boca abaixo. (SARAMAGO, 2009, p. 23)

O narrador, irônico ao representar a divindade do criador, insere sua ideologia ao afirmar que a língua deu à mulher autonomia e poder. “Uma outra mulher” nasceu pela palavra, como se o narrador, metalinguisticamente, demonstrasse o poder de sua história simplesmente porque pode falar sobre ela e questioná-la. E é justamente esse questionamento e a contínua mudança de pontos de vista que o destitui de sua aparente onisciência, à semelhança do que faz com a divindade.

Mas o ponto central que focalizaremos agora será justamente aquele que traz para primeiro plano o relato bíblico sobre *Caim*, que vimos no capítulo anterior.

Desde o início, o narrador assume uma postura bastante diferente da original ao assumir sua postura diante dos acontecimentos: “Estava claro, o senhor desdenhava caim” (SARAMAGO, 2009, p. 33). A oferta de Caim não teria chegado a Deus por força de uma corrente de vento ou por qualquer outra coisa, mas não

por causa de Caim. O narrador acrescenta fatos ao relato bíblico: Abel teria escarnecido da situação de Caim, revelando, assim, seu caráter. Também acrescenta detalhes do que aconteceu depois: Caim não apenas levou Abel ao campo, mas a um campo onde se matava raposas, e matou Abel a “*golpes de uma queixada de jumento*” (SARAMAGO, 2009, p. 34).

Caim afirma desde o princípio que a culpa pela morte de Abel é de Deus, que, além de recusar, sem motivo, a oferta de Caim, ainda não evitou que o assassinato ocorresse, quando podia fazê-lo. Deus diz a Caim que seu discurso é sedicioso, ou seja, rebelde e insubordinado, ao que Caim responde: “É possível que o seja, mas garanto-te que, se eu fosse deus, todos os dias diria Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra” (SARAMAGO, 2009, p. 34,35).

O narrador reitera, assim, a importância de se questionar a verdade constituída, mas, para isso, usa o próprio texto bíblico, parodiado, promovendo a desconstrução das ideologias cristalizadas. Ao culpar Deus, o narrador insere no discurso de Caim frases do imaginário popular: “Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda” (SARAMAGO, 2009, p. 35). Esse discurso coloquial no meio de um diálogo que deveria ser solene – afinal Caim está falando com Deus – promove a reversão da seriedade da história tida como verdadeira.

3.4. A errância de Caim e o narrador errante

Após o assassinato, diz a narrativa bíblica que Deus impôs a Caim uma sentença perpétua, a saber, ser errante pela terra, marcado por um sinal que impediria ser assassinado. O narrador de Saramago, porém, altera essa versão:

Farei um acordo contigo, Um acordo com o réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabava de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim (...) nunca nos passaria pela cabeça dizer que os nossos desígnios são inescrutáveis, isso foi coisa inventada por homens que presumem de ser tu cá, tu lá com a divindade (...) A minha porção de culpa não absolve a tua, terás o teu castigo, Qual, Andarás errante e perdido pelo

mundo (...) porei um sinal na tua testa (...) Este é o sinal da tua condenação, acrescentou o senhor, mas é também o sinal de que estarás toda a vida sob a minha proteção e sob a minha censura, vigiar-te-ei onde quer que estejas. (SARAMAGO, 2009, p. 35,36).

Em primeiro lugar, o narrador discorre a respeito do futuro de Caim não como um castigo de Deus, mas como um acordo entre este e Caim. O personagem Deus absorve para si parte da culpa pelo assassinato de Abel, mas pretende fazer disso um segredo. Ambos relacionam-se, portanto, como dois iguais, e o narrador não faz questão de hierarquizar as vozes do discurso. Nega, inclusive, o que o anjo dissera a respeito dos desígnios de Deus, como algo inventado pelos homens. Ou seja, o anjo não dizia aquilo em nome de Deus.

A marca que Caim recebe em sua testa perde a significação de punição e ganha um duplo sentido: castigo e proteção. Esse é o verdadeiro sentido da errância: um sinal que é bom e mau ao mesmo tempo, que descaracteriza um destino único para o personagem.

A partir desse momento, a história começa a relatar a vida errante de Caim. No início de sua “peregrinação”, Caim é um personagem pensativo a respeito do que aconteceu.

Chorar o leite derramado não é tão inútil quanto se diz, é de alguma maneira instrutivo porque nos mostra a verdadeira dimensão da frivolidade de certos procedimentos humanos (...) Reflectir enquanto a chuva nos vem caindo em cima não é certamente a coisa mais cómoda do mundo, e foi talvez por isso que de um momento para outro deixou de chover, para que caim pudesse pensar à vontade, seguir livremente o curso do seu pensamento até ver aonde ele o levaria. Não o chegaremos a saber nunca, nem nós, nem ele (...) (SARAMAGO, 2009, p. 40).

O trecho já se inicia com a desconstrução da sabedoria popular, de uma ideologia já normatizada, demonstrando que a reflexão geradora de questionamento é fundamental para o ser humano. Porém, nesse momento, o narrador afirma não conhecer em sua totalidade o pensamento de Caim, assumindo a posição de simples testemunha do que se passa à sua frente, necessitando da visão de outros personagens.

Ao chegar à terra de Nod, cujo significado é “terra dos errantes”, Caim apresenta-se como Abel. Essa troca de nomes não é aleatória. Ao tomar para si o nome do irmão, Caim não empresta apenas um nome, mas uma identidade. Deseja ser alguém que foi considerado melhor do que ele. Além disso, trazer de novo Abel à vida, além de uma fuga e de um esconderijo, é uma espécie de redenção de seu pecado.

Nesse momento, o narrador aproveita para dissertar a respeito da importância de sua narração, num trabalho metalinguístico que o aproxima da perspectiva autoral:

Atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes, dos sempre atentos, que consideram que o diálogo que acabamos de registrar 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. (...) Que eles não disseram 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. Se o resultado é coerente agora, também o seria na altura porque, ao final, almocreves somos e pela estrada andamos. Todos, tanto os sábios como os ignorantes. (SARAMAGO, 2009, p. 46,47; grifos nossos).

Dessa forma, o narrador/autor fundamenta a verossimilhança necessária ao seu romance. Movimenta-se entre história e estória, contextualizando culturas e comportamentos, e permitindo ao leitor que, embora consciente de estar num ambiente ficcional, entenda o texto como “verdade”. Nesse sentido, afirma SEIXO:

José Saramago não faz história, faz romance; embora a história seja o “outro” gênero de sedução na sua obra, o que não impede que seus textos tenham uma credibilidade acima ou não da verdade histórica. (1986, p. 24).

Esta errância que atinge não apenas a personagem Caim mas o próprio narrador é essencial neste romance, de modo que a alternância entre pontos de vista é a constante. Desta forma, o narrador não se limita apenas a ser o emissor da instância produtora do enunciado, mas se torna cada vez mais presente no cenário narrativo. É a presença do sujeito da enunciação no enunciado, ora visível ora

invisível aos outros personagens. Quando invisível, passeia pela cena, penetra em todos os lugares e ainda convida o leitor a acompanhá-lo nestas incursões.

Dessa forma, o narrador de Caim modifica o narrador bíblico por meio da paródia, da ironia, e de um novo conceito de errância, que retoma e amplifica, à luz do contemporâneo, uma outra errância que já estava na versão original. Enquanto na versão bíblica apenas o personagem Caim era um ser errante, aqui o próprio narrador é um ser sem lugar definido no seu discurso, que busca, juntamente com Caim, o seu lugar.

Muitas vezes, as vozes de narrador e personagem confundem-se: “Mas, ao mesmo tempo, um outro caim que não era ele observava o quadro com curiosidade” (SARAMAGO, 2009, p.60). O narrador coloca-se, de um lado, como um mero expectador, mas, por outro, introduz a possibilidade interpretativa de um duplo Caim: ele mesmo e seus outros: o autor e leitor.

O narrador até mesmo lança mão de discurso indireto livre, para misturar sua ideologia à do personagem: “... e, pela primeira vez, perguntou-se quem seria a impertinente personagem, Talvez fosse o senhor, muito capaz disso é ele, com aquele gosto de aparecer de repente em qualquer parte...” (SARAMAGO, 2009, pag. 75).

Sobre essa indefinição do que é voz do narrador ou do personagem, chama a atenção o próprio autor implícito, quando, num evidente exercício de metalinguagem, abdica da intermediação do narrador e, dirigindo-se diretamente ao leitor, comenta o próprio texto:

Tudo acaba, porém, tudo tem o seu termo, uma túnica lavada cobriu a nudez do homem, é hora, palavra sobre todas anacrônica nesta bíblica histórica, se der conduzido à presença da dona do palácio, que lhe dará destino (SARAMAGO, 2009, p.55).

Por meio das várias perspectivas, o narrador objetiva conferir ao texto um olhar múltiplo a fim de que o leitor acredite na sua isenção e autenticidade. Em certo momento, Caim ouve que “o erro é crer que a culpa terá de ser entendida da mesma maneira por deus e pelos homens” (SARAMAGO, 2009, p. 158).

Mas a multiplicação e a errância entre linhas narrativas se intensifica, também, com a utilização de outras histórias bíblicas, narrativas que são incorporadas à história de Caim, como se dela fizessem parte. Na história bíblica, a vida de Caim termina na terra de Nod. Em Saramago, vai além: Caim, após o momento da saída da terra de Nod, começa a viajar no tempo e no espaço, perpassando por diversas histórias bíblicas: de Abraão, de Josué, da Torre de Babel, de Sodoma e Gomorra, de Moisés e de Noé. Além disso, Caim, no ínterim das viagens, volta a Nod e conta a Lilith suas experiências, inserindo, assim, outra narrativa dentro da história, num processo que TODOROV (1976) denomina *encaixe*, em que o personagem principal – Caim – tem uma história para contar. Tem-se, nesse momento, uma narrativa dentro de outra, criando uma perspectiva labiríntica.

A intertextualidade e a multiplicação de fios narrativos, com histórias dentro da história numa espécie de *Mil e Uma Noites* da era contemporânea, configuram uma narrativa que oscila e se dissemina em várias direções, materializando a errância no plano discursivo.

Era como se existisse uma fronteira, um traço a separar dois países, ou dois tempos, disse Caim sem consciência de havê-lo dito, o mesmo que se alguém o estivesse pensando em seu lugar (...) poderia mesmo dizer-se que esta, de certo modo, é a sua primeira viagem ao estrangeiro (...) A não ser, diz a voz que fala pela boca de Caim, que o tempo seja outro (...). Então estamos no futuro, perguntamos nós, é que temos visto por aí uns filmes que tratam do assunto, e uns livros também. Sim, essa é a fórmula comum para explicar algo como aqui parece ter sucedido, o futuro, dizemos nós, e respiramos tranquilos, já lhe pusemos o rótulo, a etiqueta, mas, em nossa opinião, entender-nos-íamos melhor se lhe chamássemos outro presente, porque a terra é a mesma, sim, mas os presentes dela vão variando, uns são presentes passados, outros presentes por vir, é simples, qualquer pessoa perceberá. (SARAMAGO, 2009, p. 76,77).

O primeiro aspecto relevante a considerar do texto referido é a questão do tempo e do espaço, que tem seu conceito questionado ao longo da narrativa. Nada mais é certo; não se sabe se Caim mudou de lugar ou de tempo, e até mesmo o futuro e o passado recebem o nome de “presente passado” e “presente por vir”. Mais adiante, o narrador afirma que Caim vai “a outro presente futuro neste mesmo lugar” (SARAMAGO, 2009, p. 87), e que “isso deve ser chamado de outro

presente, pois o que havia sido futuro tinha deixado de o ser, o amanhã era agora” (SARAMAGO, 2009, p.127).

Outra questão importante é, mais uma vez, a presença ativa e direta do narrador na história, por meio da terminação verbal (“estamos”, “perguntamos”, “temos”, “chamásssemos” etc). O narrador contemporâneo está “bem informado” sobre as questões de tempo, e pode ajudar o leitor no esclarecimento dos fatos. Ele mesmo orienta, inclusive, a mudança dos conceitos de tempo presente. Afinal, Caim fala sem ter consciência, como se alguém pensasse em seu lugar: “diz a voz que fala pela boca de Caim (...)”.

O primeiro lugar para onde Caim é “transportado” é a história de Abraão, no momento do sacrifício do seu filho Isaac. O narrador coloca-se contra o sacrifício que o pai fez ao próprio filho: “o senhor não é pessoa em que se possa confiar”; “o desnaturado pai”; a história vai sendo contada numa gradação, até que o narrador assume seu ponto de vista de forma mais direta:

Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, Abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes. (SARAMAGO, 2009, p. 79)

O narrador interfere sobremaneira na história, uma vez que coloca Caim como o salvador de Isaac, e não um anjo, como a história bíblica nos mostra. Caim se apresenta como um anjo, pois quem deveria salvar Isaac atrasou-se. Nesse momento, o narrador desconstrói até mesmo ditos populares:

Vale mais tarde do que nunca, respondeu o anjo com prosápia, como se tivesse acabado de anunciar uma verdade primeira, Enganas-te, nunca não é o contrário de tarde, o contrário de tarde é demasiado tarde, responde-lhe Caim. (SARAMAGO, 2009, p. 81).

O próprio Isaac, que na história oficial nada questiona, desta vez é possuidor de uma voz crítica a respeito do que aconteceu:

E que senhor é esse que ordena a um pai que mate o seu próprio filho, (...) E se esse senhor tivesse um filho, também o mandaria matar, perguntou

Isaac (...) Queres dizer que o senhor enlouquece as pessoas (...)
(SARAMAGO, 2009, p. 82)

E, mais uma vez, as vozes do narrador e dos personagens se confundem:

A questão é sermos governados por um senhor como este, tão cruel como baal, que devora os seus filhos, Onde foi que ouviste esse nome, A gente sonha, pai. Estou a sonhar, disse também Caim quando abriu os olhos.
(SARAMAGO, 2009, p. 83)

Como num passe de mágica, Caim é transportado de um lugar para outro, em cima de um jumento. Simbolicamente, a raiz hebraica da palavra jumento (*hamor*) tem relação com o conceito de matéria. Ou seja, “montar um jumento significa dominar a dependência da matéria.” (MIRANDA, 2001). Mais uma vez, percebe-se a paródia e a ironia do texto saramaguiano, pois justamente o que Caim não possui é o domínio da matéria, do tempo e do espaço. O jumento também traz consigo o símbolo da humildade, da ausência de poder. Ironicamente, o narrador desloca Caim, evidenciando a construção de um outro tempo-espaço pela narrativa:

Outro presente, disse. Pareceu-lhe que este devia ser mais antigo que o anterior, aquele em que havia salvo a vida ao rapazito chamado Isaac, e isto mostrava que tanto poderia avançar como voltar atrás no tempo, e não por vontade própria, pois, para falar francamente, sentia-se como alguém que mais ou menos, só mais ou menos, sabe onde está, mas não aonde se dirige. (SARAMAGO, 2009, p. 83)

Caim desloca-se para outro tempo/lugar, não sabe onde se encontra, nem quanto tempo ficará neste lugar, e muito menos pra onde irá depois. O poder dos itinerários está no conhecimento do jumento: “O jumento pisa firme, parece ele que sabe aonde se dirige, como se seguisse um rasto” (SARAMAGO, 2009, p. 122). Essa ausência de controle por parte de Caim reflete-se também no nível do discurso: “começou a dizer caim, mas a frase ficou-lhe no ar, suspensa (SARAMAGO, 2009, p. 159), ou ainda: “ao contrário do que costuma dizer-se, o futuro já está escrito, o que nós não sabemos é ler-lhe a página, disse caim enquanto perguntava a si mesmo aonde teria ido buscar a revolucionária ideia” (SARAMAGO, 2009, p. 128).

GOMES (1993) classifica esse tipo de personagem como um “herói da busca”, um dinamismo que revelará a oposição entre seus desejos e a realidade que o cerca. O deslocamento e a errância do herói fazem os conceitos de espaço e tempo se alterarem profundamente.

A errância estende-se, também, ao narrador, pois este não se limita apenas a conduzir a história, mas também busca um sentido para sua existência, conforme Gomes aponta:

O narrar é a aventura errante, a que as vozes se entregam, no afã de encontrar o próprio lugar no mundo. Com isso, toda a massa do romance ganha intenso dinamismo, pois os elementos estruturais tornam-se mais elásticos, de modo a permitir o livre movimento dessa entidade (...). Pode-se dizer que, no romance português contemporâneo, os narradores estão sempre em busca” (1993, p. 123)

A errância do narrador permite a exposição da face múltipla do real histórico e do ficcional, pela via do cruzamento de suas variadas posturas. De cada posicionamento nasce uma nova perspectiva abolindo qualquer tipo de fixidez.

Said considera a errância como uma transgressão ao senso geográfico, o que ocasiona uma descontinuidade que implica a impossibilidade de “correspondência, congruência, continuidade e reconciliação entre diferentes áreas da experiência” (2003, p. 214). Por isso, Caim torna-se um ser que vive de momentos, sem relações interdependentes de experiência concreta. Isso reflete a vivência do homem contemporâneo, um homem fragmentado e errante em suas experiências.

A errância do narrador, juntamente com a do personagem Caim, fica evidenciada, também, em alguns momentos como na passagem pelo episódio de Abraão e pela Torre de Babel. É mais uma oportunidade para o narrador destilar seu veneno sobre Deus, afirmando que Deus puniu os homens que construíam a torre porque é um deus ciumento, que não suporta ver ninguém feliz. Mas o narrador não se satisfaz apenas com a negação das verdades bíblicas. Nega, também, a história e a ciência, como se tudo devesse ser questionado:

Muitos anos depois se dirá que caiu ali um meteorito, um corpo celeste, dos muitos que vagueiam pelo espaço, mas não é verdade, foi a torre de babel,

que o orgulho do senhor não conseguiu que terminássemos. (SARAMAGO, 2009, p.88)

Observe-se, no trecho citado, ao mesmo tempo que o narrador questiona as versões bíblica e histórica, coloca-se como coparticipante da construção da torre (“que terminássemos”). Ele se inclui como parte de uma humanidade que tem problemas com Deus: “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).

A viagem seguinte leva Caim a um novo encontro com Abraão, mas num passado anterior ao sacrifício de Isaac. Ironicamente, o narrador afirma que “estava escrito nas tábuas do destino” (SARAMAGO, 2009, p. 89), e que isso aconteceu porque “o jogo dos presentes alternativos havia manipulado o tempo uma vez mais” (SARAMAGO, 2009, p.89), numa tentativa – infrutífera – de sair de cena e tirar sua responsabilidade dos acontecimentos narrados.

Nesse encontro, Caim tenta esconder sua identidade, mas o narrador só conta isso posteriormente: “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” (SARAMAGO, 2009, p. 91). Deus estava presente, materializado num homem, mas não denunciou a verdadeira identidade de Caim, pois “tinha uma preocupação mais urgente” e “tinha vindo cá abaixo para tirar a questão a limpo”. (SARAMAGO, 2009, p. 92). Dessa forma, o narrador iguala as vozes de Deus e Caim, pois Deus possui aqui características humanas não só no aspecto físico, como moral, uma vez que possui “consciência flexível” (SARAMAGO, 2009, p. 149) e sentia “comichão na ponta dos dedos que era sinal de impaciência grave” (SARAMAGO, 2009, p. 154). Deus precisa vir à terra para dar satisfação aos homens. Em outro momento da narrativa, Deus “vinha a trabalho, sem os luxos vestimentários com que reduzia à obediência imediata aqueles a quem pretendia impressionar sem ter que recorrer à dialéctica divina” (SARAMAGO, 2009, p. 148).

Caim ainda passará pelas histórias de Sodoma e Gomorra, Josué e Moisés. É importante observar que todas essas narrativas são parodiadas, reinterpretadas, e

o narrador dá a elas um novo tom, questionando as verdades estabelecidas, mas sem buscar respostas, pois o objetivo é problematizar o texto, ou seja, buscar os sentidos que não estão evidentes.

Segundo Bakhtin (1998), o romance é a representação de uma pessoa que fala, o herói. Mas não um herói épico, cuja imagem se forma através de suas ações íntegras; o herói é um ser pensante, e o pensamento é expresso pela palavra. Caim expressa a inadequação do herói, e sua palavra nasce da busca. O narrador o coloca em situação de limiar, de questionamentos.

Simultaneamente, o próprio narrador de Caim também não se adéqua à estrutura da narrativa tradicional, por isso também está em constante busca, em uma eterna errância:

Por motivos que não está nas nossas mãos dilucidar, simples repetidores de histórias que somos, passando continuamente da credulidade mais ingênua ao cepticismo mais resoluto (...) sucederam-se com incrível rapidez as suas já conhecidas mudanças de presente, surgindo do nada e precipitando-se no nada em forma de imagens soltas, desconexas, sem continuidade nem relação entre elas. (SARAMAGO, 2009, p. 102)

Não se contentando em manifestar sua ideologia pela voz de Caim, o narrador o faz através de muitas outras vozes. Na viagem de Caim a Jericó, este acompanhará o exército na derrubada dos muros da cidade. Quando o povo aguardava a voz de Deus por meio de seu líder, Josué, lemos: “Após uma espera que a todos pareceu excessiva” (SARAMAGO, 2009, p. 110). Ora, não houve manifestação direta do povo clamando por rapidez; o narrador achava aquela espera inútil. Em seguida, após essa impaciência revelada, o narrador afirma que “Contrariando o mais legítimo cepticismo, assim aconteceu” (SARAMAGO, 2009, p.111).

Nesse momento, Deus assume o comando da narrativa e conta a Josué o que aconteceu na sua relação com Caim. Mostrando a sua perspectiva da história, perde sua divindade, pois, além de narrar as dificuldades de seu “trabalho” como Deus, admite suas limitações e coloca-se como humano: “Farei o possível, já que o impossível não se pode” (SARAMAGO, 2009, p.119).

Na viagem seguinte, mais uma vez outros personagens assumem a narrativa: os anjos encontram Caim e contam a ele sobre a vida de Jó e tudo o que acontecerá a ele, assumindo a mesma errância de Caim e do próprio narrador, que, como seres errantes, viajam pelas histórias.

Finalmente, a última etapa da viagem por onde Caim passa é a Arca de Noé. Ao estarem todos na arca à espera do dilúvio, aparece um unicórnio, e eis que a narrativa assume seu caráter fantástico, que é o limite máximo da inversão paródica dos fatos, ressaltando todo o aspecto imaginário dos acontecimentos. O narrador, assim, assume seu descomprometimento com o que realmente aconteceu, e valoriza o que a imaginação poderia ter produzido. Em várias situações Caim reflete esse pensamento: “já basta que a mente humana crie e recrie aquilo em que obscuramente se acredita” (SARAMAGO, 2009, p. 156) e “toda operação é obra da mente, mas como se pensasse um só homem com o seu único cérebro e a sua única vontade.” (SARAMAGO, 2009, p. 162).

Um a um, Caim joga ao mar todos os tripulantes da arca, a saber, a família de Noé. Mas o narrador mantém o mistério, relatando que houve o “sumiço” dos personagens. Critica as pessoas que “falam ligeiramente sobre o futuro, como se o tivessem na mão, como se estivesse em seu poder afastá-lo de acordo com as conveniências e necessidades de cada momento” (SARAMAGO, 2009, p. 168). É uma afirmação irônica, pois o próprio narrador faz isso o tempo todo, inclusive nessa situação da arca: “Não sabe, o pobre, que o seu fim está perto, que uma rasteira o precipitará no vácuo sem colete salva-vidas” (SARAMAGO, 2009, p. 168).

Nesse momento, há um retorno à história de Abel. Primeiro, porque o narrador afirma que Caim matou os familiares pela mesma razão que o fez matar Abel: para matar Deus. Mas o retorno não é só temático; o discurso se repete: Noé pergunta onde está sua esposa, ao que Caim responde: “E era eu o guarda-costa da tua mulher” (SARAMAGO, 2009, p. 170). Caim utilizou o mesmo discurso quando foi questionado por Deus a respeito de seu irmão Abel.

Caim só não matou Noé, mas este, por desespero de não ter como continuar a espécie humana, pois toda sua família morrera, atira-se ao mar. Noé, já querendo

acabar com a própria vida, mas preocupado com o julgamento de Deus, ouve de Caim: “Vai tranquilo, de deus encarrego-me eu” (SARAMAGO, 2009, p. 171).

Chega o diálogo final da narrativa. Realmente, Deus não gosta do que vê, sente-se contrariado por Caim ter destruído seu projeto de povoar a terra novamente. Caim dá a cartada final: “Teria que chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face” (SARAMAGO, 2009, p. 172). As vozes de Deus e Caim começam uma interminável discussão:

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. (SARAMAGO, 2009, p. 172)

Eis aí o verdadeiro diálogo, como entende Bakhtin, que é confronto e não harmonia, tensão entre forças divergentes que mantém viva a interação e não podem ser concluídas numa síntese final: “ser significa comunicar-se dialogicamente. Quando termina o diálogo, tudo termina” (STAM, 1992, p. 72).

Porém, a última frase da narrativa é paradoxal: “A história acabou, não haverá nada mais que contar” (SARAMAGO, 2009, p.172). O narrador, por um lado, cessou sua fala, mas, ao mesmo tempo, essa narrativa ainda ecoa, pois o desentendimento de Caim com Deus é o mesmo desentendimento de toda a humanidade. A história acabou, mas todo o restante continua, sem a necessidade de que mais nada seja contado. O inacabamento fica como marca de *Caim*, o que se prenuncia na última frase - “Abel ainda fala”-, que estava já em semente na epígrafe.

CONCLUSÃO

Tentamos elucidar, neste trabalho, o diálogo existente entre a narrativa bíblica referente à história de Caim e a obra contemporânea de Saramago a respeito do mesmo tema. Nosso objetivo não é o de esgotar as possibilidades de estudo do narrador das duas histórias a respeito do personagem Caim, bem como do ponto de vista narrativo nessas histórias. Mesmo porque, nenhuma análise é conclusiva quando se trata de duas narrativas tão complexas: o texto bíblico e o texto de um escritor tão multifacetado quanto Saramago.

Vimos que o elo comum entre ambas as narrativas – o Caim bíblico e o de Saramago – é o sinal de errância que, imposto por Deus e assumido por Caim, dissemina-se por todos os planos do romance de Saramago, atingindo o narrador, os personagens e os planos discursivos de narrativas dentro de outras, numa estrutura em abismo.

Esse ponto, no nível discursivo, é o reflexo de uma questão interessante no plano temático, que diz respeito ao sinal que Deus colocou na testa de Caim: a marca da errância, destino ao qual Caim se subordina. A marca que Caim recebe em sua testa perde a significação de punição e ganha um duplo sentido: castigo e proteção. Esse é o verdadeiro sentido da errância: um sinal que é bom e mau ao mesmo tempo, que descaracteriza um destino único para o personagem.

Esse sinal, mais do que uma “vantagem”, é um sinal da própria errância a que Caim foi submetido. Não seria aceito entre os bons, mas também seria perseguido pelos maus. Como não poderia ser morto, não haveria meios de fugir desse destino. Seria obrigado a conviver com esse exílio para sempre.

Saramago, ao utilizar-se da narrativa bíblica como texto matriz para sua obra, o faz por meio da paródia. Mas a paródia não ocorre, necessariamente, por inversão; ela pode apresentar-se por paralelismo, como foi o caso deste romance.

Macroestruturalmente, o escritor português inverte a temática da obra, na medida em que, além de trazer para o texto um Caim questionador dos imperativos

divinos, rebaixa Deus à posição de ser humano, repleto de falhas e dúvidas. O narrador dirige o olhar debochado de quem trata Deus e sua história com a distância e a proximidade que nunca são pautadas pela reverência. O narrador convoca o personagem para negá-lo e reconstruí-lo. Do estado de perfeita placidez de quem contempla o espetáculo do mundo, leva-o a uma tentativa de aprendizagem pela participação.

No nível da microestrutura, a paródia se dá tanto por paralelismo, quanto por inversão. No primeiro caso, Saramago dá continuidade à errância presente na narrativa bíblica, porém, de forma amplificada: em primeiro lugar, Caim materializa sua errância viajando no tempo e no espaço pelas mãos no narrador; além disso, o próprio narrador é errante, deslizando pelos espaços narrativos e cedendo sua voz aos personagens da obra. No segundo caso, é a inversão que conduz a interpretação paródica da narrativa bíblica de Caim na medida em que rebaixa pelo riso e pela irreverência profana a seriedade sagrada do texto original.

Os dois textos fazem, portanto, um diálogo, de acordo com a perspectiva bakhtiniana. Superfícies textuais cruzam-se, ou seja, dialogam entre si. As relações dialógicas criam uma tensão entre enunciados, e não a harmonia a se geralmente se associa a palavra diálogo. Isso abre espaço para que diversas vozes emanem no enunciado: “(...) aqui a palavra tem duplo sentido, voltando para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um outro discurso, o discurso de um outro” (BAKHTIN, 1998, p. 185).

Portanto, percebe-se um forte diálogo entre o narrador do episódio bíblico e o romance de Saramago, por meio das mutações trazidas pela paródia e pela errância já presente no texto original, mas que o romance intensificou por meio dos pontos de vista do narrador, o que lá não ocorria.

Essa característica vai ao encontro da tendência contemporânea da narrativa portuguesa, ao transformar a estrutura interna do romance. A modernidade gerou um homem fragmentado, e só a linguagem pode traduzir o sonho de totalidade do homem. Por isso, o narrador deixa de ser um ente que apenas conta uma história; assume a condição de alguém que está numa eterna busca discursiva: “O romance transforma-se num palco de busca, de procura, sem que necessariamente aponte

para o término dela” (GOMES, 1993, p. 121). O diferente registro narrativo do texto de Saramago faz desenrolar o romance como a aventura do herói que, em vez de transformar, *deforma* o texto, ou melhor, busca, sem encontrar, a sua forma.

O narrador deixa de ser apenas o mediador da narrativa ou o emissor da enunciação para marcar sua presença no enunciado. Sua voz reflete a ideologia autoral e se mistura às outras vozes discursivas, e sua errância materializa-se na sua perda da onisciência por meio da multiplicidade de pontos de vista e de versões dos fatos narrados.

Sua renúncia da visão onisciente não é aleatória; ele prefere, muitas vezes, camuflar seu ponto de vista e se colocar apenas como testemunha dos acontecimentos. Dessa forma, coloca-se no mesmo nível dos outros personagens, modificando a hierarquização tradicional do romance. Outras vezes, ainda, assume a voz autoral em diálogos com o leitor. E é a contínua mudança de pontos de vista que o destitui de sua aparente onisciência, à semelhança do que faz com a divindade.

O narrador, colocando a narração na boca de personagens marginalizados, como Caim, utiliza-se da oralidade, pois esta é a grande materialização da autonomia do discurso em relação à linguagem oficial, muitas vezes repressora. Saramago é “senhor da alquimia verbal; ainda que preocupado com o discurso crítico, persegue o fazer estético da recriação da linguagem, e é nesse espaço que reside sua força maior de invenção” (FERNANDES, 2003, p. 170).

Esse “movimento” é a base de toda construção de Caim, texto que, conforme podemos constatar, configura-se como uma espécie de metáfora da busca, por materializar a errância em que o homem contemporâneo vive. Segundo SEIXO, “o percurso físico da aventura e na deambulação anímica do herói problemático que se figuram, no plano do significante, pela travessia de um processo de transformação que é no fundo a natureza elementar e geral de todo o romanesco” (1986, p. 21).

Talvez isso explique a rejeição das obras de Saramago. A “narrativa errante”, que muda o pacto de leitura com o texto, e a paródia de um texto sacralizado pela cultura causam um grande estranhamento no leitor, que a essa obra não consegue

ficar indiferente. Por meio da ironia e de expressões grosseiras, Saramago põe o dedo nas grandes feridas da alma humana. Pelo romance, Saramago busca a estética dos choques, que se instauram para nos jogar no campo das incertezas. É o que Adorno (2003, p. 61) denomina “perturbação”: a arte não chega a nós de forma harmoniosa, pois reflete o desencantamento do mundo.

Talvez o melhor conceito que justifique a riqueza da obra de Saramago seja o de Ernesto Sábato, para quem “a literatura não é um passatempo, nem uma evasão, mas uma maneira – talvez a mais complexa e profunda – de examinar a condição humana” (2003, p. 13).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, 34 Letras, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.
- BINGEMER, Maria Clara. *A argila e o espírito – ensaios sobre ética, mística e poética*. Rio de Janeiro, Garamond, 2004.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin – dialogismo e construção de sentido*. São Paulo, Unicamp, 2005.
- BRANDAO, Vanessa Cardoso. *Como matar Deus: Caim, de Jose Saramago*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, vol. 3, número 5, novembro de 2010.
- CARVALHO, Darleyson de. *Deus em Saramago a partir da leitura do romance Caim*. X CONGRESSO DE TEOLOGIA DA PUCPR, 2011.
- CAMPOS, Haroldo. *Bere'shith – a cena da origem*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo, Iluminuras, 2010.
- CHAMPLIN, Russel Norman; BENTES, João Marques. *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia*, volume 1. São Paulo, Candeia, 1995.
- CORRADIN, Flavia Maria (org); JACOTO, Lilian (org). *Literatura portuguesa ontem, hoje*. São Paulo, Paulistana, 2008.

FERNANDES, Ceres Costa. *O narrador plural na obra de Saramago*. São Luis, Lithograf, 2003.

FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu*. Juiz de Fora, EUFJF, 2009.

FERREIRA, João Cesário Leonel Ferreira. *A Bíblia como literatura: lendo as narrativas bíblicas*. In: SEMINÁRIO EM DIÁLOGO COM O PENSAMENTO DE PAUL TILLICH: RELIGIÃO, TEOLOGIA, LITERATURA. Palestra proferida em 10 de maio de 2008. Disponível em: < www.metodista.br >. Acesso em 02 nov.12.

FORTES, Rafael Adelino. *Polifonia, dialogismo e a paródia em Caim, de José Saramago*. Disponível em: <www.pt.scribd.com>. Acesso em: 02 out. 2012.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos – a Bíblia e a literatura*. São Paulo, Boitempo, 2004.

GOMES, Alvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo, USP, 1993.

GORGULHO, Gilberto da Silva et all (coord). *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo, Paulus, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

LEAL, Eliane Alves. *Caim de Saramago: a desconstrução do mito bíblico judaico-cristão a partir da paródia*. In: SILEL, Anais, volume 2, número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. *Caim pelos olhos de Saramago: apontamentos sobre a historicidade desse mito*. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, Anais, São Paulo, julho de 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo, Atica, 1994.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.

MACHADO, Fabiana Potter de Carvalho. *Em Nome do homem – um estudo sobre as técnicas narrativas no romance Caim, de Jose Saramago*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

MARUJO, Antonio. *Saramago: há muita coisa na Bíblia que vale a pena ler*. Disponível em: <www.publico.pt>. Acesso em: 05 set. 2012.

MILES, Jack. *Deus – uma biografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

MORAIS, Ana Paula de Araújo et all. *A dessacralização da imagem de Deus em Caim*. Universidade do Estado da Bahia, 2008. Disponível em: <www.ebah.com.br>. Acesso em: 17 out. 2012.

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

NAVAS, Diana. *Narcisismo discursivo e metaficção*. São Paulo, Scortecci, 2009.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974.

PLOEG, Suzana Rodrigues Cavalcanti van der. *A narrativa bíblica em Caim, de José Saramago*. In: XXIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA (ABRAPLIP), Anais, 13 de setembro de 2011.

ROSEMBERG, Joel. *Meanings, morals, and mysteries: literary approaches to the Torah*, in Response 9,2, p. 67-94. 1975.

ROSENFELD, A. *Texto e contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Emerson Maciel. *O sagrado e o profano em Caim, de Jose Saramago*. In: IV SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA E CULTURA, Anais eletrônicos. São Cristóvão, Sergipe: GELIC/UFS, 03 e 04 de maio de 2012.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

_____. *"Caim" entra na lista dos livros mais vendidos no Brasil*.

Disponível em: <www.bol.com.br>. Acesso em 05 set. 2012.

_____. *Muito não se escreveu por medo da Inquisição*. Disponível em:

www.uol.com.br. Acesso em: 13 nov.2012.

_____. *Saramago afirma que críticas da Igreja não assustam leitores*.

Disponível em: <www.bol.com.br>. Acesso em: 05 set.2012.

_____. *Saramago redime Caim em seu novo romance*. Disponível em:

<www.estadao.com.br>. Acesso em: 05 set. 2012.

_____. *Venda de livros de Saramago aumenta quase dez vezes*.

Disponível em: <www.expresso.sapo.pt> Acesso em: 05 set. 2012.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

_____. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

SHEDD, Russel. *Bíblia Shedd*. Trad. João Ferreira de Almeida. 2 ed, São Paulo, Vida Nova; Brasília, Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

SILVA, Hudson Marques da. *Configurações do Mal no romance Caim, de José Saramago*. In: 2º CIELLI – COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, Anais, UEM Maringá, Paraná, 2012.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 2011.

_____. *Estruturalismo e poética*. São Paulo, Cultrix, 1976.