

“CAIM” DE SARAMAGO: A DESCONSTRUÇÃO DO MITO BÍBLICO JUDAICO-CRISTÃO A PARTIR DA PARÓDIA

Eliane Alves LEAL
Colégio Diocesano de Tupaciguara
elianealvesleal@yahoo.com.br

Resumo: Em 2009, José Saramago lança mais uma de suas ferozes desconstruções da tradição judaico-cristã: a obra “Caim”. O cenário são as narrativas bíblicas do Antigo Testamento e o protagonista carrega em si traços de sedição contra seu criador. O divino é revestido de características humanas, é vingativo, rancoroso e demonstra pouquíssima compaixão por suas criaturas, criadas à “sua imagem e semelhança”. Este trabalho pretende refletir justamente sobre esta apropriação paródica que Saramago faz de mitos bíblicos, visando compreender como se dá essa montagem, quais são os focos de crítica e de desconstrução da tradição cristã sustentada por séculos. Para tanto, é fundamental elencar uma discussão sobre a construção do mito Caim e do modo como ele perdura pelo tempo. É perceptível que a figura bíblica mantém várias das suas características originais, presentes no gênesis. Porém, as cores pintadas pelo escritor português apontam para a sua historicidade, onde há a presença de crítica, em especial, à figura de Deus, que é questionada sobre o porquê de se vingar também sobre os inocentes. Observa-se, portanto, que Saramago constrói uma narrativa paródica e marca a sua posição diante do mito, reconstruindo-o.

Palavras-chave: Ironia; Caim; Literatura; Mito.

A opção de qualquer crítico, teatrólogo, literato, romancista ou cineasta em usar mitos nas suas obras pode ser compreendida como a retomada do diálogo entre presente e passado. Dessa forma, é inviável pensar a tradição das experiências históricas de modo estático ou permeado de questões eternas e universais. Eric Hobsbawm, ao discutir a invenção das tradições, acredita que o “mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais”. (HOBSBAWM; RANGER, 1984:14). A obra de arte, assim, é múltipla, e ao receptor não é possível esgotá-la, sempre restando brechas para novas interpretações. Por isso, as várias apropriações posteriores ou mesmo contemporâneas de uma obra captam sentidos, muitas vezes ignorados pelos criadores e os tornam o foco principal da produção.

Assim, a tensão entre pergunta (presente) e resposta (passado) se torna mais delicada quando a escolha recai sobre um mito bíblico. Para Ronaldo Ventura Souza

Até o século XVIII era inimaginável que o conteúdo dos evangelhos canônicos pudesse ser contestado. [...]

No entanto, a partir do Iluminismo a autoridade absoluta dos textos bíblicos começa a ruir. O selo de aprovação divina já não se mostra suficiente para atestar a veracidade dos evangelhos. E vistos sem a aura celeste, eles ficam expostas a diversas indagações sobre as lacunas e enigmas neles encontrados, sem contar, é claro, com as contradições existentes entre eles. (SOUZA, 2007: 7)

É justamente nessas lacunas e enigmas que o escritor português José Saramago se embrenha. Ao utilizar-se de diferentes personagens bíblicas o autor suscita uma compreensão inteiramente nova, porém recheada de elementos do passado. A obra **Caim**, lançada em 2009, caminha nesta linha de desconstrução de figuras míticas do Cristianismo e, ao mesmo tempo, recriação sobre a mesma história. Saramago se aproveita do que existe sobre esses personagens e os reconstrói pensando personagens humanas com emoções, deleites, iras, inteligência e sofrimento. Interessante observar que talvez a figura que seja o “grande alvo” de Saramago seja Deus, o Deus cristão, uma vez que segundo Salma Ferraz

Ao longo de sua obra, ele vai apontando perfis de Deus que o incomodam. Em **Terra do Pecado**, seu primeiro romance, critica um Deus que não gosta de prazer e de sexo; em **Memorial do Convento**, critica aqueles que edificam grandes catedrais para Deus; na peça de teatro **In Nomine Dei**, critica as guerras que se fazem em nome de Deus. Finalmente em **O Evangelho segundo Jesus Cristo**, Saramago questiona o Deus de Amor que deixa que seu único filho seja crucificado e que não concede o perdão a Lúcifer.” (FERRAZ apud Fachin, 2009)

Em outras palavras, ainda Citando Ferraz “O Deus bíblico não é o mesmo da Literatura. O Deus bíblico se aceita pela fé enquanto o Deus da Literatura tem seu caráter e justiça questionados”. (FERRAZ apud FACHIN, 2009). **Caim** tem como foco esse questionamento tanto do caráter quanto da justiça divinos. Para Saramago, o Deus cristão faz dos seres humanos marionetes a seu bel prazer, inclusive induzindo Caim ao primeiro homicídio da história cristã. Desse modo, a obra desconstrói a concepção judaico-cristã de um Deus justo, onipotente, onisciente e bondoso. A face mostrada é um Deus egoísta, vingativo que se deixa levar pela ira. Ou, sob outro viés, um Deus “cego” em relação à nudez de Adão e Eva, “cegueira do progenitor, a tal, pelos vistos incurável, que nos impede de ver que os nossos filhos, no fim de contas, são tão bons ou tão maus como os demais”. (SARAMAGO, 2009:13). Todavia, apesar desta cegueira, a figura divina, reconstruída por Saramago, é vingativa e marca os filhos maus, e talvez os bons também, afinal, se Caim estiver certo, foi Deus quem permitiu e orquestrou a morte de Abel.

Para compreendermos essa desconstrução do mito cristão de Caim, é preciso analisar desde o início da apresentação desta figura dentro da obra de Saramago. O modo como ele apresenta o personagem consegue quebrar a aura de intocável desta figura. Em primeiro lugar todas as figuras bíblicas e míticas dentro da obra aparecem com a inicial minúscula, o que demonstra uma deferência menor em relação ao posto que estas representam. Além disso, o modo como as personagens nascem também preenche lacunas e explicam enigmas que as escrituras bíblicas não conseguem (ou não desejam) responder. Assim, escreve Saramago sobre o nascimento de Caim:

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. À primeira vista, não, se nos ativermos apenas aos índices de fertilidade dos tempos modernos, mas esses cento e trinta anos, naquela infância do mundo, pouco mais teriam representado que uma simples e vigorosa adolescência até o mais precoce dos casanovas desejaria para si. Além disso, convém lembrar que Adão viveu

até aos novecentos e tinta anos, pouco lhe faltando, portanto, para morrer afogado no dilúvio universal [...]. (SARAMAGO, 2009: 13-14).

Em verdade, quando lemos Gênesis (2009) observamos que na “infância do mundo” os homens tinham uma vida muito mais longa, contando alguns séculos. Todavia, a questão que Saramago aponta é o fato da competência ou não de Adão em geral um filho. Isso significa que é indicado o meio natural e humano de se gerar outros seres humanos, ou seja, as relações sexuais. Aliás, no início da obra quando o escritor português fala sobre Adão e Eva, ele explicita que a relação carnal entre eles já existia muito antes da expulsão do paraíso.

Ao construir a figura de Abel, Saramago insinua que este poderia ser filho do Arcanjo Azael, uma vez que Eva, para conseguir os frutos do Jardim do Éden, seduziu o guardião. As diferenças entre os dois irmãos já são marcadas no nascimento. Enquanto Adão e Eva, e mesmo as pessoas das caravanas que encontraram e pareciam todos pertencerem a mesma raça, com cabelos pretos, olhos escuros, pele morena e sobranceiras acentuadas e, supomos, que também Caim tenha nascido com estes traços. A criança Abel ao “nascer, todos os vizinhos irão estranhar a rosada brasura com que veio ao mundo, como se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja”. (SARAMAGO, 2009: 30)

Podemos dizer que da mesma forma que as interpretações geram rupturas de sentidos, elas também geram continuidade. E essa continuidade só é possível graças às experiências da arte que são as responsáveis por sua constante leitura e apropriação em diferentes momentos da literatura mundial, uma vez que, é a partir dessas experiências que a obra falará ao presente de cada receptor.

A continuidade compõe o que conhecemos como **tradição**, erigida sobre o mito Caim. Isto faz com que haja permanências nas narrativas. Portanto, algumas questões afloram a partir dessas reflexões. Como uma tradição fica estabelecida na obra literária? Sob quais aspectos ela se manifesta enquanto ruptura e continuidade? E, finalmente, para as principais: por que existem motivos para se voltar na tradição e recuperar uma obra do passado e até quando ela poderá fazer sentido ao presente que dela se apropria.

Maria Abadia Cardoso, em sua dissertação **Tempos Sombrios, Ecos de Liberdade - a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco Mortos sem Sepultura (Brasil, 1977)**, ao refletir sobre o conceito de tragédia a partir de Peter Szondi e Raymond Williams, alcança respostas interessantes no que se refere a esse conceito ligado à tradição.

Fica evidente, em suas reflexões, o fato de a tragédia enquanto nome permanecer na longa duração, mas enquanto forma e conteúdo varia conforme o lócus histórico no qual é recuperada. A intelectual ressalta, a partir de Williams, a construção que se faz da tragédia grega e de como ela ressurgue sob a égide da “tradição cristã”. É justamente ao pensar sobre isto que Cardoso conclui:

Nesse sentido, a discussão aqui proposta pautou-se em situar o termo, mas, em verdade, foi construída, fundamentalmente, para demonstrar a impossibilidade de um conceito único de tragédia. Ele não está pronto e sistematizado num passado longínquo à espera para ser simplesmente tomado por empréstimo. Cada época, de acordo com suas experiências e perspectivas, que são históricas, constrói a sua noção de tragédia. Não existe uma “tradição”, mas uma interpretação da “tradição”. E esta é elaborada de acordo com o lugar e o tempo em que está situada. Faz-se necessário ressaltar ainda que o termo pode ser utilizado para qualificar um fato artístico (uma obra) ou uma idéia e, em todos os casos, o viés que condiciona a determinação é sempre o da experiência, sendo este permeado de historicidade. (destaques nossos) (CARDOSO, 2007:13)

Ao questionar a existência de uma tradição, Cardoso aponta que existem interpretações da tradição realizadas na experiência da obra de arte. Isto é, a interpretação, como ato de recriar, oferece, por meio das experiências, a pluralidade de sentidos que, enquanto teoria, tende a unificar as práticas, mas enquanto experiência é múltipla. Isso significa que a tradição existe somente sob a forma de palavra porque ela é sempre interpretação e seleção do passado. Raymond Williams envereda nessa discussão na obra **Tragédia Moderna** ao estudar a palavra tragédia na continuidade histórica.

Williams alerta para o fato de que pensar as palavras “tradição” e “continuidade” dentro de uma perspectiva que vise a uma ideia e/ou forma comum é deixar-se levar por ledão engano, uma vez que “o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e avaliação”. (WILLIAMS, 2002:34)

Isto faz, nas palavras do intelectual inglês, com que ao estudar a tradição observemos que o que permanece é a tradição enquanto palavra. Portanto, há consciência exata de que o processo histórico é permeado por mudanças e por rupturas. Para tanto, há a necessidade de um caminho metodológico ao pensar a obra de arte em sua historicidade “É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual”. (WILLIAMS, 2002:34)

Analisando as múltiplas possibilidades oferecidas pela obra de arte, torna-se impossível estabelecer hierarquias entre uma e outra, porque elas não se enquadram em lócus sociais únicos. A rigor, é a historicidade que indica o recriar na interpretação de cada versão para o mesmo personagem.

Isso significa que todas as interpretações são temporais, ou seja, mantêm uma conexão direta com o instante no qual são recuperadas, ou, nas palavras de Williams, é fundamental refletir sobre a obra em seu contexto imediato e na continuidade histórica.

Pedro Sússekind, no prefácio da obra **Ensaio sobre o Trágico** de Peter Szondi, afirma que, para Szondi, “a análise de obras de arte não busca um conceito geral, nem exemplifica ou realiza um conteúdo definido previamente, mas revela uma configuração, ou uma ‘idéia’ que só pode ser alcançada pela consideração histórica dessas obras”. (SÚSSEKIND, 2004:14) Maria Abadia Cardoso lê de forma exemplar essa proposta, escrevendo que “são as contradições impostas pelo presente que definem a forma do olhar para a ‘tradição’, que não é necessariamente o passado, mas uma forma de interpretação desse passado”. (CARDOSO, 2007: 16) Isto é, o passado é lido e relido à luz das questões prementes hoje e é constantemente re-interpretado.

Dessa forma, ao concebermos uma obra de arte que pertence à tradição literária, precisamos observar que não existe um conceito geral ou uma essência que a preencha em todos os tempos, pois assim ela seria atemporal. Pelo contrário, a “configuração” ou “idéia” é revelada quando a consideramos em sua conjuntura histórica, ou seja, em sua historicidade, uma vez que é nesse instante que o passado ganha vida no presente. Esse movimento de capturar e se apropriar do passado é um eterno “selecionar e então resselecionar uma tradição [...]. Mas as pressões da ‘tradição’ são tão fortes que há primeiro uma assimilação e depois outra, e os motivos para a assimilação raramente são examinados”. (WILLIAMS, 2002:51)

Isso significa que a tradição que envolve uma obra de arte possui duas nuances. A primeira é a constante apropriação e reapropriação dos sentidos do passado, com vistas a atribuir-lhes inteligibilidade no presente. A segunda refere-se à força que a tradição exerce sobre seus descendentes, que faz com que resquícios das obras anteriores permaneçam nas posteriores, mesmo que os agentes sociais não se dêem conta disso.

Raymond Williams visualiza nas experiências estéticas da tragédia, na longa duração, alterações nos sentidos desse conceito na medida em que a estrutura de sentimento se altera.

Maria Elisa Cevasco, em seu trabalho **Para Ler Raymond Williams**, recorta um excerto que bem resume o que Williams entende por estrutura de sentimento.

Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Esse elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria arte”. (WILLIAMS (1954) apud CEVASCO, 2001: 152.)

Isso quer dizer que a estrutura de sentimento não é gerada internamente na obra de arte, ao contrário, são estruturas que surgem a partir do que é vivido na experiência histórica. (CEVASCO, 2001: 152). Isto significa que o termo criado entre os gregos permanece apenas enquanto palavra, pois a forma e também o conteúdo se modificaram de acordo com cada contexto histórico que os recuperam.

O intelectual inglês tem todo um esforço em retomar esse conceito na modernidade, no renascimento, neoclassicismo etc., com o escopo de demonstrar o modo como a palavra permanece e os sentidos se alteram, porque as experiências vividas são únicas.

Apesar de Raymond Williams ser um teórico que em grande medida nos auxilia na busca dessa resposta, é preciso ampliar o horizonte das análises e envolver os teóricos da estética do efeito e da recepção, uma vez que, para se compreender a permanência na longa duração de uma obra de arte que entra para a tradição literária mundial, é preciso ter em mente que ela exerce um efeito sobre os leitores. E, como leitores, entendemos qualquer um que tome conhecimento da obra em questão. Esses leitores compõem a sua recepção que lerá uma única obra sob diferentes prismas.

Wolfgang Iser, no artigo **A Interação do texto com o Leitor**, traça os principais aspectos que se revelam quando há o encontro entre texto e leitor. Para ele a obra escrita é recheada de vazios que podem ser preenchidos, mantidos ou ignorados pelo receptor. A rigor,

cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor, dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas. (ISER, 1979: 89)

Esse processo de comunicação entre texto e leitor possibilita as múltiplas interpretações de uma mesma obra de arte. Assim, ao mesmo tempo em que a obra pertence à tradição literária porque permanece da longa duração, mantendo um ou outro aspecto ela é constantemente apropriada por diferentes públicos e a cada nova apropriação os sentidos atribuídos a ela são específicos daquele locus referencial. Assim sendo, há “alteração de experiências passadas”, mas nem sempre essas contestam as estruturas de sentido anteriores.

Sob esse aspecto, Karlheinz Stierle, ao discutir o sentido do conceito de recepção, compreende que a própria obra de arte possibilita as várias recepções do texto, o que torna “apreensível um potencial de recepção, que, no caso concreto, se atualiza sempre de modo parcial, mas que constitui o horizonte para uma recepção sempre mais abrangente”. (STIERLE, 1979: 136)

Isso quer dizer que o texto não é uma obra fechada cuja recepção seja única. Ao contrário, a obra possui uma multiplicidade de sentidos que tornam possíveis diferentes recepções e, a cada nova recepção, uma nova estrutura de sentidos.

na literatura – e na arte – um poder estranho, de marcar novas experiências e visões de mundo: o bastante para mostrar que a escrita de ficção não é mero decalque da realidade, não é a mimesis, reflexo ou efeito mais, ou menos, distanciada – mostrar, ainda, que é um equívoco distinguir entre um mundo material, ou das práticas produtivas, e num plano mais etéreo uma superestrutura cultural, desligada da produção e da materialidade, e por isso afetada de todos aqueles perigos que o pensamento clássico atribuiu à imaginação: capaz da mentira, do auto-engano, da infelicidade [...]. Melhor, em vez disso, em vez de dizer que a imaginação vagabunda reproduz (mal) o que está fora e antes dela, prestar-lhe atenção: e ver que ela produz, ao invés de decalcar e imitar; e ver também – o que é mais difícil, e mal começamos a fazer – o que ela produz, e como. (STIERLE, 1979: 136)

Em verdade, o excerto de Ribeiro representa as discussões historiográficas que dão conta das relações entre ficção e realidade na literatura. As experiências da arte, nesse sentido, não são cópias ou espelhos do mundo real, mas, ao mesmo tempo, não são etéreas, universais e a-históricas.

Elas são compostas pela junção entre a realidade e a imaginação do escritor, ou seja, a obra literária demonstra como o homem entende o seu mundo e o seu tempo histórico, e é justamente por isso que podemos capturar resquícios históricos em qualquer produção artística. Portanto, o trabalho do pesquisador que se aventura por esse meio é compreender como a imaginação produz uma obra ou um personagem, em que condições e sob quais intenções.

É interessante, para além das questões discutidas a partir de Raymond Williams, retomarmos o excerto de Eric Hobsbawm citado no início. O intelectual inglês evidencia que “mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais”. (HOBSBAWM, Eric; RANGER, 1984: 14). Nesse sentido, a tradição, mesmo que seja composta pelo “presente interpretador”, congrega “elementos antigos”.

As questões se multiplicam e se tornam prementes quando a mesma obra antiga tem como fonte um mito. Sob este aspecto é preciso entender que

O mito pode se exprimir em nível da linguagem, segundo Eliade (2001a), é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento. ele expressa o mundo e a realidade humana, mas sua essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós atravessando gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é lógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se. (FERRETO, 2007: 48)

Ferreto expõe a multiplicidade na qual um mito está mergulhado, pois a ele é dado inúmeras interpretações. Todavia, podemos inverter essa concepção e entender que um personagem, ou uma figura, só se torna mito porque ela está aberta a múltiplas versões. Podendo, cada tempo adaptá-la às suas necessidades e sentidos e, com isso ela permanece na longa duração sem ser universal ou eterna, mas constantemente re-interpretada. Por isso que quando se decifra um mito, decifra-se também o momento no qual ele foi recriado.

Ao estabelecer uma pesquisa sobre a construção do mito de Caim, é possível assimilar questões importantes da construção de sentidos sobre a realidade. Uma vez que o mito bíblico é representado como uma desconstrução de uma crença que é comum ao mundo cristão. Com isso, é fundamental elencar uma discussão sobre Caim e do modo como ele perdura pelo tempo. É perceptível que a figura bíblica mantém várias das suas características originais,

presentes no Gênesis. Porém, as cores pintadas pelo escritor português apontam para a sua historicidade. Isso significa que Saramago sustenta um olhar específico e uma posição para a personagem, tanto que a coloca indo ao encontro, por exemplo, de Noé, de Lilith e dos eventos de Sodoma e Gomorra. Em todos eles, há a presença de crítica, em especial, à figura de Deus, que é questionada sobre o porquê de se vingar também dos inocentes e não abrir para o perdão.

A partir dessas considerações, observamos que Saramago constrói uma narrativa paródica e marca a sua posição diante do mito, reconstruindo-o. São essas reconstruções, em constante intermédio com os textos bíblicos, que este trabalho apresentará, observando sempre a historicidade do mito de Caim e os contornos que ele adquire com o passar do tempo. É neste sentido que o diálogo entre História e Literatura se estabelece.

Tanto a narração literária quanto a historiográfica pressupõe um processo e estratégias de organização da realidade, uma procura de uma coerência imaginada baseada na descoberta de laços e nexos, de relações e conexões entre os dados fornecidos pelo passado. Essa coerência – imaginada, fictícia – depende, claro, parcialmente, dos próprios dados, mas também da plausibilidade de uma significação possível, imaginada pelo escritor/historiador de tal maneira que o leitor possa reconstruí-la. (LEMARIE (2000) apud SANTOS, p.10).

A reconstrução por parte do leitor é possível porque há referências comuns entre Saramago e o público de suas obras. Por isso mesmo podemos observar a obra Caim como um indício para o conhecimento histórico e literário. Pensando sobre isso, é plausível recuperar o conceito de paródia para compreender a representação realizada pelo autor português.

Esta implícita uma distância crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenho do leitor no “vai-e-vem” intertextual. (HUTCHEON, 1989; 13)

Deste modo,

Portanto, a paródia não se caracteriza apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. A paródia é, inquestionavelmente, uma sofisticada forma de expressão, já que exige do autor e do leitor um trabalho profundo de leitura e estabelecimento de diversas relações. Cabe ao leitor descobrir o segundo sentido, desvendando o conhecimento e o reconhecimento do pano de fundo. (FERRETO, 2007: 25)

A ironia paródica só tem sentidos quando o leitor consegue fazer o "vai-e-vem" textual. Isso exige do receptor um "trabalho profundo de leitura", pois precisa conhecer a fonte da paródia para entender as nuances da ironia criada e desvendar o conhecimento, reconhecendo os entrelaçamentos possíveis entre uma e outra. Assim, "se o ironista toma a liberdade de negar valores, normas, leis, é porque sabe que há mais alguém que conhece essas mesmas normas e valores e que perceberá e apoiará a infração das mesmas". (FERRETO apud FERRAZ (1987), 2007: 26)

Todavia, a paródia não tem nada a ver com cópia, em especial, o tipo de paródia que se utiliza da ironia para tecer suas teias. Destarte,

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (Hutcheon, 1989; 54)

Colocadas estas questões teóricas, é possível avançar na proposta desta comunicação que é pensar a desconstrução de Caim, um mito judaico-cristão por meio da paródia.

Algumas características estéticas podem ser levantadas de início antes de adentrar uma análise cuidadosa dos aspectos considerados relevantes neste trabalho, pois elas influem diretamente no modo como Saramago interpreta a sua fonte da paródia para criar a “transcontextualização”. Uma característica relativa diretamente à estética dos personagens é a humanização das figuras dramáticas, inclusive o Deus saramaguiano é antropomórfico tal como os Deuses helênicos. Ligado a isso, é interessante observar a proximidade existente entre o Deus cristão e os seres humanos no período do Antigo Testamento. Ao recontar o Gênesis, Saramago expõe as personagens a ira do senhor personificado. Podemos observar isso em alguns momentos, dentre eles quando aparece para punir Caim pela morte do irmão Abel. Neste instante, assim descreve a cena:

Foi nesse exato momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou, e não só soou ela como apareceu ele. Tanto tempo sem dar notícias e agora aqui estava, vestido como quando expulsou do jardim do éden os infelizes pais destes dois. Tem na cabeça a coroa tripla, a mão direita empunha o ceptro, um balandrau de rico tecido cobre-o da cabeça aos pés. (SARAMAGO, 2009: 34)

Aliás, a personagem divina entra em cena na obra de Saramago em momentos bem específicos da trama. O primeiro instante é quando inventa para Adão e Eva a língua, seja ela a oralidade ou o órgão do paladar. Podemos considerar que essa é a única aparição na qual Deus não surge para punir ou traçar ordens punitivas para suas criaturas. Todas as outras aparições são para castigar: quando expulsa o primeiro (ou não) casal de humanos do paraíso, quando ordena a matança no Monte Sinai, quando queima Sodoma e Gomorra, entre outras.

Além disso, Saramago expõe um aumento da distância entre Deus e os humanos. Com o decorrer da narrativa, as aparições se tornam mais e mais raras, o que torna o Deus cristão onisciente. A exceção é o relacionamento que se cria entre o protagonista, Caim, e o divino. Em todos os momentos eles debatem ou conversam sobre algo, quase sempre o encontro nada tem de amigável.

Como dito no início é evidente a relação de sedição de Caim para com seu criador. E esta sedição não se limita apenas às suas ações. A personagem aponta as falhas e também as incoerências das ordens divinas para outras figuras dramáticas durante toda a obra. Um dos instantes em que isso fica muito claro é quando Caim conversa com Abraão sobre as mortes ocorridas em Sodoma. Ao avisar que iria queimar as “cidades do pecado”, Deus faz um acordo com Abraão que se acaso encontrasse inocentes, as cidades seriam poupadas, isso não ocorre e o fogo divino cai sobre elas. Todavia, as reflexões de Caim colocam dúvidas até mesmo em um dos servos mais fiéis de Deus. Nas palavras do protagonista:

Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que

me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu Deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu Deus, mas não foi o delas. (SARAMAGO, 2009:97)

Esse trecho explicita o modo como Caim concebe o Deus cristão. Exatamente o contrário do que a tradição revela que era um Deus justo, onisciente e onipresente, do perdão e protetor dos inocentes. Assim, a figura divina surge como o Deus de todos, mas que é permissivo e oferece perdão apenas a alguns. O restante, não importa se crianças, são, de certo modo, vítimas de sua ira. E são punidas de um modo ou outra, incluindo o fogo que deveria queimar apenas os pecadores que viviam naquelas cidades.

Os confrontos entre a Caim e o divino são constantes ao longo de toda a obra, alguns, porém, se destacam, primeiro pela ferocidade com a qual a criatura enfrenta seu criador. E, num segundo momento, porque surpreendentemente é Caim quem os vence. Porém, para compreender este embate é interessante que se busque como Saramago descreve as relações entre os irmãos. E, por conseguinte, as escolhas de Deus que culminaram na morte de um deles. Assim, cabe aqui a transcrição destes momentos.

Desde a mais tenra infância caim e abel haviam sido os melhores amigos, a um ponto tal que nem irmãos pareciam, aonde ia um, o outro ia também, e tudo faziam de comum. O senhor os quis, o senhor os juntou, assim diziam na aldeia as mães ciumentas, e parecia certo. Até que um dia o futuro entendeu que já era hora de se apresentar. (SARAMAGO, 2009:32)

É curioso observar que este trecho incita a duas questões principais: uma delas é se a amizade foi criação de Deus ou se a mesma causou inveja a este ser superior, e por isso mesmo ele permitiu que a roda da fortuna girasse e o destino dos jovens se modificasse. Antes de optar por uma dessas duas possibilidades, é fundamental dar prosseguimento à transcrição desses trechos, afinal, esta roda do destino, aparentemente, tem uma mão que a gira.

Abel tinha o seu gado, caim o seu agro, e, como mandavam a tradição e a obrigação religiosa, ofereceram ao senhor as primícias do seu trabalho, queimando abel a delicada carne de um cordeiro e caim os produtos da terra, umas espigas e semente. Sucedeu então algo até hoje inexplicado. O fumo da carne oferecida por abel subiu a direito até desaparecer no espaço infinito, sinal de que o senhor aceitava o sacrifício e nele se comprazia, mas o fumo dos vegetais de caim, cultivados com um amor pelo menos igual, não foi longe dispersou-se logo ali, a pouca altura do solo, o que significava que o senhor o rejeitava sem qualquer contemplação. Inquieto, perplexo, caim propôs a abel que trocassem de lugar, podia ser que houvesse ali uma corrente de ar que fosse a causa do distúrbio, e assim fizeram, mas o resultado foi o mesmo. Estava claro, o senhor desdenhava caim. Foi então que o verdadeiro carácter de abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isto ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa, proclamando-se, perante o atônito e desconcertado caim, como um favorito do senhor, como um eleito de Deus. O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho. A cena repetiu-se, invariável, durante uma semana, sempre um fumo que subia, sem um fumo que podia tocar-se com a mão e logo se desfazia no ar. E sempre a falta de piedade de abel, os dichotes de abel, o desprezo de abel. Um dia caim pediu ao irmão que o acompanhasse a um vale próximo onde era voz corrente que se açoitava uma raposa ali, com as suas próprias mãos, o matou a golpes de uma queixada de jumento que havia escondido antes num silvado, portanto

com aleivosa premeditação. Foi nesse exacto momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou, e não só soou ela como apareceu ele. Tanto tempo sem dar notícias [...] (SARAMAGO, 2009:33-34)

O que se lê no primeiro momento é que o futuro um dia resolveu interferir na amizade dos dois irmãos. No entanto, a partir dessa outra parte da obra, é possível vislumbrar qual futuro é este do qual Saramago fala.

Tanto Caim quanto Abel eram trabalhadores e se dedicavam a atividades importantes para a sobrevivência humana. Todavia, a escolha por uma delas, ou por um dos irmãos é realizada. Descarta-se de imediato alguma artimanha do tempo, pois fica evidenciado que mesmo os dois trocando de lugar para evitar correntes de ar, o resultado do sacrifício permanece o mesmo.

Se por ciúmes da amizade de suas crias ou apenas para se distrair, uma vez que havia muito tempo que não dava notícias suas, o criador resolve interferir e escolher um favorito. Abel, por sua vez, contribui para o desfecho da história, pois se compraz desse favoritismo e escarnece do irmão inferiorizando-o.

O resultado da escolha de Deus por um dos jovens é a morte de seu pupilo favorito. O que é mais interessante é a permissividade do criador em relação a este evento. Fica claro que o crime era planejado há algum tempo, todavia não houve intervenção divina. Ele esperou que o primeiro fratricídio da história cristã ocorresse, e só então apareceu "atrasado em relação aos acontecimentos".

A ironia das aparições de Deus na trama reside justamente no fato da personagem divina se tornar onipresente de modo atrasado. Há outros momentos nos quais a figura de Deus se omite ou não se interessa pelo que acontece com suas criaturas, mas eles não vêm ao caso neste momento da análise.

Em relação a este momento específico, Deus poderia ter evitado a morte de Abel, se acaso isso fizesse parte de seus desígnios. O que não acontece porque, segundo a divindade era seu desejo testar Caim. E este não passa no teste, portanto seria punido. Estes testes também permeiam boa parte das narrativas. É neste instante que se iniciam as disputas diretas entre Caim e seu criador. Assim como se descreve no Gênesis com a morte de Abel, Caim fica maculado. E Deus lhe aparece novamente. As palavras de Saramago assim descrevem esse encontro entre criador e criatura

Que fizeste com o teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a Abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasse a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros Deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os Deuses, e tu como todos os outros têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado, Esse discurso é sedicioso, É possível que o seja, mas garanto-te que, se eu fosse Deus, todos os dias diria Abençoados os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra, Sacrilégio, Será, mas em todo o caso nunca maior que o teu, que permitiste que Abel morresse, Tu é que o mataste, Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que aí está não o fiz verter eu, caim podia ter escolhido

entre o mal e o bem, se escolheu o mal pagará por isso, Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim, [...] (SARAMAGO, 2009:34-35)

Caim duela verbalmente com seu criador e questiona-lhe a autoridade. Em primeiro lugar lança a culpa, ou parte dela, sobre Deus que recusou os sacrifícios oferecidos por ele o que fez gerar ódio e revolta em relação ao irmão. Em seguida, Caim questiona inclusive a autoridade de “pai” ao lançar a pergunta “e tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste”. De um modo criativo, há dúvidas em relação aos desígnios divinos e às provas que Deus lança sobre os seres humanos para assegurar-lhes a fé. Vide o que acontece com Abraão e o filho, também no livro de Gênesis e recontado por Saramago.

Em seguida há alguns questionamentos que merecem serem melhores aprofundados. Um deles é o conceito de Caim sobre liberdade. Ao que Deus garante ser o dono e soberano de todas as coisas, Caim retruca que da liberdade que ele possui Deus não é dono. Esse conceito se refere ao livre arbítrio humano. Todavia, esse livre arbítrio se alude a seguir os preceitos divinos e não ter liberdade em relação a todas as ações, portanto é um livre arbítrio condicionado. Curiosamente a mesma liberdade que Caim dispôs para matar o irmão, o criador também se dispôs para permitir o assassinado. Afinal, se Deus tivesse querido intervir para que o homicídio não ocorresse, bastava ter chegado alguns minutos antes. Porém, o que era discutido, mesmo com as acusações do filho de Adão em relação a Deus eram as ações de Caim. E há afirmação mais uma vez dos limites do livre arbítrio. Pois que era possível escolher trilhar o caminho do bem ou do mal, afinal Caim era livre, no entanto, ao trilhar o caminho do mal, Deus deixa evidente que há necessidade de um castigo. Em última instância fica evidente que esse livre arbítrio é limitado pela vontade divina.

No duelo retórico entre Deus e Caim, o filho de Eva reconhece que foi o “braço executor” da sentença que matou o irmão, porém, deposita no criador a ação de ter criado a sentença. É perceptível, como bem diz a personagem divina, que o discurso de Caim tem caráter de sedição. Uma vez que ele se rebela contra a figura de maior autoridade existente. Inclusive em relação ao castigo que deverá receber pela morte do irmão. Isso significa que não podemos chamar de fratricídio a morte de Abel, pois a responsabilidade lançada por Saramago se divide entre Caim e Deus. É possível afirmar isso com o decorrer das cenas.

No mesmo diálogo, Caim lança para Deus essa divisão de culpa:

Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim. E esse sangue reclama vingança, insistiu Deus, se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de uma outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fale, É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto. Compreendo o que queres dizer, mas a morte está vedada aos Deuses, Sim, embora devessem carregar com todos os crimes cometidos em seu nome ou por sua causa, Deus está inocente, tudo seria igual se não existisse, Mas eu, porque matei, poderia ser morto por qualquer pessoa que me encontre, Não será assim, farei um acordo contigo, Um acordo com o réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabará de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não digas a ninguém, será um segredo entre Deus e caim [...](SARAMAGO, 2009: 35)

A responsabilidade pela morte de Abel é então dividida entre Deus e Caim, uma vez que o criador aceita e reconhece que ocasionou ou, no mínimo, sugestionou o homicídio. Todavia, outra coisa chama a atenção ainda nesse excerto do texto, a morte representativa de Deus, uma vez que o desejo de Caim era matá-lo e não a Abel. Como aos Deuses é vedada a morte

física há uma morte real para simbolizar aquela que não é possível. Além disso, Caim faz uma afirmação ainda mais contundente, ao declarar que “embora devessem carregar com todos os crimes cometidos em seu nome ou por sua causa, Deus está inocente, tudo seria igual se não existisse”. Em outras palavras, Deus deverá carregar para si todos os crimes cometidos em seu nome que Caim sugere não serem poucos mesmo na “infância” do mundo, pois caso ele não existisse esses mesmos crimes seriam evitados. Incluindo a morte de Abel.

Dados os limites deste trabalho não é possível abordar todos os embates entre Deus e Caim, por mais interessantes que sejam eles. Todavia, retomar o final da obra contribui consideravelmente para essa discussão.

Saramago opta por finalizar a obra na Arca de Noé. Quando o filho de Eva surge na arca ele observa os personagens que ali estão e decide que ao invés de ser o início de um novo mundo, aquele seria o fim para as criaturas humanas de Deus.

Quando as tartarugas, que tinham sido as últimas, se afastavam, lentas e compenetradas como lhes está na natureza, Deus chamou, Noé, Noé, por que não saís. Vindo do escuro interior da arca, caim apareceu no limiar da grande porta, Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de somoda. Houve um grande silêncio. Depois caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de Deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de Deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar.

Caim aloca para Deus as grandes responsabilidades pelas falhas humanas e pelos “pecados” cometidos pelos mesmos. Sendo assim, acredita que qualquer humanidade que advir da criação divina esta fadada ao fracasso. Ou, talvez, pior, estará à mercê de um Deus corrupto, vingativo e irado que ilude os homens com a ideia de livre arbítrio e, ao mesmo tempo, lhe condiciona a liberdade em determinadas regras.

Nesse sentido, a solução encontrada é dar fim a esses homens de uma vez por todas e, o melhor momento encontrado por Caim é na Arca que deveria dar origem a uma nova civilização. Estranhamente a ira do senhor se mostra muito mais intensa em outros momentos da narrativa em comparação a este que determina a extinção da raça humana, talvez porque ele sabe que pode criar tantos outros seres humanos quanto desejar, assim como fez com dezenas ou centenas de Adão e Eva. Sendo assim, Caim não é punido diretamente por esta sua ação e continua o embate verbal com Deus, ao que se crê, infinitamente, restando somente Deus e Caim.

Em linhas gerais esses são os principais pontos levantados por Saramago que constroem e desconstroem uma tradição judaico-cristã. Dando novos contornos, novos sentidos e questionamento às narrativas bíblicas. É justo dizer que esta comunicação deu apenas indícios da análise da obra de Saramago, e que esta possui várias outras possibilidades de análise e reflexão, que dados os limites deste trabalho, não é possível adentrar.

Bibliografia

BÍBLIA, A. T. Gênesis. **Gênesis**. Tradução de Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, Mortos sem sepultura** (Brasil, 1977). Uberlândia, 2007. 274 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

FACHIN, Patricia. Quais são as faces de Deus? In: **IHU On-line. Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. São Leopoldo. 06 jul/2009. Ed. 299, p. 8. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1246967292.6778pdf.pdf>. Acesso em: 09 de julho de 2010.

FERRETO, Alcina Aparecida Molina. **O Discurso Paródico no Cristo de José Saramago**. São Paulo, 2007. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JAUSS, Hans Robert. (et al.). **A Literatura e o Leitor**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

SOUZA, Ronaldo Ventura. **O Jesus de Saramago e a Literatura que revisita Cristo**. São Paulo, 2007. 156 f. (Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).

SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. Cosac & Naify, 2002.