

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

THE ERRANT AND PARODIC NARRATOR IN *CAIM*, FROM JOSÉ SARAMAGO

Paula Karina Verago PETERSEN¹

RESUMO: O objetivo deste estudo é analisar a presença do narrador no romance *Caim*, de José Saramago, a partir do diálogo que estabelece com o narrador do episódio bíblico de Caim. A análise comparativa demonstrou que o elo comum entre ambas as narrativas 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. 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. O romance, a partir do discurso de um narrador errante, convida o leitor a realizar um exercício de crítica e autocrítica.

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

ABSTRACT: The aim of this study is to analyze the presence of the narrator in the novel *Caim*, of José Saramago, from the dialogue established with the narrator of the biblical Cain episode. The comparative analysis has shown that the common link between the two narratives is the wandering signal, imposed by God and assumed by Cain, spreads for all levels of the novel by Saramago, reaching the narrator, the characters and the discursive plans narratives within other, a structure in gulf. It is a parody another element that will deconstruct the biblical account through investment, to the extent that, and bring to the text a questioning Cain imperatives of the divine, God lowers the position of being human. The novel, from the discourse of a wandering narrator invites the reader to perform an exercise of criticism and self-criticism.

Keywords: José Saramago; *Caim*; narrator; parody.

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*

¹ Mestranda em Literatura e Crítica Literária, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP.

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 conta 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.

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.

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.

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; ele 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.

Na obra de Saramago, a história bíblica 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 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.

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 do romance:

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)

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 também está 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” (GOMES, 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).

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.

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”. (TODOROV, 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 alourado, 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-

Ihe 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)

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. 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.

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. (SEIXO, 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)

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.

O primeiro lugar para onde Caim é “transportado” é a história de Abraão. 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.

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. (SAMARAGO, 2009, p. 83)

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” (GOMES, 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 (2003, p. 214) 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”. 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.

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 adequa 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).

Finalmente, a última etapa da viagem por onde Caim passa é a Arca de Noé. 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.

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.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. *Bere 'shith – a cena da origem*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- CORRADIN, Flavia Maria (org); JACOTO, Lilian (org). *Literatura portuguesa ontem, hoje*. São Paulo, Paulistana, 2008.
- GOMES, Alvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo, USP, 1993.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 2004.
- ROSEMBERG, Joel. Meanings, morals, and mysteries: literary approaches to the Torah. In: *Response* 9, 2, p. 67-94. 1975.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- 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.