



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS – FACALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO**

---



**JÉSSICA VIANA BARONE**

**A PARÓDIA E A IRONIA NAS OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO: CRÍTICA E  
DESSACRALIZAÇÃO**

DOURADOS – MS

2020



**JÉSSICA VIANA BARONE**

**A PARÓDIA E A IRONIA NAS OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO: CRÍTICA E  
DESSACRALIZAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literatura e Práticas Culturais. Orientador: Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas.

DOURADOS – MS

2020

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).**

B265p	<p>Barone, Jéssica Viana.</p> <p>A paródia e a ironia nas obras de José Saramago : crítica e dessacralização. / Jéssica Viana Barone. – Dourados, MS : UFGD, 2020.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados.</p> <p>1. José Saramago. 2. Bíblia. 3. Paródia. 4. Ironia. 5. Humor. I. Título.</p>
-------	---

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.**

**©Todos os direitos reservados. Permitido a publicação parcial desde que citada a fonte.**

BANCA EXAMINADORA  
JÉSSICA VIANA BARONE

**A PARÓDIA E A IRONIA NAS OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO: CRÍTICA E  
DESSACRALIZAÇÃO**



---

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas – FACALES/UFMGD  
(Orientador)



---

Prof. Dr. Rogério Silva Pereira – FACALES/UFMGD  
(Membro titular)



---

Prof. Dr. Luís Fernando Telles – UNIFESP  
(Membro titular)

À minha família.

*Deus! Crer em Deus! Sim! Como o grito íntimo o revela nas horas frias do medo — nas horas em que se tiritia de susto e que a morte parece roçar úmida por nós! Na jangada do naufrago, no cadafalso, no deserto — sempre banhado do suor frio — do terror é que vem a crença em Deus! — Crer nele como a utopia do bem absoluto, o sol da luz e do amor, muito bem! Mas, se entendeis por ele os ídolos que os homens ergueram banhados de sangue, e o fanatismo beija em sua inanimação de mármore de há cinco mil anos... Não creio nele!*

*Noite na Taverna - Álvares de Azevedo*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais Rosinei e Artur Luíz, pelo imenso apoio e por estarem sempre ao meu lado nesta caminhada.

Ao meu irmão Douglas pelo incentivo e assistência.

Aos meus amigos Adrieli, Mariane e João Vitor, que sempre me auxiliaram de bom grado.

Agradeço especialmente à minha amiga Janete por estar sempre presente.

Ao meu primo Sávio Vinícius e ao meu amigo Thiago César pelos esclarecimentos acerca da *Bíblia Sagrada*, tão importantes para a minha pesquisa.

À CAPES que financiou este trabalho e o tornou possível.

Ao professor Dejair, que me orientou no Estágio Docência, pelos ensinamentos e boas risadas.

À professora Leoné, pelo carinho, pelos ensinamentos e por estar sempre disposta a ajudar.

Ao professor Rogério, pelas observações e conselhos.

Ao meu orientador Gregório, que aceitou o desafio de me acompanhar naquilo que era totalmente novo para mim, agradeço pela confiança, pelos ensinamentos e por todo o auxílio que me dedicou desde a sua disciplina que participei como aluna especial em 2016. Agradeço também pelas boas risadas, essenciais para os pesquisadores da ironia e da paródia.

## RESUMO

BARONE, Jéssica Viana. A Paródia e a Ironia nas obras de José Saramago: crítica e dessacralização. 2020. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, MS, 2019.

Referência na narrativa portuguesa contemporânea e contemplado por prêmios como Camões (1995) e o Nobel de Literatura (1998), José Saramago (1922 – 2010) traz em suas obras críticas a diversos temas, como a religião Cristã, o abuso de poder, a misoginia, entre outros tantos. Dado o contexto no qual o declínio do prestígio à religião se manifesta nas criações artísticas e literárias, Saramago elabora sua crítica à religião cristã e à figura de Deus fazendo uso da ironia, escrevendo *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), paródias da *Bíblia Sagrada* que, configuradas como romances de formação, recontam a história dos textos sacros de maneira irônica e humanizada, o que resulta na dessacralização das personagens do texto canônico. Tal dessacralização possui teor crítico, que, acompanhado da ironia, é elemento fundamental da paródia, que, em *Caim* causa o riso e o questionamento acerca de questões humanitárias e em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, causa profunda reflexão não só acerca da religião, como também das inquietudes da alma humana. Assim, busca-se neste trabalho exibir o processo de humanização e dessacralização das personagens bíblicas, assim como a elevação da humanidade em detrimento do divino e do sagrado, que se manifesta por meio da paródia. Para tal, utiliza-se os conceitos de paródia e ironia com base em Linda Hutcheon (1985) e Beth Brait (2009), como também o conceito de *Bildungsroman* (de maneira não aprofundada), de Morgenstern (1820). O conceito de romance de formação (*Bildungsroman*) torna-se importante para que se entenda a transformação das personagens protagonistas, que levam o leitor ao pensamento crítico acerca da figura divina eternizada pela cultura cristã.

Palavras-chave: José Saramago; Bíblia; Paródia; Ironia; Humor;

## ABSTRACT

A reference in contemporary Portuguese narrative and awarded by prizes such as Camões (1995) and the Nobel Prize for Literature (1998), José Saramago (1922 - 2010) brings in his works criticisms to several subjects, such as the Christian religion, abuse of power, misogyny, among many others. Given the context in which the decline in prestige to religion is manifested in artistic and literary creations, Saramago elaborates his critique of the Christian religion and the figure of God using irony, writing *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) and *Caim* (2009), parodies of the *Holy Bible* that, configured as formation novels, retell the history of sacred texts in an ironic and humanized way, which results in the desacralization of the characters in the canonical text. Such desacralization has a critical content, which, accompanied by irony, is a fundamental element of parody, which in *Caim* causes laughter and questioning about humanitarian issues and in *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, causes profound reflection not only about religion, but also also of the concerns of the human soul. Thus, this work seeks to show the process of humanization and desacralization of biblical characters, as well as the elevation of humanity in detriment of the divine and the sacred, which is manifested through parody. To this end, the concepts of parody and irony based on Linda Hutcheon (1985) and Beth Brait (2009) are used, as well as the concept of *Bildungsroman* (not in an in-depth way), by Morgenstern (1820). The concept of formation novel (*Bildungsroman*) becomes important in order to understand the transformation of the protagonist characters, which leads the reader to critical thinking about the divine figure eternalized by Christian culture.

Keywords: José Saramago; Bible; Parody; Irony; Humor;

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1 – PARÓDIA E IRONIA</b> .....	13
1.1 A paródia como forma pós-moderna .....	13
1.2 Ironia como elemento crítico .....	25
<b>CAPÍTULO 2 – A TEMÁTICA RELIGIOSA EM JOSÉ SARAMAGO: RECONSTRUÇÃO E DESSACRALIZAÇÃO EM <i>O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO E CAIM</i></b> .....	33
2.1 Literatura e o poder da religião enfraquecido .....	33
2.2 A obra de José Saramago: Descrição e reflexões sobre <i>O Evangelho segundo Jesus Cristo e Caim</i> .....	37
<b>CAPÍTULO 3 – PARÓDIA E DESSACRALIZAÇÃO</b> .....	62
3.1 O Evangelho segundo Jesus Cristo e os Evangelhos Bíblicos.....	63
3.2 <i>Caim</i> e o Antigo Testamento .....	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	99

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando penso em literatura, penso no quão difícil é defini-la. Afinal, o que é literatura? É escrita? Narrativa? História? Criação? Sabe-se que desde eras primitivas o homem deseja registrar e passar adiante os seus feitos, suas histórias e suas crenças. Desde as pinturas rupestres às narrativas orais do folclore, tudo é narrativa. Para Martin Puchner, a literatura nasce do cruzamento entre a narração oral e a escrita, e, ao contrário do que grosseiramente se pensa, ela não se limita a histórias de entretenimento. Para Puchner, é a literatura que moldou a História. De fato, é a partir de narrativas preservadas na escrita que, no século XXI, podemos saber que os antigos incas e astecas acreditavam que o Sol era uma divindade. E é da mesma forma que poderemos narrar para as gerações futuras que já se sabe que o Sol é uma estrela.

A literatura nos possibilita conhecer o nosso passado e a nossa origem, nos apresenta o panorama do mundo ao nosso redor, além de proporcionar ao leitor, por meio de suas narrativas ficcionais ou não, a tomada de consciência e o pensamento crítico. Ora, tudo em nossa sociedade se funda em livros e textos: as descobertas científicas que tanto contribuem para a comunidade são possibilitadas, registradas e publicadas a partir de textos; os acontecimentos ao redor do mundo, que são repassados e conservados na escrita; registros históricos, políticos e econômicos das nações e até a própria Constituição de cada país, e ainda, os livros religiosos, que é o que interessa neste trabalho, mais especificamente, a *Bíblia Sagrada*.

Os livros religiosos, de um modo geral, foram escritos como forma de conservar a fé dos povos, eternizando os relatos por meio da narrativa. Foi assim que, segundo Martin Puchner, textos fundamentais deram origem aos textos sagrados: “Embora compartilhassem de todas as características dos textos fundamentais, os sagrados fizeram mais: estabeleceram um vínculo entre as pessoas, exigindo serviço e obediência” (PUCHNER, 2019, p. 71). A *Bíblia*, segundo o autor, foi escrita, no início, por escribas judeus exilados que tinham o desejo de preservar a sua cultura, reunindo seus textos numa narrativa coerente que se iniciava com a criação do mundo e passava por toda a história que hoje conhecemos como o Antigo Testamento. Com a primeira leitura em público dessas escrituras, as pessoas puderam adorar ao seu deus a partir de um texto, o que o tornava dali em diante um texto sacro. Séculos depois, chega a vez de narrar os feitos de um mártir: Jesus, que conhecia a palavra da Bíblia hebraica

(Antigo Testamento) e a pregava, reunindo seguidores que, a partir da escrita, deram origem aos evangelhos e ao que hoje conhecemos como Novo Testamento.

A *Bíblia* tal como a conhecemos hoje é um livro sagrado, visto que carrega a palavra na qual os fiéis acreditam e seguem, por isso, ela carrega a ideia de ser imutável, intocável e fixa. Porém, a *Bíblia* pode ser analisada como texto literário, assim como faz Robert Alter em seu livro *A arte da narrativa bíblica* (1981), uma vez que possui uma composição estética que exige a atenção do leitor tal como nos textos literários: composição da narrativa em prosa, construção de personagens, diálogos e cenários. Além disso, a *Bíblia* também pode ser lida apenas como texto literário por aqueles que não a consideram sacra. Tal pensamento permite que rompamos a barreira de proteção que se construiu ao redor da *Bíblia* ao longo dos séculos, para que a estudemos e a questionemos. Assim, foi possível que um escritor português, nascido e criado dentro da cultura cristã, pudesse expressar por meio de sua prosa toda a sua indignação diante dos escritos que por muitos anos vêm sendo obedecidos cegamente pelos fiéis do mundo todo.

O autor português José Saramago escreve *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), paródias da *Bíblia* que recontam os Evangelhos e o Antigo Testamento, respectivamente, utilizando um tom irônico para chamar a atenção do leitor para a sua reflexão crítica a respeito do texto sagrado: que Deus é esse que tortura, ameaça e aniquila a própria criação? Onde está a benevolência desse Deus que sacrifica o próprio filho para que sua influência se estenda por todos os territórios? Por que o Senhor permite o conflito entre irmãos que resulta num assassinato? É assim que Saramago cria um Jesus rebelde, como o da *Bíblia*, mas com medos e angústias diante de seu papel como o Cordeiro de Deus, e um Caim revoltado, que se declara inimigo de Deus e contesta todas as suas ações tiranas.

José Saramago parte do pensamento de que, na sociedade, quase não se fala e não se pensa sobre Deus e a *Bíblia*, no sentido de que as pessoas, de modo geral, tomam a ideia de Deus como verdade definitiva. O autor se admira com a falta de questionamento acerca das escrituras sagradas e trata nas suas paródias do poder que a figura divina exerce sobre os fiéis ao longo dos séculos, justamente pelo fato de aceitarem piamente esse Deus retratado na *Bíblia*. Com seu tom irônico e jocoso, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* contestam a *Bíblia Sagrada*, não no sentido de negar a existência de Deus, mas de revelar que a cultura cristã conserva um modelo de Deus que ao mesmo tempo em que realiza belas criações como o ser humano, os mares e os animais, também despeja ódio e violência sobre sua criação, como no episódio de Sodoma e Gomorra, e permite que sangue seja derramado em seu nome, como nas

Cruzadas e na Inquisição. Partindo da ideia de que de um lado Deus é sagrado para parte da sociedade, e de outro, é uma personagem literária, torna-se possível (e como afirma Saramago, deve-se) estudá-lo em toda a sua complexidade artística e histórica.

Apoiando-se nesta ideia e percebendo a forma singular como o autor lusitano trata os textos bíblicos, nasceu a vontade de se analisar o processo paródico na escrita dos romances em questão. Considerando a paródia como método utilizado pelo autor para criar a sua narrativa, o objetivo principal desta pesquisa é analisar as duas obras (*O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*) comparando-as com a *Bíblia Sagrada*. Na análise, busca-se verificar a ironia, elemento fundamental da paródia, presente nos discursos dos narradores e das personagens, levando em conta o conceito de polifonia de Bakhtin, e mostrar como esse processo paródico resulta na crítica e na dessacralização do texto bíblico. Para este fim, é de extrema importância discutir as teorias de Linda Hutcheon acerca da paródia, a saber que esta se manifesta como meio de evidenciar a distância entre o texto parodiado e o texto paródico a fim de expressar a reflexão crítica.

Portanto, o presente trabalho se dividirá em três momentos: no primeiro capítulo, será apresentado e discutido, de forma concisa, o conceito de secularização e o conseqüente enfraquecimento da religião nas esferas sociais, traço que se percebe nas representações artísticas e literárias, como nos textos de José Saramago, que serão apresentados a partir de um breve resumo, a fim de exibir as características da escrita do autor, discutir o tema religioso e de expor a humanização a que passam as personagens bíblicas consideradas sacras. No segundo capítulo, será apresentado o conceito de pós-modernismo, que dá origem a novas formas de expressão, como a paródia, tema fundamental para este trabalho. Também serão discutidos e exemplificados os conceitos de paródia a partir de Hutcheon (1985) e de ironia segundo Brait (2008) e Muecke (1995), buscando refletir o riso, com base em Bergson (2001) e Propp. Por fim, o terceiro capítulo destina-se à análise dos romances, que serão comparados com os textos bíblicos e explanados a partir dos conceitos discutidos nos capítulos anteriores.

Pretende-se, então, a partir da análise das paródias de Saramago, apontar para as semelhanças entre os romances e o texto bíblico, que ao mesmo tempo em que se aproximam, se distanciam em virtude da ironia e da crítica, que resulta no rebaixamento da figura divina nos dois romances, assim como na inversão dos valores atribuídos a Deus, que são transferidos a outras personagens nas narrativas do autor português. Tal rebaixamento e dessacralização dos textos bíblicos tornam-se assunto delicado, uma vez que, como já dito, a *Bíblia* é considerada

um livro sagrado. Por isso, tratarei aqui da *Bíblia* como literatura no momento da análise, mas sem ignorar, no momento da explanação, sua sacralidade que foi consolidada ao longo da História, pois só assim poderá ser explicado o processo de crítica e de dessacralização a que José Saramago submete o texto parodiado.

## CAPÍTULO 1 – PARÓDIA E IRONIA

*Um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões.*

(Umberto Eco)

Um dos objetivos deste trabalho é apresentar as características paródicas das obras *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), analisando sua intertextualidade e particularidades que resultam na crítica e na dessacralização dos textos da *Bíblia Sagrada*. Para tanto, é preciso adentrar no conceito de paródia e torná-lo mais claro, baseando-se nos escritos de Linda Hutcheon, levando também em consideração os conceitos de Mikhail Bakhtin, entre outros autores, a fim de desenvolver uma comparação ou soma. Logo que se entenda a paródia, será necessário também uma discussão a respeito da ironia, elemento fundamental dos textos paródicos.

### 1.1 A paródia como forma pós-modernista

Marcado pelos diferentes impulsos ideológicos, políticos e sociais, que resultam numa arte empírica e heterogênea que desafia o eterno e imutável, o pós-modernismo surge na segunda metade do século XX, como objeção e ruptura com o modernismo.

Fredric Jameson, em seu texto *Pós-modernismo e sociedade do consumo* (1982) afirma que as formas do pós-modernismo? são “reações específicas contra as formas estabelecidas do alto modernismo” (p. 18), que resultam na dissolução das fronteiras entre cultura erudita e cultura popular, rompendo com a ideia de uma cultura qualificada e de elite. O pós-modernismo, segundo Jameson, traz consigo a chamada “morte do sujeito”, uma vez que na sociedade pós-industrial, marcada pela explosão demográfica e pelo capitalismo corporativo, não existe mais o sujeito individual, o que se reflete também no meio artístico, no qual a inovação torna-se impossível, resultando numa produção sobre a própria arte, diferente do modernismo, no qual buscava-se a afirmação do individualismo e expressão de um estilo pessoal e único. Além disso, o conceito de novidade é relativo, pois tudo o que se escreve possui precedentes e intertexto. Isto posto, nos abeiramos da ideia do pastiche e da paródia: os pós-

modernistas utilizam aquilo que já foi criado, seja com intenção de apontar semelhanças ou com intenção de contestar os modelos. Mesmo na busca da novidade, o artista/escritor acaba empregando formas já criadas, como diz Carlos de Oliveira (1971):

Em todo o caso, temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê. Mas não se foge completamente a certos contextos literários mais afins. Entramos sempre, com maior ou menor conhecimento do facto, numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem de uma total originalidade. Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão certas fontes próximas ou até distantes. Claro, os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão (OLIVEIRA, 1971 apud REIS, 2003, p. 508).

O texto de Oliveira sugere uma ideia semelhante à definição de “morte do sujeito” e da “arte sobre a própria arte” de Jameson, que declara a “falência necessária da arte e da estética, a falência do novo, o aprisionamento no passado” (JAMESON, 2006, p. 25) como principais mensagens da arte pós-modernista, o que nos faz pensar no conceito de intertextualidade que será abordado mais adiante.

Jameson declara que o pastiche é um dos traços mais importantes do pós-modernismo. Tanto o pastiche quanto a paródia manifestam uma imitação e se apropriam das particularidades de outros estilos, porém, o pastiche, segundo o autor, não tem as intenções da paródia de ridicularizar o objeto pretendendo graça. Para ele, o pastiche é a paródia neutra, sem o impulso satírico, sem a suposição de que aquilo que está sendo imitado é cômico, “é a paródia pálida, paródia que perdeu seu senso de humor” (JAMESON, 2006, p. 23). A partir dessa ideia de Jameson, pode-se notar uma divergência com o conceito de paródia de Hutcheon, pois para ele a paródia é indubitavelmente ridicularizadora e cômica, já para a autora, o conceito de paródia pode ser ampliado a outras esferas.

Em seu livro *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1988), Linda Hutcheon define o pós-modernismo como fenômeno contraditório “que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Em contraste com Jameson, Hutcheon diz que o pós-modernismo não é sinônimo do contemporâneo, afirmando que em uma cultura plural e fragmentada como a de hoje, definir o pós-modernismo apenas de forma cronológica não é de grande utilidade, uma vez que tal definição não abrange a relação entre uma obra e outra.

Como atividade cultural, a autora define o pós-modernismo como “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20), enquanto movimento que se baseia no passado, nunca de forma nostálgica, mas de forma questionadora e contestadora. Para ela, o pós-modernismo desafia a uniformização da cultura de massa, afirmando uma “não identidade homogênea” que contesta as instituições resultando no relacionamento contraditório - tão frisado pela autora - com aquilo que é conhecido como nossa cultura dominante. Hutcheon cita a dança e o teatro, que saem para as ruas a fim de resistir ao espaço teatral como exemplo dessa contestação das instituições, demonstrando que a arte pós-modernista procura provocar a mudança na sociedade a partir de dentro, questionando tudo o que é considerado imutável em nossa cultura e não apenas proporcionar uma fruição lúdica. O teatro épico de Brecht, por exemplo, buscava conscientizar e trazer a reflexão para os espectadores através de uma nova forma de fazer teatro, quebrando a quarta parede e interagindo diretamente com o espectador, abandonando a ilusão proporcionada pelo palco italiano tradicional e causando o que ele chamava de “efeito de estranhamento” ou “distanciamento”, que fazia o espectador se distanciar do entretenimento da peça a ser encenada e atentar com olhar questionador para o tema exposto.

O uso da ironia ganha destaque nesse movimento, como nas referências paródicas, por exemplo, que incorporam os conceitos que desafiam e os contestam de forma irônica. Na literatura, a imitação, a contradição e a ironia dos textos pós-modernistas muitas vezes transformam-se na paródia: “Além de serem indagações ‘fronteiriças’, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos.” (HUTCHEON, 1991, p.28).

Portanto, para Hutcheon, a paródia pode ser considerada uma forma pós-modernista perfeita, pois “incorpora e desafia aquilo que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28). A paródia é tradicionalmente definida como uma imitação cômica que ridiculariza o seu modelo. Porém, para a autora, a definição de paródia é muito mais complexa e nem sempre tem a finalidade de ridicularizar a obra parodiada, existindo até tipos diversos de paródia, como a paródia satírica e a paródia séria, por exemplo. A intertextualidade torna-se elemento fundamental nas formas pós-modernas e, na paródia, a ironia é utilizada como elemento retórico responsável pela interpretação e avaliação do texto de fundo. Hutcheon defende a ideia de que a ironia é mais relevante do que a zombaria ou o ridículo do texto parodiado, se aproveitando da semelhança entre os textos para demarcar sua diferença e ocasionar uma distanciação crítica, o que é para a

autora uma das principais características que distinguem a paródia de outras formas. Assim, a paródia instiga o leitor/descodificador a interpretar o texto de fundo, o objeto parodiado.

À vista disso, vale destacar que o conceito de intertextualidade e originalidade ganharam atenção nos estudos acerca da arte pós-modernista, no século XX. Na literatura, por exemplo, após a institucionalização da Literatura Comparada, antigas noções de fontes e influências puderam ser reformuladas graças à elaboração do conceito de intertextualidade. O sentido negativo de dependência que tradicionalmente era associado a essas noções passa a ser desconsiderado, dando lugar à compreensão das relações interliterárias como processo de apropriação criativa. Para Tânia Carvalho, o conceito de intertextualidade:

[...] modificou as leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências. Se essas tendiam a individualizar a obra, sobrepondo o biográfico ao textual e impondo uma causalidade determinista na produção literária, a intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra (CARVALHAL, 2003, p. 19).

Entendendo a intertextualidade, percebe-se que o inovador se manifesta mais na habilidade de relacionar os textos do que na capacidade de ser inédito, uma vez que tudo o que se cria tem traços do que já foi criado, como afirma Tânia Carvalho: “Como um indicativo da apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores.” (CARVALHAL, 2003, p. 19). Linda Hutcheon argumenta que a paródia, como forma que se utiliza da intertextualidade, motiva a liberdade criativa do autor, e não necessariamente dependência. Esta constante evocação do passado no pós-modernismo, feita conscientemente precede a intertextualidade e revela o diálogo entre as novas formas e as antigas, resultando na autorreflexividade do novo texto. Por exemplo, a metaficção historiográfica, que rememora o gênero “romance histórico” ao mesmo tempo que abrange a autorreflexividade narrativa em sua ficção. A metaficção historiográfica é, assim como a paródia, uma peculiaridade do pós-modernismo e atua de forma paradoxal, já que subverte aquilo que insere, utilizando-se da paródia e da ironia para demonstrar a relação presente/passado tão frisada por Linda Hutcheon como componente básico na arte pós-moderna. Nas palavras da autora, “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais.” (HUTCHEON, 1991, p.145). Uma vez que este tipo de discurso utiliza dados históricos na tentativa de criar uma atmosfera de veracidade, reescrevendo a História com alterações e inserções de eventos e personagens, há o

questionamento da autenticidade do que foi narrado. Sobre isto, Hutcheon afirma que não existe uma única verdade, mas sim, verdades plurais ou verdades alheias, sendo importante que o leitor considere a verdade da ficção. Na metaficção historiográfica há informações sobre o contexto histórico e cultural da época narrada, descrições do ambiente e a introdução de personalidades históricas como personagens, mas não pretende reproduzir a História, apenas utilizar seus dados, como é o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) de José Saramago. Nesta obra, o narrador descreve a Lisboa de 1936 com tamanha precisão que o leitor consegue visualizá-la com facilidade. Além disso, cita notícias de jornais que remontam a situação política do país, situando o leitor nesse contexto. Os personagens principais são Ricardo Reis e o fantasma de Fernando Pessoa. Este, é sabido, existiu de fato e foi um grande escritor, mas aqui foi transformado em personagem fantástico, enquanto Ricardo Reis foi um de seus heterônimos e não existiu historicamente. Sabe-se que Fernando Pessoa faleceu no ano de 1936, mas cada um de seus heterônimos tinha uma data diferente de falecimento. Ricardo Reis ainda estava “vivo” em 1936, então Saramago encontra uma forma espirituosa de escrever sua morte, já que o próprio Pessoa não pôde. Segundo Helena Kaufman (1991), nesta obra a História não é utilizada como tema central, mas como metáfora, possuindo olhar irônico e consciente, o que a diferencia como metaficção historiográfica.

De modo geral, o pós-modernismo deixa de dar importância a um suposto narcisismo do sujeito individualista moderno para revisitar o passado e ressignificá-lo, tendo, conforme diz Linda Hutcheon, a paródia como ferramenta crítica que desconstrói aquilo que imita. A paródia vem sendo estudada por diferentes teóricos e seu conceito tem se transformando ao longo dos anos. Em *Paródia, Paráfrase e Cia* (2003), Affonso Romano Sant’Anna diz que a produção de textos paródicos cada vez mais frequente comprova que a arte contemporânea “se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 2003, p. 7). Para Affonso Sant’Anna, a paródia pode ser verbal – quando se alteram palavras do texto -, formal – quando o estilo do escritor é usado como zombaria – e temática – quando a essência do autor é caricaturada, sendo que todas estas formas se definem através da intertextualidade.

Patrice Pavis (1947) traz em seu Dicionário do Teatro uma definição da paródia semelhante com a que Linda Hutcheon (1985) aborda, enfatizando seu objetivo de distância crítica e de contraste. A primeira definição do estudioso sobre a paródia é que esta é “Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico.” (PAVIS, 2011, p. 278). Inicialmente, há de se pensar que sua visão diverge

da de Hutcheon, já que para a autora existem outras intenções da paródia e não exclusivamente o cômico. Porém, no que se segue de seu texto, Pavis esclarece que podem haver diferentes configurações da paródia:

A paródia compreende simultaneamente um texto parodiante e um texto parodiado, sendo os dois níveis separados por uma distância crítica marcada pela *ironia*. O discurso parodiante nunca deve permitir que se esqueça o alvo parodiado, sob pena de perder a força crítica. [...]. Sendo ao mesmo tempo citação e criação original, mantém com o pré-texto estreitas relações *intertextuais*. Mais do que imitação grosseira ou travestimento, a paródia exhibe o objeto parodiado e, à sua maneira, presta-lhe homenagem. O ato de comparar faz parte do fenômeno da *recepção*. Consiste, para o parodiante, e na sequência, para o espectador, na inversão de todos os signos: substituição do elevado pelo vulgar, do respeito pelo desrespeito, da seriedade pela caçoada (PAVIS, 2011, p. 278).

A nível de comparação, a definição de Pavis se torna proveitosa para a compreensão da teoria de Hutcheon sobre a necessidade de ampliação da esfera do conceito de paródia. Para definir o que é paródia, em seu livro *Uma Teoria da Paródia* (1985), Linda Hutcheon atenta para a relevância que a intertextualidade vem adquirindo na contemporaneidade e, nesse contexto, apresenta a paródia como “uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Segundo ela, na paródia, os textos se relacionam não com a intenção de um se sobressair em relação ao outro, mas sim com a intenção de mostrar sua diferença, tornando-se uma síntese bitextual. Hutcheon refuta a ideia de paródia meramente ridicularizadora e cômica e a compara a outras formas para esmiuçar suas características, buscando em diferentes épocas da arte exemplos paródicos que têm semelhanças com as formas atuais. Na Renascença, por exemplo, o que hoje chamamos de paródia, era chamado de imitação, que embora não tivesse um distanciamento crítico e irônico, correspondia à paródia em termos de intenção. No século XVIII, a ironia começa a ter sua valorização e a imitação passa a ser maliciosa e satírica, mais próxima de algumas formas de paródia dos nossos dias. Com esses exemplos históricos, a autora declara que não existe uma definição “trans-histórica” da paródia, sendo que esta, como forma, tem se transformado em cada época e conseqüentemente o seu conceito também. Segundo Hutcheon, os formalistas russos consideram a paródia como forma que traduz a evolução literária no sentido de mudança para melhor, alegando que os elementos das formas primárias acabam ficando saturadas, e que a paródia dá novo significado a eles. Porém, a definição de paródia

como imitação com distância crítica a que a autora defende não permite que se concorde com o pensamento dos formalistas da paródia como aperfeiçoamento. Hutcheon prefere definir a paródia como texto no qual “Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito do *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1985, p. 54). Assim, a autora aponta para a necessidade de se ampliar o conceito de paródia para que seja possível abarcar as necessidades da arte do nosso século, pois muitas vezes a paródia vem como crítica não da obra imitada, mas dos modelos, costumes e práticas que representa, ou como diz a autora, ela “transcontextualiza” obras anteriores. Tendo em vista a etimologia da palavra *paródia*, Hutcheon argumenta que *para* pode significar tanto “contra” ou “oposição” como “ao longo de”, sugerindo uma ampliação do conceito de paródia e permitindo considerar que existam paródias que refutam ou questionam o objeto de fundo e paródias que o exaltam, paródias cômicas e paródias sérias (estas podem ser confundidas com o pastiche, mas vale lembrar que a paródia realça a diferença, transforma, enquanto o pastiche realça a semelhança, é mais imitador).

Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciamento crítico 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 empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (HUTCHEON, 1985, p. 48).

A paródia pode ter semelhanças com o burlesco, com a farsa, com a sátira, com o pastiche, com o plágio, com a citação e com a alusão, pois todos usam como base outro texto, mas segundo Hutcheon, a diferença entre elas está na sua intenção, uma vez que a paródia tenciona, sobretudo, revelar o contraste entre os textos. No burlesco e na farsa, o ridículo como propósito é imprescindível, na paródia, não. Na citação e na alusão há a ausência de contraste, tão importante para a paródia. Em algumas formas de imitação como o plágio por exemplo, busca-se ocultar o texto de fundo. Já na paródia, para que a sua intenção esteja completa, é necessário que o leitor/descodificador reconheça o texto parodiado e admita a diferença. Nesse sentido, conforme diz Linda Hutcheon, a paródia tem interesse intramural, pois seu objetivo está na relação entre os textos, não tendo um objetivo de mudança social ou moral. O leitor/receptor/descodificador, além de estar aberto à proposta, precisa ter conhecimentos prévios para entender o intertexto e o efeito irônico sobre a obra anterior. Caso

o leitor não identifique a imitação intencional e a ironia, estas serão naturalizadas na obra, e a paródia perde sua significância. Por isso, o escritor/artista/codificador precisa utilizar uma linguagem comum com seu leitor/receptor/descodificador, como defende Hutcheon:

Muito embora a paródia ofereça uma versão muito mais limitada e controlada desta activação do passado, dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes, irónico, faz exigências semelhantes ao leitor, mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à sua memória do que à sua abertura ao jogo” (HUTCHEON, 1985, p. 16).

Isto é, a ironia utilizada na paródia sinaliza a diferença implícita na incorporação intencional do texto de fundo, o que depende do leitor/descodificador para sua intenção estar completa. Este reconhecimento de camadas pelo descodificador é o que torna a paródia autorreflexiva.

Uma das formas mais comumente confundidas com a paródia é o pastiche, mas para Linda Hutcheon, há diferenças decisórias entre elas: a paródia busca enfatizar a diferença utilizando a semelhança; o pastiche, por sua vez, procura enfatizar a semelhança e a correspondência em sua imitação; a paródia permite adaptações quanto à sua forma, na qual os elementos do seu modelo não são destruídos, mas ganham nova função, já o pastiche, geralmente permanece no mesmo gênero do seu modelo.

É importante salientar que a autora não trata a paródia apenas como “imitação ridicularizadora”, como é o caso de teóricos do século XIX, e ainda declara que nem sempre a crítica precisa estar acompanhada de tom jocoso para que a obra seja considerada paródica. Por mais que existam paródias com marcação pejorativa, a paródia dos dias de hoje nem sempre ridiculariza o objeto parodiado, mas o utiliza para colocar o contemporâneo sob questionamento. Para ela, importa considerar a paródia como forma autorreflexiva e criativa de abordar a tradição e o que a caracteriza é a distância com intenção crítica e não com intenção de falsear.

Outra forma comumente confundida com a paródia é a sátira, e embora muito parecidas, paródia e sátira não são sinônimas e se diferenciam tanto no nível pragmático quanto no nível formal, apesar de as duas utilizarem a ironia como elemento retórico. Linda Hutcheon defende que a diferença mais importante entre as duas é que a sátira tem seu “alvo” extramural, ou seja, ridiculariza costumes da humanidade a fim de corrigí-los, enquanto o da paródia é intramural, não tem função social e moral. A confusão entre as duas se dá, muitas vezes, por sua interação textual, pois de acordo com a autora, há casos em que as formas são utilizadas

conjuntamente, podendo haver sátiras que se utilizam de formas de arte paródicas e vice-versa. O que pode causar confusão também é o *ethos* variável da paródia. Entendendo o *ethos* como intenção e efeito, deve-se considerar que a sátira sempre utiliza a distância crítica para abordar o objeto satirizado de forma negativa, ou seja, seu *ethos* é escarnecedor; já a paródia, além de poder ter o mesmo objetivo de tratar o objeto de forma negativa, pode ter também a intenção de enaltecê-lo, ou utilizá-lo apenas para atingir um determinado contexto, e mesmo que alcance um efeito de riso, tenciona uma crítica séria.

De acordo com Hutcheon, à medida que se torna admissível que uma utilize formas da outra, interagindo entre si, é comum haver sátiras que se utilizam da diferenciação textual da paródia como veículo, mas que continuam com o julgamento negativo e a intenção de depreciar o objeto satirizado com seu “alvo” extramural, como também paródias que se utilizam da sátira como veículo, mas que não depreciam o objeto parodiado, nem têm a intenção de modificação social, por isso a necessidade de se ampliar o conceito de paródia. Tradicionalmente, a paródia é conhecida como crítica ridicularizadora, contudo, a autora prefere enfatizar o irônico e a diferença ao cômico. A ironia julga, sinaliza uma avaliação, muitas vezes em forma de escárnio e é fundamental para o funcionamento tanto da paródia quanto da sátira, mas de maneiras diferentes.

O termo *ethos* é utilizado por Linda Hutcheon para definir ainda melhor a distinção entre paródia e sátira. O *ethos*, de acordo com a autora, é a recepção principal intencionada e conseguida pelo texto “é a sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito descodificado (tal como é obtido pelo descodificador)” (HUTCHEON, 1985, p. 76). Para ela, a sátira possui um *ethos* marcado escarnecedor e pejorativo, que julga o modelo de forma negativa, buscando provocar mudança, ao passo que a paródia possui um *ethos* variável, posto que tradicionalmente considera-se o ridículo, mas como dito anteriormente, nem sempre assim o é, podendo ter uma marcação neutra ou galhofeira, mas não agressiva em relação ao seu modelo. A relação entre o texto parodiado e o texto parodiante é sempre dialógica e o *ethos*, seja ele ridículo, escarnecedor, jocoso ou não, se desenvolve no sinal de diferença pretendido.

O que é importante ter em mente aqui, todavia, é que a paródia - seja qual for a sua marcação - nunca é um modo de simbiose parasitária. Ao nível formal, é sempre uma estrutura paradoxal de sínteses contrastantes, uma espécie de dependência diferencial de um texto em relação a outro (HUTCHEON, 1985, p. 81).

Ainda que alguns teóricos sugiram a divisão da paródia em categorias, separando as mais críticas das cômicas, continuam considerando o conceito de ridículo como elemento essencial. Hutcheon afirma que o ridículo não é necessariamente o elemento essencial da paródia, podendo ela ter outras funções além das definições tradicionais, demonstrando que seu *ethos* pode admitir tanto o simples divertimento, o cômico, o ridículo como o respeito e a reverência pelo objeto remodelado. A diferenciação entre os tipos paródicos se manifesta no plano pragmático, assim, retomamos a ideia da autora de que a paródia não busca sempre criticar o texto de fundo, mas também costumes e instituições da modernidade, existindo paródias que utilizam o texto de fundo como alvo e paródias que o utilizam como arma. Para ela, a paródia como forma de crítica “tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma” (HUTCHEON, 1985, p. 70). Por mais que o texto paródico possa transgredir as convenções e adquirir uma certa independência estética, precisa, ao mesmo tempo, respeitar os limites da “reconhecibilidade” do texto parodiado. Isto é, de acordo com Hutcheon, o “paradoxo da subversão legalizada” da paródia, dado que esse tipo de discurso não destrói seus modelos e formas, mas os utiliza ao mesmo tempo que os subverte. Existe uma contradição no texto paródico, que ora desafia, ora reforça o objeto de fundo, como explica a autora: “A paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatária na sua necessidade edipiana de distinguir-se do outro anterior” (HUTCHEON, 1984, p. 98). Isto evidencia o dialogismo textual, na medida em que todo texto sempre dialoga com outros anteriores, por intermédio das vozes textuais. Por conseguinte, a paródia não pode ser considerada simples imitação, em razão de revelar uma autorreflexividade (da mesma maneira que a metaficção, que é também característica do pós-modernismo) e voz dupla (discurso *dentro do*, e *acerca do*).

Considerando a ideia de dialogismo entre textos, Hutcheon evoca as concepções acerca da paródia de Bakhtin, que enfatiza sua polifonia e afirma que a paródia é “um híbrido dialogístico intencional. Dentro dela, linguagens e estilos iluminam-se activa e mutuamente” (BAKHTIN, 1981, apud HUTCHEON, 1985, p. 90). No que se refere ao conceito de polifonia de Bakhtin, pode-se dizer que para o filósofo toda enunciação possui diferentes vozes ideologicamente distintas e independentes que coexistem, estabelecendo sempre um contato, seja por discussão ou por confronto e é esse contato que proporciona o diálogo que evidencia a polifonia, termo que o filósofo empresta da área da música com sentido figurado. Como demonstra Márcia Helena Barbosa (2001), para Bakhtin, “o diálogo só é possível entre as vozes de autores reais ou virtuais – concebidas como convicções ou pontos de vista acerca do mundo

– e não entre palavras e ideias ‘em si’ ” (BARBOSA, 2001, p. 56). Analisando a obra de Dostoiévski, Bakhtin constata que tal obra é permeada de múltiplos discursos filosóficos contraditórios que denotam várias consciências e que falam através das vozes de seus heróis, podendo ser confundidas com a voz do próprio autor ou até mesmo contestá-la. À vista disso, Bakhtin afirma que Dostoiévski escrevia romances sobre ideias (o que ele vem a chamar de romance ideológico, que contrasta com os tipos comuns do romance como o de aventura, o histórico, o psicológico e o sentimental), estas exteriorizadas pelas vozes das personagens. Para o filósofo, o herói é um ideólogo e sua voz tem poder de independência, mesmo que exista também a voz do autor:

O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto direto das palavras do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos (BAKHTIN, 2013, p. 3).

Segundo Bakhtin, o discurso sempre revela a intenção do sujeito, e esses cruzamentos de opiniões demarcados pelas vozes no texto constituem o dialogismo. Por isso, em um romance em prosa a personagem é peça fundamental para que existam as diferentes vozes textuais. Então, é através do diálogo entre as vozes discordantes do texto que revelam a vontade do sujeito que a polifonia se manifesta, como demonstra Bakhtin, “E se falarmos da vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 23). Mesmo tendo diferentes pontos de vista, as vozes de um discurso possuem equidade de valor.

Para o filósofo, a palavra torna-se bivocal, inclinando-se ao plurilinguismo em virtude de que mesmo o enunciado pertencendo a um único falante, apresenta duas linguagens e duas perspectivas - a do personagem e a do narrador – concebendo uma combinação de significados, como explica Márcia Helena Barbosa:

Quando ganha autoria e passa a participar da comunicação verbal, isto é, quando um sujeito a povoa com a sua intenção, a língua perde a neutralidade e abandona a condição de sistema de categorias gramaticais abstratas. Nessas circunstâncias, assume um estatuto de discurso ou enunciado saturado ideologicamente. A palavra se torna, então, um meio de interação humana e serve para representar a opinião de alguém, relacionando-se de modo dialógico, com o julgamento de outros sujeitos (BARBOSA, 2001, p. 56).

Tal teoria de Bakhtin permite, segundo Linda Hutcheon, que se perceba a paródia como um texto de dupla direção textual e semântica, já que possui diferentes vozes expressas que dialogam e concebem o sentido duplo da palavra. A autorreflexividade, importante propriedade da paródia decorre da palavra bivocal, de duplo sentido, por se tratar de um discurso sobre ele mesmo e o de outro (discurso da personagem, do narrador e do texto de fundo). As idiossincrasias do sujeito e suas intenções são expressas através da linguagem, que expõe o lugar social ocupado por ele e representa seus pontos de vista sobre o mundo. À essa decomposição da diversidade de linguagens presente na língua nacional e utilizada no discurso, Bakhtin chama de plurilinguismo e vale-se de tal conceito para demonstrar que a língua não é capaz de conservar formas neutras, sempre representando um lugar social. De acordo com o filósofo, o romance prosaico é um gênero que introduz o plurilinguismo em seu discurso dando a ele uma significação literária, a fim de representar as diferenças entre os sujeitos. Como diz Márcia Helena Barbosa, “é a estratificação da linguagem que proporciona o crescimento da dialogicidade interna do discurso prosaico” (BARBOSA, 2001, p. 60). Segundo Bakhtin, é através do uso da paródia e das formas humorísticas e irônicas que se pode inserir o plurilinguismo no romance e concretizar a polifonia.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim*, é possível notar as diferentes vozes do discurso de que fala Bakhtin. Nos romances em questão, a ironia está presente na voz das personagens e na voz do narrador, que se confunde com a voz do autor. Vale atentar que a ironia, segundo Beth Brait em *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), não está caracterizada apenas em frases irônicas soltas ao longo de um texto (no caso da ficção) mas sim “num todo estruturado segundo um princípio formal” (BRAIT, 2008, p. 37):

(...) o princípio formal da ironia, capaz de articular dialeticamente contradições numa estrutura mais inclusiva, cuja força expressiva reside justamente na ampliação dos significados associados, numa cadeia poderosa de idéias ao mesmo tempo oponentes e afins” (Arrigucci, 1990, p. 114 apud BRAIT, 2008, p. 37).

Tais ideias, expostas a partir da ironia dos discursos, revelam a visão de mundo das personagens, o que faz com que o leitor compreenda a identidade de cada um sem que o autor faça uma descrição detalhada. Como explica Beth Brait em seu texto *Bakhtin, dialogismo e polifonia* (2009):

Considerando a personagem como *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, expondo sua *consciência e autoconsciência*, Bakhtin integra ao conceito de personagem/herói a ideia de extraposição ou excedente de visão e, conseqüentemente, de *inconclusibilidade*. [...] Sendo o campo de visão determinado pela personagem, ele vai circunscrever, por exemplo, *a angustiante autoconsciência* de um *funcionário* e

não o funcionário em si, em sua imagem integral. O mesmo vai acontecer com o mundo exterior que se transfere do campo de visão do autor para o da personagem (BRAIT, 2009, p. 57, grifo da autora).

A consciência e a autoconsciência de que fala Bakhtin são responsáveis pela tipificação da personagem e seu discurso. No caso dos romances de Saramago, os discursos revelam a crítica que é consequência do campo de visão do mundo exterior do autor. Os discursos imitam o texto de fundo – a *Bíblia Sagrada* – retorquindo-o e afirmando a diferença, como faz a paródia.

Em suma, a definição de paródia segundo Linda Hutcheon ultrapassa as definições tradicionais nas quais só se considera o cômico e o ridículo como suas maiores características. Considerando todas as teorias da paródia ao longo dos anos, a autora chega à conclusão de que a paródia pode ter sim a função cômica, de escárnio ou ridicularizadora que podem ou não expressar uma crítica, utilizando o texto de fundo como alvo, mas além disso, a paródia pode se servir do texto parodiado como recurso, que a partir do refazer imitativo atinge outro alvo que não o seu modelo. Assim, Hutcheon prefere definir a paródia como tendo um *ethos* irônico e não apenas cômico (mesmo que às vezes um leve ao outro). Tal observação da autora é essencial para que se defina *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* como paródias.

## 1.2 Ironia como elemento crítico

De acordo com Hutcheon, a ironia é o elemento mais utilizado no texto paródico como recurso retórico. Como tropo, ela é capaz de exprimir a marcação de um contraste entre aquilo que foi afirmado e o que foi pretendido (inversão semântica) e de revelar a divergência entre as várias vozes do texto, permitindo que um discurso não anule o outro. Além disso, a ironia tem como função mais importante a de julgamento e, assim como a sátira e a paródia, também possui *ethos*, que neste caso é escarneador.

A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarneadora latente (HUTCHEON, 1984, p. 73).

Segundo a autora, analisando a etimologia da palavra ironia, *eironeia*, do grego, sugere dissimulação e interrogação. Dessa forma, conclui-se que o *ethos* da ironia é marcado e o da paródia não, uma vez que esta apresenta variações: paródias respeitosas, paródias sérias, paródias ridicularizadoras. É importante ressaltar que mesmo nos tipos respeitosos, a paródia continua apresentando distância crítica e destaque da diferença, pois os tipos de paródia não se diferenciam na estrutura, mas sim na intenção. Utilizando-se da ironia, a paródia também pode ter intenção satírica “cujo alvo ainda é outra forma de discurso codificado” (HUTCHEON, 1985, p. 83), ou seja, a paródia usufrui da sátira, mas o *ethos* continua sendo paródico, assim como a sátira pode ser paródica, servindo-se da estrutura da paródia para alcançar sua finalidade moral. Nos textos de Saramago, por exemplo, a ironia tem papel ridicularizador e até cômico, como na sátira, mas não defende uma moral, tendo, portanto, *ethos* paródico. A interpretação da ironia no texto paródico requer o conhecimento do leitor/descodificador, que vai além da identificação da intertextualidade, sendo necessário compreender sua intencionalidade. A diferença entre o uso da ironia na paródia e na sátira é que em uma, seu uso é estrutural, enquanto na outra, é pragmático, respectivamente. Para Brait (1996), José Saramago utiliza o recurso da ironia a fim de “estabelecer a cumplicidade com o leitor e deixar muito clara sua posição crítica e saborosamente humorada” (BRAIT, 2008, p. 25).

Beth Brait (1996) reúne em seu texto diversas observações de diferentes perspectivas teóricas acerca da ironia e constata que a definição clássica de ironia como “contrário” não é suficiente, já que segundo Berrendonner (1982) o enunciado pode possuir vários contrários. Diante deste prisma, a autora declara que o processo de elaboração do discurso irônico se dá no nível da enunciação: “[...] a enunciação irônica coloca-se em uma tipologia do discurso reportado: ela (E<sup>1</sup>) enuncia um conteúdo que remete a outra enunciação (E<sup>0</sup>), instaurada como primeira e passível de problematização” (BRAIT, 2008, p. 118). Para que haja tal problematização, o leitor/receptor precisa ser capaz de perceber a ambiguidade do enunciado sinalizada pelo ironista, o que também está de acordo com Hutcheon (1985). Para que se entenda melhor como se constrói o discurso irônico, Beth Brait aponta para a tensão que existe entre o sentido literal e o sentido figurado de um enunciado. Para a autora, o sentido literal diz respeito ao sentido da frase, enquanto o figurado, o que está implícito, diz respeito à enunciação, na qual se instala a ironia. Nesse sentido, a ironia se constitui como dissociação do sentido literal do enunciado e o leitor, cúmplice dessa ambiguidade, opta por seguir um dos sentidos (literal ou figurado), o que pode resultar no efeito cômico (quando for o caso) ou sarcástico da enunciação. Essa tensão entre os sentidos se evidencia principalmente na antífrase, como no

trecho a seguir: “Tirando os inevitáveis e já monótonos mortos e feridos, tirando as costumadas destruições e os costumadíssimos incêndios, *a história é bonita*, demonstrativa do poder de um deus ao qual, pelos vistos, nada seria impossível” (SARAMAGO, 2002, p. 117, grifo meu). A frase diz ao leitor que “a história é bonita”, mas o leitor percebe que o narrador quer dizer o contrário e critica a violência que Deus emprega apenas para mostrar que é poderoso. Segundo Beth Brait, Freud diz que:

[...] o ironista diz o contrário do que quer sugerir, mas insere na mensagem um sinal que, de certa forma, previne o interlocutor de suas intenções. Sugere também, que o receptor da mensagem não só está pronto para decodificar o contrário do que é dito, como extrai seu prazer justamente do fato de a ironia lhe inspirar um esforço de contradição, de cuja inutilidade ele logo se dá conta (BRAIT, 2008, p. 55).

O “contrário” que a ironia representa não se manifesta apenas por meio da antífrase, mas também por um “contrário argumentativo”, que exhibe a contradição no intertexto. Na paródia de Saramago, isso se dá por diferentes processos como o de deslocamento de contexto, inversão e rebaixamento. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, há um deslocamento do Salmo 23 da *Bíblia Sagrada*: “[...] Muito deves tu querer a esse homem que te governa, para que com tão pouco te contentes, O Senhor é meu pastor, Não ofendas a Deus, tu que vives com um demônio, Quem sabe, minha mãe, quem sabe” (SARAMAGO, 2013, p. 255). A essa altura do romance o leitor já sabe que o misterioso pastor é, na verdade, o próprio Diabo. Jesus, que vive com ele e o tem como mestre, atribui o Salmo 23 (que na *Bíblia* se refere a Deus) a esse pastor, dando ao enunciado um sentido irônico causado pela mudança de contexto. A contradição revelada pela ironia se instaura no momento em que o leitor, sabendo que o salmo continua com “nada me faltará”, está apto a compreender a mensagem do autor: Maria não precisa se preocupar com o que o filho ganha, Jesus está com o Diabo e nada irá lhe faltar, pois este é bondoso, ao contrário de Deus. Segundo Beth Brait, o leitor é capaz de entender a ironia, pois:

[...] no caso da ironia, o enunciador qualifica o enunciatário como capaz de perceber o índice e participar da construção da significação irônica. O ironista “sinaliza de alguma maneira a mensagem para que o enunciatário reconheça e participe ativamente de sua ‘não-sinceridade’, de sua inversão semântica” (BRAIT, 2008, p. 62-63).

No trecho citado, a ironia apresenta-se de forma sutil, como se o enunciador desse uma piscadela para o enunciatário, que percebe a alusão feita ao texto bíblico. Segundo Brait, Grice (1990-1992) propõe que a ironia possui, entre uma de suas propriedades, a agressão, que se insere num triângulo irônico: “um locutor, um ouvinte e um alvo ou vítima desse discurso”

(BRAIT, 2008, p. 63). Nos textos de Saramago, esse alvo é o próprio texto parodiado e a agressão a que se refere Grice se manifesta no sentido de provocar o riso ou o rebaixamento do texto considerado sagrado. Ainda em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o autor insere uma expressão popular contemporânea na voz do narrador para narrar a situação de Jesus, expressão esta que o leitor reconhece e assim, a ironia traz consigo o humor: “[...] mas esse pouco é pouco mesmo, sabido, como foi dito já, que nesta época do ano os preços do gado em geral, e especialmente dos cordeiros, disparam para alturas tão especulativas que é, verdadeiramente, um Deus nos acuda” (SARAMAGO, 2013, p. 245). O narrador expõe uma situação que não é narrada na *Bíblia*, ou seja, a dificuldade em se comprar o gado para o sacrifício numa época em que os preços estão disparados, restando apenas acreditar que Deus proverá. A ironia está presente no trecho por um processo de apropriação, no qual o autor incorpora à narrativa que se refere à *Bíblia* uma expressão popular que, em seu novo contexto, afronta a autoridade de Deus. Como afirma Brait, segundo Bange (1978) a ironia produz-se no momento em que “pressuposições sobre o mundo são confrontadas e ambigüizadas numa interlocução, o que evidentemente pode causar o efeito cômico para um observador que não seja o alvo da ironia.” (BRAIT, 2008, p. 92), dessa maneira, a ironia é utilizada por Saramago como elemento provocativo.

Percebe-se então que, segundo Brait, a ironia não se manifesta apenas onde há antífrase ou desejo de dizer o contrário, mas que pode estar presente num texto como elemento retórico-argumentativo com valor de julgamento, e que é inserida pelo autor justamente com a intenção de ser captada, indicando uma duplicidade enunciativa:

Para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a maneira de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões. (BRAIT, 2008, p. 140)

A ideia de opacificação do discurso de Brait é aplicável, e nota-se que pesquisadores da ironia descrevem o fenômeno de maneira semelhante, como José Avelino de Souza em seu texto “A Trindade Profana de Saramago: ironia e paródia em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*”, por exemplo: “[...] quando é posto no texto o conteúdo irônico, o que se intenta não é somente dizer o contrário do que se expõe, mas abrir o caminho interpretativo e inumeráveis possibilidades de exegese” (SOUZA, 2009, p. 32).

Uma das grandes questões encontradas ao longo desta pesquisa foi: o que diferencia a ironia de outros discursos ambíguos? A partir da leitura do texto de Brait e de D.C. Muecke (1995), que analisa o conceito de ironia na literatura desde Platão até a atualidade, conclui-se que a ironia procura evidenciar o que está implícito, num jogo de cumplicidade entre autor (que deixa sinais em sua escrita) e leitor, com função retórico-argumentativa, diferente da mentira, por exemplo, que tem por objetivo ocultar sua ambiguidade. A partir desse jogo entre autor e leitor, a ironia pode resultar num efeito humorístico, não necessariamente aquele humor de provocar gargalhadas, mas um humor sutil e inteligente, que tem o objetivo de julgar e criticar, como é o caso das obras de Saramago.

Sendo assim, a ironia causa o riso, (às vezes maldoso, às vezes engraçado), o que a aproxima do cômico, como afirma D. C. Muecke, “a ironia pressupõe certa fanfarronice” (MUECKE, 1995, p. 19). Esse riso irônico é espontâneo e não vem só da graça, mas do prazer sentido pelo leitor ao compreender a crítica implícita intencionada pelo locutor. Dessa maneira, o riso é provocado no leitor de *Caim*, por exemplo, quando Deus assume a culpa junto ao fraticida, mas pede a este que guarde segredo, afinal ele é o Deus todo poderoso e bondoso: “Reconheces então a tua parte da culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim” (SARAMAGO, 2016, p. 35). O leitor ri, mas não de um gesto engraçado ou de uma situação cômica, mas sim, em cumplicidade com a ideia de um Deus mesquinho e vil criada pelo locutor, e é essa ideia fora dos padrões, uma vez que o Deus que se conhece a partir da tradição religiosa jamais seria tão ardiloso, que causa o riso no leitor, mais ácido e crítico do que de graça.

Henri Bergson em seu texto *O Riso* (1900) defende a ideia de que o riso só pode acontecer dentro daquilo que é humano ou que lembra o humano. Rimos de uma roupa apenas quando alguém a veste, rimos de um animal se sua aparência ou ações lembram a de um humano, e rimos do Deus de Saramago, que mostra sentimentos e pensamentos tão humanos e nada divinos. Além disso, o riso só é possível dissociado da sensibilidade e das emoções:

Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d'alma serena e tranquila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. [...] é que então, por alguns instantes, será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade (BERGSON, 2001, p. 3).

Se tratando da paródia de um texto sagrado como a *Bíblia*, é essencial que o leitor dos romances de Saramago desligue sua sentimentalidade, do contrário, poderá sentir-se ofendido

e não compreender a ironia e muito menos a crítica, conforme declara Bergson, “Portanto, para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (BERGSON, 2001, p. 4). O riso ocorre dentro de um contexto social e é por isso que uma piada pode fazer sentido em um país, mas em outro não, pois a ironia e o riso só podem ser compreendidos em relação ao meio em que se situam. Dessa forma, torna-se impossível traduzir uma piada, já que a graça se efetiva na cumplicidade e ambiguidade do discurso. Segundo o autor, o riso num contexto social tem a função de intimidar. Por isso, ao ironizar os textos bíblicos e causar o riso no leitor, Saramago intimida a sacralidade da *Bíblia*.

O riso também pode surgir da quebra de expectativas causada pela ironia, que se manifesta na inversão de papéis que se repelem. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, isso se dá no momento em que o leitor percebe que o Diabo é mais bondoso que o próprio Deus. Para Henri Bergson, a transposição do melhor para o pior pode ser cômica e a transposição do medíocre para o melhor pode ser ainda mais. Tal inversão pode estar acompanhada de uma ideia de absurdo (o Diabo ser alguém mais confiável que Deus), o qual segundo o autor, também pode ser um meio de revelar a comicidade. Nos romances em questão, o cômico acontece tanto pela sagacidade do locutor como pelo simples reconhecimento, feito pelo leitor, do texto parodiado, uma vez que:

Uma forma cômica, inexplicável por si mesma, só pode ser entendida graças à semelhança com outra, que só nos faz rir por ter parentesco com uma terceira, e assim por diante durante muito tempo: de tal modo que a análise psicológica, por mais que a suponhamos esclarecida e penetrante, perderá necessariamente o rumo se não segurar o fio ao longo do qual a impressão cômica caminhou de uma extremidade da série à outra (BERGSON, 2001, p. 48).

No caso de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, a paródia subverte os poderes de Deus e sua soberania por meio dos questionamentos das personagens, das inversões de papéis, da humanização da divindade e das personagens sacras, o que aponta a um rebaixamento da legitimidade da *Bíblia*, fazendo com que tais obras se aproximarem do cômico.

[...] a comicidade da paródia que sugeriu a alguns filósofos, em particular a Alexandre Bain, a ideia de definir a comicidade em geral como *degradação*. O risível nasceria “quando nos apresentam uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil” (BERGSON, 2001, p. 93, grifo do autor).

É justamente dessa maneira que Saramago apresenta a *Bíblia* ao leitor. Suas obras são alegorias que exibem a figura de Deus, antes respeitada, adorada e intocada, como medíocre e corrompida.

Vladimir Propp, em seu texto *Comicidade e Riso* (1976), apresenta um conceito de comicidade “*por si e enquanto tal*” (PROPP, 1992, p.18) que rejeita a ideia de oposto ao sublime ou ao trágico, defendida por muitos, como Aristóteles, por exemplo, que definia a comédia a partir da tragédia. Propp defende a ideia de que o único oposto plausível para a comicidade é o sério ou não-cômico, já que, segundo ele, “há casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo” (PROPP, 1992, p.18-19). Assim o é em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que causa o riso no leitor com a presença de um Deus arrogante e fútil, com as inversões de valores entre Deus e o Diabo, mas que mostra um fim trágico para a personagem principal, Jesus, que não consegue fugir de seu destino como mártir, e em *Caim*, que apresenta um linguajar mais ousado, com palavrões e xingamentos para se referir a Deus, com situações absurdas que quebram a expectativa do leitor, causando o riso, mas que exhibe eventos trágicos narrados na *Bíblia*, como o episódio de Sodoma e Gomorra, por exemplo, e possui um desfecho mais trágico ainda para a humanidade: o seu fim.

Segundo Propp, existem diferentes aspectos da comicidade e, conseqüentemente, diferentes tipos de riso, como também declara R. Iureniev:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (IURENIEV, 1964 apud PROPP, 1992, p. 27-28).

À lista de Iureniev, Propp adiciona ainda mais um aspecto do riso: o riso de zombaria, que segundo o autor, é de extrema importância para a compreensão das obras literárias. O riso suscitado pelas obras de Saramago se encaixa no conceito de riso de zombaria, uma vez que os textos pretendem questionar e, muitas vezes, ridicularizar o objeto parodiado. Cada aspecto do riso depende também do comportamento humano, pois “é preciso estabelecer *do que*, em essência, riem as pessoas e o que exatamente é ridículo para elas” (PROPP, 1992, p. 29, grifo do autor), além de que para que exista o riso, são necessários um objeto e o sujeito que ri. Neste seguimento, existem inúmeros procedimentos de se revelar a comicidade na arte, sendo uma delas a paródia, que como já comentado, tem como elemento principal a ironia.

As descrições dos conceitos de pós-modernismo, paródia (assim como a sua comparação com outros modos de imitação textual), ironia e riso que foram apresentadas até agora são fundamentais para que as obras de José Saramago *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim* sejam analisadas. Como sugere o título deste trabalho, pretende-se apresentar as características paródicas dos romances em questão e a conseqüente dessacralização do texto de fundo, a *Bíblia Sagrada*. Tal dessacralização manifesta-se tanto no sentido de haver uma modificação de um texto considerado sagrado e na humanização de suas personagens santas, como na crítica ao texto bíblico.

## **CAPÍTULO 2 – A TEMÁTICA RELIGIOSA EM JOSÉ SARAMAGO: RECONSTRUÇÃO E DESSACRALIZAÇÃO EM *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO E CAIM***

*Deus está aí, portanto falo dele, não como uma  
obsessão.*

(José Saramago)

Como foi visto no capítulo anterior, Linda Hutcheon insiste em ressaltar que a paródia não é, por regra, sempre ridicularizadora, mas no caso dos textos de Saramago, nota-se que existe certa ridicularização, na medida em que se retira a aura sacra dos textos bíblicos e a se humaniza suas personagens. José Saramago escreve *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) num momento em que já fora rompida a barreira sacra que envolve o assunto “religião”. Isto é, na Literatura, assim como em outras artes, torna-se cada vez mais comum a abordagem de assuntos antes intocáveis, como a religião e a concepção de Deus, de modo a transformá-los em objetos de estudo, contemplação e até mesmo crítica. Para que se entenda melhor esse contexto, será discutido brevemente o conceito de secularização, fenômeno advindo do processo de avanço da modernidade que causa grande impacto nas esferas sociais, principalmente (e o que mais interessa neste trabalho) na religiosa. Após tal abordagem, torna-se importante descrever as obras do autor português, para que se compreenda a sua temática e a perceba como um efeito de tal fenômeno.

### **2.1 Literatura e o poder da religião enfraquecido**

Segundo as teorias da secularização ocidental que datam a partir da II Guerra Mundial, as modificações provocadas na sociedade em decorrência do processo de modernização reduzem a relevância social da tradição da religião. De acordo com Jorge Botelho Moniz em seu texto “As camadas internas da secularização: proposta de sistematização de um conceito essencialmente contestado” (2017), isso acontece devido ao crescimento do Estado moderno, no qual “a religião não funciona mais como o código regulador de toda a vida humana” (MONIZ, 2017, p.77), ou seja, o conhecimento, antes dominado pela igreja (instituição), passa

a ser expandido até o público que, frente ao avanço da ciência e da tecnologia, encontra outras maneiras de se conhecer e explicar o mundo que não a religiosa. O conceito de secularização surge, então, “em confronto com as mudanças promovidas por estas *experiências sociais reais*, opondo aparentemente modernidade e religião” (MONIZ, 2017, p.78). Para que se entenda melhor o processo de formação do pensamento secular, o autor aponta diferentes camadas da secularização, sendo elas: 1) Diferenciação funcional: à medida em que as sociedades modernas se tornam funcionalmente mais complexas, os sistemas religiosos tradicionais perdem sua autoridade sobre funções sociais, como a política, a educação e a família, por exemplo; 2) Racionalização: a nova cosmovisão racional que irrompe a partir da reforma protestante, do iluminismo e da industrialização, dispensa a necessidade de uma explicação sobrenatural do mundo, na qual se baseiam os ensinamentos da religião; 3) Societalização: diz respeito ao declínio dos sistemas de base comunitária em face dos de base social, que enfraquece a dominância da tradição religiosa sobre o indivíduo. Essa nova forma de organização social mais ampla e impessoal, faz com que os indivíduos deixem de procurar a partilha de um local comunitário que promova a ligação social e, conseqüentemente, o pensamento coletivo institucionalizado, como o religioso, perde a sua relevância na sociedade, tornando-se cada vez mais subjetivo; 4) Segurança existencial: a transição da sociedade agrária para uma sociedade industrial e em seguida, pós-industrial, traz ao indivíduo um maior sentimento de segurança e uma menor necessidade de amparo buscado na religião. 5) Diversidade, igualitarismo e individualismo: com a mudança do sistema comunitário para a societalização, a sociedade fragmenta-se em vários grupos heterogêneos, resultando na diversidade social, na equidade de direitos sociais e no pensamento individualizado, que se seguem a um pluralismo religioso. Para Moniz:

Em termos muito gerais, todas as camadas da secularização afirmam que o processo de modernização e os seus subprocessos, transformadores da totalidade da estrutura social, não podem decorrer sem conseqüências para as tradições e instituições religiosas. (MONIZ, 2017, p.82)

Em suma, decorrente das transformações dos processos de modernização, o pensamento secular caracteriza-se como o pensamento individualizado e racionalista, com base em modelos empíricos e científicos, alienado dos modelos religiosos tradicionais. Porém, é importante salientar, o pensamento religioso não se extingue, mas se enfraquece. O entendimento das camadas descritas por Moniz torna-se essencial para este trabalho, com o propósito de se perceber como as mudanças ocorridas na modernidade ainda ecoam na literatura, resultando em obras que observam, questionam, reprecendem e julgam as tradições religiosas, como as do

autor José Saramago, que buscam discutir sobre a falta de questionamento e ponderação acerca dos dogmas religiosos e da autoridade de Deus, ainda presentes na sociedade pós-moderna.

Ronaldo Ventura Souza, em seu texto “Figurações de Deus nos romances de Saramago” (2012) alega que como consequência do processo da secularização, no século XIX, há o crescimento da crítica à verdade absoluta da religião, embasado pelo avanço da razão científica, resultando no fenômeno que ele chama de “heterodoxia religiosa” nas manifestações artísticas e literárias, que se opõe ao conceito de ortodoxia e no qual as figuras de Deus e Jesus Cristo são “reapresentadas sob novas vestes, sendo frequentemente destituídas de sua natureza divina” (SOUZA, 2012, p. 87). Nesse contexto, as figuras divinas passam a ser humanizadas, como no exemplo citado por Souza sobre o capítulo “O Grande Inquisidor” em *Os Irmãos Karamazóv* (1880), de Dostoiévski, no qual Ivan Karamazóv idealiza um poema e o narra para seu irmão Aliócha. No poema, Jesus Cristo aparece em Sevilha, Espanha, no século XVI, e é feito vítima da própria Igreja, quando o Grande Inquisidor, sabendo de quem se tratava, prende e condena Cristo como se fosse um homem comum, acusando-o de ser responsável pelos males do mundo. Tal humanização presente no episódio, como em tantas outras narrativas escritas desde o século XIX, reproduz a queda da importância da religião e suas representações sagradas nas criações literárias.

Nietzsche, utilizando-se da voz do “homem louco” afirma em sua obra *A Gaia Ciência* (1882) que Deus está morto, não no sentido de questionar sua existência, mas de denunciar que sua influência está cada vez menos presente na sociedade e que esta não nota diferença em um mundo sem Deus:

Nunca ouviram falar desse louco que acendia uma lanterna em pleno dia e desatava a correr pela praça pública gritando sem cessar: “Procuro Deus! Procuro Deus!” – Como havia ali muitos daqueles que não acreditam em Deus, seu grito provocou grande riso. “Estava perdido? – dizia um. “Será que se extraviou como uma criança?” Perguntava o outro. “Será que se escondeu?” “Tem medo de nós?” “Embarcou? Emigrou?” – Assim gritavam e riam todos ao mesmo tempo. O louco saltou no meio deles e trespassou-os com o olhar. “Para onde foi Deus?” – exclamou – “É o que vou dizer. Nós o matamos – vocês e eu! Nós todos, nós somos seus assassinos! Mas como fizemos isso? [...] Os deuses também se decompõem! Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matamos! [...] A grandeza desse ato não será demasiado grande para nós? Não seremos forçados a nos tornarmos nós próprios deuses – mesmo que fosse simplesmente para parecermos dignos deles? [...] Conta-se ainda que esse louco entrou nesse mesmo dia em diversas igrejas e entoou seu Requiem aeternam Deo. Expulso e interrogado, teria respondido inalteravelmente a mesma coisa: “Para que servem essas igrejas, se não os túmulos de Deus?” (NIETZSCHE, 2013, p. 215-217)

Hoje, no século XXI, temos, de um lado, a antiga idolatria à figura de Deus, que o eleva como ser mais importante e responsável pelos triunfos pessoais, e de outro, a ascensão da racionalidade em detrimento da crença que ocorrem simultaneamente em nossa sociedade. Diante da suposta “morte de Deus” ou mais precisamente do declínio do prestígio da religião pela sociedade, a literatura passa então a dessacralizar os princípios religiosos e as figuras divinas, quando aludidas ou transformadas em personagens. Nesse contexto, encontram-se os romances do autor português José Saramago, como *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) nos quais, segundo Souza, “No caso do tema Deus, o intertexto com as sagradas escrituras geralmente serve para mostrar, ou simular, uma nova situação ficcional que parece ter como objetivo acentuar as contradições presentes no texto original e na tradição religiosa que lhe sucede.” (SOUZA, 2012, p. 23), sendo assim, é frequente o conflito entre fé e descrença, questionando-se a bondade absoluta de Deus e atribuindo-lhe a culpa pelo mal, uma vez que tudo no mundo é fruto de sua vontade.

Além disso, a partir do uso da ironia, o autor português também enfatiza em suas obras a valorização da humanidade em detrimento do divino, contestando o discurso religioso e transformando o evangelho da *Bíblia* numa espécie de “biografia romantizada” como diz Souza, na qual Deus é representado apenas dentro da esfera mitológica. Ou seja, Saramago utiliza a figura de Deus como mero personagem de ficção, desconstruindo seu significado sagrado para reconstruir uma imagem mitológica. O sentido da palavra “deus” não tem uma conotação religiosa, segundo Souza, e passa a ter o significado de “mito”. Com isso, o autor português rebaixa Deus a um nível dessacralizado, para que assim possa acusá-lo dos males do mundo, expondo todos os seus feitos contidos nas Escrituras e provocando um pensamento mais racional e crítico no leitor.

O questionamento e reflexão acerca das contradições do texto religioso e a busca por uma explicação racional e próxima da natureza humana (como a concepção de Jesus, em o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, que será abordada mais adiante) presentes nas paródias de Saramago são resultado do pensamento secular que se transforma e possibilita o pensamento desapegado da religião: o autor escreve sobre um livro santificado de maneira crítica, esmiúça seus evangelhos e antigo testamento, retira a autoridade de Deus, transformando-o em uma personagem com falhas, eleva o ser humano ao sagrado visto que sua existência é mais significativa do que a religião. Dessa maneira, a partir do olhar de um Jesus

estarecido e de um Caim indignado, o leitor é convidado a ponderar que não é a fé que deve reger o homem.

## **2.2 A obra de José Saramago: Descrição e reflexões sobre O Evangelho segundo Jesus Cristo e Caim**

A escrita corredia utilizada por José Saramago indica certo efeito dialógico que se aproxima da linguagem do leitor, atributo importante para que suas obras sejam acessíveis e compreensíveis. Entre suas obras de maior destaque estão *Memorial do Convento* (1982), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Caim* (2009) e *Claraboia* (2011), publicado postumamente.

Segundo levantamento realizado por Diógenes Pereira da Silva (2016) a partir da fortuna crítica do autor, os temas mais abordados por Saramago são:

crítica à ordem e ao sistema que formam e regem as sociedades e os Estados do Ocidente moderno; crítica aos valores morais e éticos desse Ocidente corrompido [...]; representação crítica da alienação dos sujeitos; representação crítica de certas formas de violência e abuso de poder; investimento sobre o medo e conflito entre loucura e razão como operadores narrativos relevantes para os processos de construção dos personagens; tessitura de figuras femininas fortes e emblemáticas; crítica à fé e à religião, mais precisamente ao cristianismo católico (SILVA, 2016, p. 6).

Tais temas estão presentes em suas obras por meio da paródia, da sátira e principalmente da ironia. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim*, obras que serão discutidas aqui, destacam-se a crítica à fé e aos costumes religiosos do cristianismo católico, a crítica à alienação dos sujeitos e a crítica ao abuso de poder, neste caso, à figura de sacerdotes e do próprio Deus. Torna-se importante sintetizar neste capítulo as obras em questão, exemplificando e enfatizando os fragmentos de maior relevância para a construção da análise a ser feita acerca da paródia, da ironia e da dessacralização.

*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, obra lançada em 1991, reconta os evangelhos cristãos através da paródia, humanizando os episódios. Tal humanização se dá pela linguagem e pela forma como o autor apresenta os episódios, isto é, os eventos da *Bíblia* são reconstruídos

de maneira a expor os pensamentos, opiniões e dificuldades das personagens diante das leis de Deus, o que faz com que o leitor, até certo ponto, se identifique com os questionamentos apresentados e acesse as inquietudes das personagens como seres humanos, o que torna a narrativa, de certa maneira, profunda. O que diferencia, então, a obra de José Saramago dos episódios originais da *Bíblia* são a modificação do destino das personagens e a exposição de sentimentos como a dúvida, o medo e a culpa, que são narrados entre ironias e zombarias na voz do narrador. O romance, nas suas 445 páginas, dispõe de uma linguagem coloquial, acessível a todo tipo de leitor, embora deva ser lida com muita atenção, para que os diálogos não se confundam, em vista da pontuação diferenciada que é particularidade do autor. Dado o seu lançamento, a obra foi muito criticada e rejeitada por aqueles mais conservadores, que afirmavam que se tratava de um romance herege e desrespeitoso, sendo então censurada pelo próprio governo de Portugal. Conforme João Marques Lopes (2010) em *Saramago – Biografia*:

Com efeito, tal anomalia surgiu inesperadamente pela decisão da Secretaria de Estado da Cultura de suprimir *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de uma lista de livros propostos por instituições culturais como o PEN Club Português e a Seção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos Literários para o Prêmio Literário Europeu, criado havia pouco pela própria CEE. O principal agente dessa exclusão foi o subsecretário Sousa Lara, que a justificou por ser a obra “profundamente polêmica pois ataca princípios que têm a ver com o patrimônio espiritual”. De início, contou visivelmente com o apoio de todo o governo e da esmagadora maioria do PSD (LOPES, 2010, p. 126).

Essa medida resultou no exílio voluntário do autor, que em 1993 decide se mudar para Lanzarote, Ilhas Canárias. Uma vez instalado, o autor dá continuidade a seus projetos para novos textos como o *Ensaio sobre a cegueira*.

*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, como o seu título sugere, trata da narrativa da vida e da palavra de Jesus Cristo. Protagonista da história, Jesus é apresentado como alguém aparentemente comum: filho legítimo de um simples carpinteiro, que foi concebido como todos os outros homens, nasceu com todas as dificuldades de um parto e viveu suportando as adversidades de sua existência:

O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo (SARAMAGO, 2013, p.83).

Maria olha o seu primogénito, que por ali anda gatinhando como fazem todos os crios humanos na sua idade, olha-o e procura nele uma marca distintiva, um sinal, uma estrela na testa, um sexto dedo na mão, e não vê mais do que uma criança igual às outras, baba-se, suja-se e chora como elas [...] (SARAMAGO, 2013, p. 127).

Embora Jesus seja em grande parte da narrativa apenas um homem comum, no sentido beatífico, tem sua importância gradativamente enfatizada ao longo do romance. A narrativa exhibe a construção de um pensamento questionador do menino Jesus desde a sua juventude acerca do bem e do mal, o que demonstra, sem hesitação, a contestação da fé cega. Para Vera Bastazin (2006) em seu texto *Mito e Poética na Literatura Contemporânea – Um Estudo sobre José Saramago*, a personagem principal do romance:

Pode ser apreendida tanto como construção histórica quanto criativa, além de antes concomitantemente. Ao ler e lançar mão da memória, o leitor tem espaço para (con)fundir o caráter histórico, temático, biográfico, religioso e ainda poder chegar a uma dimensão mítico poética como opção instigante e enriquecedora de leitura (BASTAZIN, 2006, p.100).

Vale destacar que, conforme o *Dicionário de Mitos Literários* de Pierre Brunel (1997), Jesus Cristo como figura simbólica é, simultaneamente, homem e figura divina, o que lhe concede uma condição paradoxal, diferente de outros personagens santos. No caso de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago explora essa condição de homem/divino, atribuindo uma personalidade a Jesus que o deixa mais próximo do humano. Durante a construção da personagem, o leitor encontra, segundo Bastazin, todas as etapas da construção de um herói mítico, cuja primeira tarefa “consiste em retirar-se de uma cena mundana e iniciar sua jornada pelos espaços onde residem, efetivamente, os desafios que lhe fecundarão experiência e poder” (BASTAZIN, 2006 p. 98). Na narrativa saramaguiana, Jesus peregrina durante quatro anos em busca de entendimento, encontra-se com Deus e o Diabo, reúne seguidores, para então proceder de forma resoluta em prol da humanidade. Recusando-se a ser reconhecido como filho de Deus, e insistindo em seu reconhecimento como rei dos judeus, Jesus não se submete aos planos do Senhor de ampliar sua influência, tentando eliminar, com a sua morte, a possibilidade de existir a futura religião cristã católica, responsável por enormes barbaridades como as Cruzadas e a Inquisição.

Através do narrador irônico que interage com o leitor, característica já conhecida das obras de Saramago, a narrativa dessacraliza os textos bíblicos, modificando e humanizando seus episódios, no sentido tanto de aproximá-los da natureza humana, como de tornar suas personagens mais generosas e benevolentes em relação a Deus, que se mostra o oposto disso. Embora mantenha a presença de personagens místicas como anjos e os próprios Deus e Diabo, estes também são humanizados, possuem uma essência sentimental característica da condição humana, que de um lado revela vaidade, egoísmo e remorso e de outro, compadecimento e indignação diante da crueldade e contradição da religião. Os feitos milagrosos do protagonista

Jesus são tratados, no início, como “meros prodígios caseiros, hábeis prestidigitadores, passes do tipo mais-rápido-do-que-o-olhar, no fundo pouco diferentes dos truques que certos mágicos do oriente manipulavam com muito menos rústica arte” (SARAMAGO, 2013, p. 349). Além disso, as personagens que são humanas, mas possuem uma “aura sacra” segundo a cultura cristã, como José e Maria, são rebaixados pelo autor à medida que suas necessidades fisiológicas são expostas na narrativa:

[...] mas eis que um sinal de urgência o distraiu da preocupação incipiente, uma instante necessidade de urinar, também ela muito fora do costume, que estas satisfações, na sua pessoa, habitualmente manifestavam-se mais tarde, e nunca tão vivamente. [...] encaminhou-se para um alpendre baixo, que era a barraca do jumento, e aí, se aliviou, escutando, com uma satisfação meio consciente, o ruído forte do jacto de urina sobre a palha que cobria o chão (SARAMAGO, 2013, p. 23-24).

Um sopro de vento ali mesmo nascido bateu na cara de José, agitou-lhe os pelos da barba, sacudiu-lhe a túnica, e depois girou à volta dele como um espojinho atravessando o deserto, ou isto que assim lhe parecia não era mais do que um aturdimento causado por uma súbita turbulência do sangue, o arrepio sinuoso que lhe estava percorrendo o dorso como um dedo de fogo, sinal de uma outra e mais insistente urgência (SARAMAGO, 2013, p.26).

Sem pronunciar palavra, José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria. Ela desviou os olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já se vinha debruçando e procedia do mesmo modo com a sua própria túnica, e Maria entretanto, abrira as pernas [...]. Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, [...] em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado (SARAMAGO, 2013, p.26-27).

Como afirma Vera Bastazin, a construção estética da obra de Saramago através da utilização dos textos bíblicos como informação documentária e semântica se concretiza por meio da idiosincrasia do autor. A partir da forma com que o autor codifica e transmite tais informações, realiza-se a diferenciação entre os textos e não apenas uma repetição do texto original:

Se, por um lado, a fonte histórico-religiosa de que se utilizou o escritor português é um dado de reconhecimento inegável, por outro, salta à nossa percepção o fato de o romance saramaguiano ser construído segundo uma composição ímpar, na qual reside todo o fascínio da sua obra (BASTAZIN, 2006, p. 55).

Segundo Bastazin, há uma diferença estética entre cada evangelho original da *Bíblia*, podendo-se perceber assim que se dirigiam a um tipo diferente de público, de acordo com a forma com que cada apóstolo compôs sua narrativa. Assim é também com Saramago, que compõe sua narrativa de forma única, criando outro contexto que transcende o religioso, no

qual sua performance “é responsável pela ação crítico-metalinguística, entretecida no enredamento poético da obra” (BASTAZIN, 2006, p. 56). Para a autora, a criação de outro contexto se manifesta já no título, no qual Jesus é utilizado como metáfora para criador, mas o leitor sabe que o verdadeiro criador da narrativa é Saramago.

José Saramago inicia a história com a descrição da cena do Calvário em que Jesus, já crucificado, espera pela morte. O narrador heterodiegético e onisciente retrata a cena como se fosse um quadro, como forma de introduzir as personagens. Essa composição pictórica introdutória, que reconstrói a obra do pintor alemão Dürer (*Crucifixion*, 1498) estimula o leitor, religioso ou não, a reconhecer a história cristã e, como afirma Bastazin, tem sua imaginação fertilizada por aquilo que já conhece, adquirido pela própria cultura. A autora faz uma descrição detalhada da cena apresentada por Saramago, exibindo a sequência de entrada das personagens:

1. Por baixo do sol [...] um homem nu atado a um tronco de árvore...  
– deve ser o *Bom Ladrão*
2. Um homem de barba comprida, vestido de ricas, folgadas e abundantes roupas, que, embora tenha levantada a cabeça não é para o céu que olha. Esta postura solene, este triste semblante...  
– só podem ser de *José de Arimatéia*.
3. Em plano próximo, de cabelos soltos sobre o dorso curvo e dobrado, touca com a glória suprema de uma auréola...  
– De certeza que a mulher ajoelhada se chama Maria [...] tantas quantas aqui vieram juntar-se usam esse nome, apenas uma delas...  
– por ser ademais *Madalena* se distingue onomasticamente das outras, [...] só uma pessoa como ela, teria ousado apresentar-se, na hora trágica, com m decote tão aberto, e um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondeza dos seios.  
– Maria Madalena, ela é, ampara e parece que...
4. Caída por terra, como desamparada de forças ou ferida de morte, segunda na ordem de apresentação, mas sem dúvida primeiríssima na importância se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da composição. Tirando o rosto lacrimoso e as mãos desfalecidas, nada lhe alcança ver o corpo, coberto pelas pregas múltiplas do manto e da túnica do que a outra Maria, [...] sua aréola [...] um desenho mais complexo, [...] a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José...  
– *Maria, mãe de Jesus*.
5. Também ajoelhada, também Maria de seu nome, e afinal apesar de não lhe podermos ver nem fantasiar o decote...  
– talvez verdadeira Madalena  
Tal como a primeira desta trindade de mulheres, mostra os longos cabelos soltos, caídos pelas costas, mas estes têm todo o ar de serem louros [...] outra prova [...] um pouco amparando, [...] que é de autêntico e arrebatado amor [...] apenas uma mulher poderia olhar desta maneira.
6. Excluída a que lado se encontra,  
– Maria quarta,  
... de pé, meio levantadas as mãos, em piedosa demonstração mas de olhar vago...
7. Neste lado da gravura, [...] um homem novo, pouco mais adolescente [...] cabelo aos cachos e lábio trêmulo  
– é *João*.
8. Um segundo homem nu, atado e pregado com o primeiro [...] de cabelos lisos, deixa pender a cabeça para olhar, se ainda pode, o chão [...] duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo...  
– só pode ser o *Mau Ladrão*.

9. Por cima destas vulgaridades [...] de cidade muralhada pairam quatro anjos [...]. Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem nu, cravado de pés e mãos numa cruz – filho de José e de Maria, Jesus ... único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial. (BASTAZIN, 2006, p.60-61).

Desta maneira, José Saramago desenvolve a descrição das personagens com sutil jocosidade, enfatizando a importância maior de Jesus, pois “os mais nunca passarão de crucificados menores” (SARAMAGO, 2013, p.18). Vera Bastazin ainda declara que “a escritura de Saramago revela a força que os signos assumem para representar o real enquanto fato histórico-religioso e o real enquanto fenômeno poético da linguagem” (BASTAZIN, 2006, p.63). À vista disso, logo no início do romance, a *Bíblia* é reconhecida como intertexto.

Após a introdução das personagens, a história retrocede cronologicamente para a época em que José e sua esposa Maria viviam em uma casinha modesta em Nazaré, sozinhos. Eis que, certa manhã, Maria corresponde à procura de seu marido como “mulher casada que conhece os seus deveres” (SARAMAGO, 2013, p.27). Passadas algumas semanas, um mendigo bate à sua porta pedindo o que comer e, entre falas enigmáticas que Maria não compreende de início, anuncia a gravidez da jovem. Nesse momento, o leitor reconhece o mendigo como o que corresponde ao anjo Gabriel do texto original, episódio encontrado em Lucas 1:26-38.

Com o filho prestes a nascer, José e Maria são obrigados a fazer viagem até Belém, para um recenseamento. Assim que chegam ao seu destino, Maria começa a sentir as dores do parto, e desamparado, o casal busca por abrigo para que a jovem possa dar à luz seu primogênito. Passados alguns dias em Belém, José é surpreendido pela notícia, que ouvira da conversa de alguns soldados, de que o rei Herodes, impelido por uma profecia e temendo perder o seu trono, mandara matar naquela mesma noite todos os meninos com menos de três anos de idade que ali residiam. Atônito com o que acabara de ouvir, José sai em disparada para a cova onde Maria e Jesus estavam, temendo pela vida de seu filho, mas não lembra de avisar às outras mães do local o que está para acontecer. Esse breve acontecimento é de grande importância para o desenvolvimento temático do romance, no qual se desenvolve a problemática dos sentimentos e inquietudes humanas, também representadas em Deus. A atitude egoísta de José lhe causa remorso e o atormenta pelo resto de sua vida, resultando num sonho que o apavora todas as noites, em que se vê como um soldado prestes a matar o próprio filho. Mais tarde, tal sonho é transferido a seu filho Jesus, como uma herança. No trecho abaixo é notável a ironia do narrador

que, em tom desdenhoso, condena a conduta de Deus e o responsabiliza por permitir que tantos inocentes fossem mortos, além de atribuir-lhe sentimentos como arrependimento e remorso:

O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas condições de saber por que. Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável. A cada filho que José ia fazendo, Deus levantava um pouco mais a cabeça, mas nunca virá a levantá-la por completo, porque as crianças que morreram em Belém foram vinte e cinco e José não viverá anos suficientes para gerar tão grande quantidade de filhos numa só mulher (SARAMAGO, 2013, p. 131-132).

Assim, a imagem do Senhor é dessacralizada e humanizada, o leitor é colocado diante de um Deus que falha e sente remorsos, tentando consertar seus feitos com atitudes que o narrador irônico trata como insuficientes. Isto posto, o questionamento acerca da bondade e altruísmo de Deus e de sua contraditória violência fica implícito na voz do narrador.

Tanto em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* quanto em *Caim*, Deus é apresentado como um ser cruel e impiedoso e é criticado por possuir características tão próximas das humanas. Segundo Souza (2006), aludindo Freeman, no Antigo Testamento, que é fundamentalmente judeu, Deus está muito próximo dos humanos, uma vez que revela sentimentos como raiva e vingança ao mesmo tempo em que é amoroso. É só então no Novo Testamento, essencialmente cristão, que Deus é distanciado da humanidade e visto como inalcançável, inspirando amor e piedade. Conforme Freeman, no Novo Testamento Deus “was cooler, more austere, and both more consistent and more remote in his relationship with the world” (FREEMAN, 2002, p.145 apud SOUZA, 2006, p.102). Na obra de Saramago, o Deus do Antigo Testamento é cruel e violento e além disso, lhe é atribuído os sentimentos de culpa, remorso e vaidade, o que efetiva o processo de humanização e rebaixamento da divindade.

Acontecimento marcante no romance é a morte de José e o conseqüente amadurecimento de Jesus. Sabendo que seu amigo Ananias estava ferido na guerra contra os romanos em Séforis, José parte para trazê-lo de volta. Lá, é surpreendido pelos soldados e confundido com os rebeldes. Por mais que José negue seu envolvimento e jure ser inocente, os soldados romanos são impiedosos e o crucificam junto aos rebeldes. Jovem ainda, José morre aos trinta e três anos. O sonho atormentador que José tinha todas as noites é transferido então para Jesus, mas agora sob um diferente ponto de vista: Jesus é um bebê prestes a ser morto. Tanto o sonho do pai quanto o do filho estão cheios de significados e representam na obra o sentimento de culpa, primeiro pela sensação de responsabilidade pelas mortes e pelo

arrependimento e depois, pelo medo de ter herdado o pecado do pai. Além disso, simbolizam, segundo Bastazin, o elemento propulsor da condição de herói da personagem principal.

Para Vera Bastazin, o romance apresenta características mito-poéticas de construção do herói mítico, representadas por rituais como o de Anunciação (a aparição do anjo para Maria), o de Nascimento, o de Iniciação e os de Partida, Realização e Retorno. Assim, quando Jesus vê o pai crucificado e recebe as responsabilidades de homem mais velho da casa, estabelece-se o Ritual de Iniciação à vida adulta. Jesus decide ir-se embora de casa a buscar saber sobre os meninos de Belém e sobre si mesmo, deixando os irmãos e a mãe viúva. Mesmo sendo tão novo na ocasião, o menino é representado como alguém muito arrazoado e coerente, questionador de tudo, que entra em conflito diversas vezes com as convenções da própria mãe, como exposto no seguinte diálogo:

Jesus, o demónio fala pela tua boca, Como podes tu saber que não é Deus o que pela minha boca fala, Não pronunciarás o nome do Senhor em vão, Ninguém pode saber quando o nome de Deus é pronunciado em vão, não o sabes tu, não o sei eu, só o Senhor fará distinção e nós compreenderemos suas razões, Meu filho, Diz, Não sei onde foste, tão novo, buscar essas ideias, essa ciência, E eu não saberia dizer-to, talvez os homens nasçam com a verdade dentro de si e só não a digam porque não acreditam que ela seja a verdade (SARAMAGO, 2013, p. 193).

Em toda a narrativa é declarada a crença e a valorização da fé que Jesus deposita em Deus, porém, como descrito no trecho acima, o protagonista passa a aplicar tudo o que aprendeu na sinagoga com razão e sabedoria, evitando a ignorância. Esta característica da personalidade do personagem pode ser considerada como um dos elementos de crítica mais acentuada da obra, pois denota a distanciação do texto parodiado e contesta a religião cega.

Uma vez em sua cidade natal, Jesus visita o templo na busca do entendimento sobre a culpa, tanto aquela que o pai sentira como a que ele próprio sente. Nesse episódio, o jovem demonstra ter tanta sabedoria quanto o escriba e a partir do diálogo entre os dois, o leitor é lançado à ruminação da essência e dos sentimentos humanos:

[...] Porém, sendo a palavra do senhor eterna e não estando à vista o fim das culpas, lembra-te do que tu próprio disseste há pouco, que o homem é livre para poder ser castigado, creio ser legítimo pensar que o delito do pai, mesmo tendo sido punido, não fica extinto com a punição e faz parte da herança que lega ao filho, como os viventes de hoje herdaram a culpa de Adão e Eva, nossos primeiros pais, [...] A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai, Esse lobo de que falas já comeu o meu pai, Então só falta que te devore a ti, E tu, na tua vida, foste comido ou devorado, Não apenas comido e devorado, mas vomitado (SARAMAGO, 2013, p. 213).

Assim, o autor procura afirmar, utilizando os próprios preceitos da *Bíblia*, que o homem é vítima da vontade de Deus, “livre para ser castigado”, o que é contraditório na lei divina, deixando o homem à deriva de sentimentos destrutivos, quando o esperado, segundo a ideia de bondade e altruísmo do Criador, é que haja o perdão e a misericórdia.

Entendendo então que o remorso por aquilo que não fez iria segui-lo por toda a sua vida, pois assim era a vontade de Deus, o jovem Jesus oferece o único pão que carregava consigo à memória dos inocentes, numa demonstração de piedade, gesto que enfatiza a bondade atribuída historicamente à figura de Cristo e que o autor explora em contraposição às atitudes malignas de Deus. Porém, a redenção que o jovem buscava em relação ao remorso transformou-se em maior aflição, principalmente por saber não terem sido poucos os meninos mortos:

[...] pagam os pais pelas culpas que tiveram, os filhos pelas que vieram a ter, assim me foi explicado no Templo, mas se a vida é uma sentença e a morte uma justiça, então nunca houve no mundo gente mais inocente que aquela de Belém, os meninos que morreram sem culpa e os pais que essa culpa não tiveram, nem gente mais culpada terá havido que meu pai, que se calou quando deveria ter falado, e agora este que sou, a quem a vida foi salva para que conhecesse o crime que lhe salvou a vida, mesmo que outra culpa não venha a ter, esta me matará (SARAMAGO, 2013, p. 223).

O conhecimento de atitude tão cruel e egoísta do pai faz com que Jesus não consiga perdoá-lo e revolva ainda por alguns anos, em seu interior, a culpa daquilo que não fez. Por consequência, Jesus é apoderado por uma grande tristeza, e sem consolação, aceita seu destino. A questão do sentimento do filho de José em relação à culpa e à vontade de Deus é abordada por longa parte da história. A libertação e o perdão de Jesus à atitude de José só acontecem depois de muito tempo de peregrinação.

Durante suas andanças, Jesus encontra um misterioso pastor de um imenso rebanho, que lhe dá comida em troca de trabalho. A nova personagem, que não diz seu nome, representa na narrativa a razão e o discernimento, uma vez que critica as leis de Deus com perspicácia e eloquência, construindo diálogos desafiadores com seu pupilo:

Não sei como pode Deus viver, a frase não passou daqui porque Jesus, com a autoridade de um mestre de sinagoga, cortou, Deus não vive, é, Nessas diferenças não sou entendido, mas o que te posso dizer é que não gostaria de me ver na pele de um deus que ao mesmo tempo guia a mão do punhal assassino e oferece a garganta que vai ser cortada, Ofendes a Deus com esses pensamentos ímpios, Não valho tanto, Deus não dorme, um dia te punirá, Ainda bem que não dorme, dessa maneira evita os pesadelos do remorso[...] Não tenho deus, sou como uma de minhas ovelhas, Ao menos dão filhos para os altares do Senhor, E eu digo-te que como lobos uivariam essas mães se o soubessem. Jesus ficou pálido, sem resposta (SARAMAGO, 2013, p. 233).

Pastor (como pede para ser chamado) é na verdade Satanás e o mesmo anjo que anunciara a vinda de Jesus ao mundo e que revela mais tarde a Maria que seu filho é também filho de Deus. Sua sabedoria e contestação acerca da autoridade de Deus questionam a oposição entre bem e mal, insinuando que o Senhor não é pura benevolência. Assim, instigado a refletir sobre a justiça e as leis divinas, futuramente Jesus resiste às exigências de Deus (se recusa a sacrificar um cordeiro como oferenda, por exemplo), buscando seu próprio caminho em direção ao que acredita ser certo. Dessa forma, a narrativa dessacraliza a figura de Jesus, uma vez que modifica suas convicções e deixa explícita para o leitor a crítica à figura divina como um ser tirano e perverso, utilizando Pastor como personagem-chave que censura a violência presente nos textos sacros:

Ouvide, ouvide, ovelhas que aí estais, ouvide o que nos vem ensinar este sábio rapaz, que não é lícito fornicar-vos, Deus não o permite, podeis estar tranquilas, mas tosquiar-vos, sim, maltratar-vos, sim, matar-vos, sim, e comer-vos, pois para isso vos criou a sua lei e vos mantém a sua providência (SARAMAGO, 2013, p. 238).

A voz irônica de Pastor expressa o julgamento dos princípios de Deus, levando o leitor a um distanciamento reflexivo. Como já foi visto, a ironia tem como papel principal o de julgamento, sendo o elemento fundamental da paródia e responsável pelo *ethos*, que neste caso pode ser considerado ridicularizador, uma vez que escarnece dos dogmas da *Bíblia*.

Aos 18 anos Jesus tem seu primeiro encontro com Deus, que se manifesta por meio de uma coluna de fumaça e anuncia que futuramente pedirá a Jesus sua vida e em compensação lhe dará poder e glória. É neste mesmo dia que Jesus percebe que as sandálias que eram de seu pai estão se desfazendo embaixo de seus pés e não estão mais em condições de serem usadas. Simbolicamente, as sandálias de José representam a herança que Jesus carregava, ou seja, a culpa de seu pai. Assim que o jovem conhece Deus, ganha nova herança, a responsabilidade de ser “o Cordeiro de Deus”. Depois de tantos anos longe de casa, Jesus decide fazer o caminho de volta a Nazaré e durante suas andanças os primeiros sinais de que Deus estava se manifestando através de suas ações, começaram a surgir, como no episódio em que faz, inconscientemente, uma rede voltar cheia de peixes, onde aparentemente não havia nenhum, por exemplo.

É também no caminho de volta ao lar que o protagonista conhece Maria de Magdala, prostituta e pecadora, mas a única que se mostra com maior sensibilidade e compreensão diante da angústia de Jesus:

Gostaste de ser pastor, Gostei, Por que te vieste embora, Aborreci-me, tinha saudades da família, Saudade, que é isso, Pena de estar longe, Estás a mentir, Por que dizes que estou a mentir, Porque vi medo e remorso nos teus olhos (SARAMAGO, 2013, p. 287).

As aflições de Jesus ainda serão muito exploradas até o fim da história, e passarão a demonstrar, no lugar da culpa, a indignação diante da vontade de Deus, que por sua vez sempre envolve morte, sangue e sofrimento. O filho de José é agora “aquele que perguntou no Templo, aquele que contemplou os horizontes, aquele que encontrou Deus, que conheceu o amor da carne e nele se reconheceu homem” (SARAMAGO, 2013, p. 292). O amadurecimento da personagem é muito bem construído na obra, o leitor consegue acessar e até mesmo se identificar com as convicções de Jesus, na medida em que o entendimento deste sobre a vontade de Deus vai ganhando forma na história. Quando menino, conhecia aquilo que aprendera na sinagoga e o praticava com rigidez; depois, se impressiona com tanto derramamento de sangue em nome do Senhor e o julga injusto, agindo algumas vezes de forma irreverente: “Observo que está muito mais despachado de espírito, e mesmo um tanto impertinente, considerando a situação, do que te vi pela primeira vez, Era um rapaz assustado, agora sou um homem”(SARAMAGO, 2013, p. 366). Só então perto do fim de sua vida compreende que para o Senhor os fins justificavam os meios e sua vontade sempre prevaleceria, como se os homens fossem meros bonecos em suas mãos: “Compreendi que não basta trazer a paz, mas que é preciso trazer também a espada [...] Deus não me disse por que caminho chegará a vós o seu reino, temos provado a paz, provemos agora a espada” (SARAMAGO, 2013, p. 424).

O auge do romance se dá a partir do episódio em que Jesus é anunciado como filho de Deus e mais tarde o encontra novamente, dessa vez numa barca no meio do mar, mostrando sua face e não representado por uma coluna de fumaça:

É um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se. Está vestido como um judeu rico (SARAMAGO, 2013, p. 364).

Em seguida, chega o Diabo, ou como o conhecia Jesus, Pastor. Sendo possível ver, finalmente, o rosto de Deus, Jesus descobre haver muita semelhança entre os dois. De acordo com o *Dicionário de Mitos Literários* (1997), Satã é “erigido como um rival de Deus, um feroz adversário e contraditor. Saído de um princípio sobrenatural indeterminado, ele irá, daí por diante, revestir-se das formas mais diversas para percorrer o mundo, semeando a dúvida, a

blasfêmia e a predição dos castigos do Além.”. Saramago transforma aquele que era rival em cúmplice de Deus, comparando os aspectos físicos das duas entidades a fim de aproximá-las, afastando, assim, a ideia de benignidade atribuída ao Senhor por séculos de religião. Em *Caim* também há a aproximação entre Deus e o Diabo, de forma ainda mais recriminadora:

Para o mal estava aí satã, que o senhor nos apareça agora como seu concorrente é coisa que nunca me passaria pela cabeça, Não pode ter sido deus que nos pôs nesse estado mas satã, Com a concordância do senhor, disse ela, e acrescentou, Sempre ouvi dizer aos antigos que as manhas do diabo não prevalecem contra a vontade de deus, mas agora duvido de que as coisas sejam assim tão simples, o mais certo é que satã não seja mais que um instrumento do senhor, o encarregado de levar a cabo os trabalhos sujos que deus não pode assinar com seu nome (SARAMAGO, 2016, p. 140).

Dessa forma, concretiza-se nas obras de Saramago a ideia de que bem e mal se complementam, e não se opõem. É justamente nessa cena da barca que Saramago despeja sua desaprovação e crítica à religião católica, atacando a figura de Deus, equiparando-o ao Diabo e afirmando sua violência e brutalidade que são tão contraditórias dentro de uma crença que prega o amor ao próximo.

Afirmando que Jesus é mesmo seu filho, Deus declara que precisará de sua ajuda para alargar sua influência pelo mundo e tal feito só seria possível se Jesus fosse um mártir “que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé” (SARAMAGO, 2013, p. 370). O narrador faz seu relato como quem se diverte em demonstrar os valores reversos aos que o leitor conhece conforme o que a cultura tem preservado. Aqui, Deus é maldoso e o Diabo, piedoso:

As duas palavras, mártir, vítima, saíram da boca de Deus como se a língua que dentro tinha fosse de leite e mel, mas um súbito gelo arrepiou Jesus, tal qual se o nevoeiro se tivesse fechado sobre ele, ao mesmo tempo que o Diabo o olhava com uma expressão enigmática, misto de interesse científico e involuntária piedade (SARAMAGO, 2013, p. 370).

A ironia está presente tanto na fala do narrador quanto na de outras personagens, como é possível perceber quando Deus trata a morte de Jesus como apenas um detalhe de seu plano, não se importando com o sofrimento do próprio filho, em favor de sua glória e poder. A falta de sensibilidade e compaixão de Deus para com seu filho é também uma forma de Saramago demonstrar o egoísmo e vaidade da divindade, que tem como ganância ser o deus de todos os povos. A morte brutal e necessária de Jesus é descrita com tranquilidade pelo Senhor, como se fosse tudo muito simples: “A um mártir convém uma morte dolorosa, e se possível infame, para

que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva” (SARAMAGO, 2013, p. 371).

A vontade de Deus é descrita em vários trechos do romance como categórica e irrefutável, nem mesmo o próprio filho do Senhor é capaz de reverter ou modificar o mínimo que seja. Assim, Deus parece ser, para o autor, uma autoridade inflexível e até mesmo birrenta, pela forma como suas atitudes são narradas. Nos fragmentos a seguir, sua relutância está bem definida:

Palavras inúteis, meu filho, ainda não percebeste que estás em meu poder e que todos esses documentos selados a que chamamos acordo, pacto, tratado, contrato, aliança, figurando eu neles como parte, podiam levar uma só cláusula [...] Tudo quanto a lei de Deus queira é obrigatório (SARAMAGO, 2013, p. 371).

Recomecemos, recomecemos a partir da altura em que te disse que estás em meu poder, porque tudo quanto não seja uma aceitação tua, humilde e pacífica, desta verdade, é um tempo que não deverias perder nem obrigar-me a perder a mim (SARAMAGO, 2013, p. 373).

Terias razão se fosse na tua mão que estivesse o poder de fazeres ou não fazeres milagres, E não é, Que ideia, os milagres, tanto os pequenos como os grandes, quem os faz sempre sou eu, na tua presença, claro, para que estejas lá a receber os benefícios que me convêm (SARAMAGO, 2013, p. 374).

o que a minha vontade quer torna-se obrigatório no mesmo instante, Morrerei na cruz, disseste, Essa é a minha vontade (SARAMAGO, 2013 p. 377).

Diante da vontade absoluta de Deus, Jesus sente medo, mas sabendo que não pode escapar das pretensões divinas, pergunta ainda quais serão as consequências que a nova religião, chamada católica, trará para que o império de Deus se expanda. Fazendo-se de bobo, Deus resiste ainda a expor todo o derramamento de sangue que será necessário para que se firme a nova religião:

Edificar-se-á a assembleia de que te falei, mas os caboucos dela, para ficarem bem firmes, haverão de ser cavados na carne, e os seus alicerces compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas, de todas as mortes imagináveis hoje e outras que só no futuro serão conhecidas, [...] Depois meu filho, já to disse, será uma história interminável de ferro e de sangue, de fogo e de cinzas, um mar infinito de sofrimento e de lágrimas (SARAMAGO, 2013, p. 380-381).

A partir de então, são páginas e páginas nas quais Deus cita as mortes dos seguidores de Jesus, pessoas amadas e queridas por ele, que morrerão de forma terrível. As descrições detalhadas das mortes, que como o leitor sabe por registros históricos, eram prática comum da Igreja Católica, tomam forma de crítica do autor à instituição. Na narrativa, Jesus se escandaliza com tamanha barbaridade, mas ainda pede que o Senhor continue o seu pronunciamento: “ainda

não estás farto, perguntou Deus a Jesus, e Jesus respondeu, Essa pergunta devias fazê-la a ti próprio, continua (SARAMAGO, 2013 p. 385). Aqui, o próprio filho de Deus o contesta por sua impiedade. Até mesmo o Diabo propõe que se acabe o Mal ali mesmo, se o Senhor o perdoar e o receber de volta, assim Jesus não teria de morrer e toda aquela carnificina não aconteceria, mas Deus o renega.

Não me aceitas, não me perdoas, Não te aceito, não te perdoo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que ne eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro (SARAMAGO, 2013, p. 392-393).

Dessa maneira, o autor inverte os papéis de Bem e Mal, já que o leitor sabe que o representante do Bem é Deus e do Mal, o Diabo. No romance, mesmo que o Diabo represente os males do mundo, suas atitudes são mais benévolas do que as de Deus: “Então o Diabo disse, É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (SARAMAGO, 2013, p. 391). Jesus, perturbado com as mortes que virão em nome de Deus e em seu próprio nome, tenta desviar-se de seu destino, burlando os planos divinos, para que o Senhor não receba o prestígio e o poder a que anseia. Declarando-se rei dos judeus, para que seja condenado, Jesus decide morrer como um homem comum, e não como o filho de Deus:

O filho de Deus deverá morrer na cruz para que assim se cumpra a vontade do Pai, mas, se no lugar dele puséssemos um simples homem, já não poderia Deus sacrificar o Filho, [...] Um simples homem, sim, mas eu se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus, que andasse a levantar o povo para derrubar Herodes do trono [...] (SARAMAGO, 2013, p. 436).

[...] as tuas mentiras irão condenar-te, Que mentiras, perguntou Jesus, Uma, a de seres o rei dos Judeus, Eu sou o rei dos Judeus, A outra, a de seres o filho de Deus, Quem te disse que eu digo que dou o filho de Deus, Todos por aí, Não lhes dê ouvidos, eu sou o rei dos Judeus, Então confessas que não és o filho de Deus, Repito que sou o rei dos Judeus (SARAMAGO, 2013, p. 440).

Assim, Jesus é julgado e condenado a morrer na cruz e seu último pedido é que em sua cruz esteja escrito que ele é o rei dos Judeus. Desta forma, sua morte não representará o sacrifício do filho de Deus, evitando a criação da religião cristã católica e todas as atrocidades que a acompanham. Porém, a vontade divina é inexorável, e nos seus últimos minutos de vida, Jesus entende que tudo o que fez para contrariar a vontade de Deus, era, na verdade, seu destino:

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado

irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (SARAMAGO, 2013, p. 444).

Portanto, Jesus não consegue impedir os desígnios de Deus e pede perdão à humanidade pelos males que virão em nome do Senhor. A crítica notável desse romance de Saramago é o julgamento do comportamento de Deus, tão humano justamente por se apresentar falho, egoísta, mesquinho, violento, vingativo e cruel, numa religião que prega exatamente o contrário. Embora possua uma forte crítica à figura do Senhor e à religião católica, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* ainda possui certo requinte no uso da ironia, que, apesar de debochar da autoridade e dignidade divina, não o faz de forma tão escrachada como virá a ser em *Caim*.

À semelhança de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Caim* reconta os episódios bíblicos de forma paródica, porém sob um viés mais cômico e avacalhado. No romance de 172 páginas, Caim é a personagem principal, responsável por representar a subversão diante de um Deus tirano, abusivo e violento, como demonstra Ana Paula Arnaut em seu texto “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula” (2011):

Obedecendo à mesma dinâmica que presidiu a algumas das subversões levadas a cabo em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ou em outros romances, a figura de Deus é (re)construída com base na certeza de que, ao contrário do que sugerem as expectativas (a crença?, a fé?) decorrentes da identificação Senhor-bem/bondade, ele é uma entidade malévola, violenta e mais interessada na imposição do seu poder do que na sensibilidade, nos problemas e na vida do Homem (ARNAUT, 2011, p. 30).

Assim como no romance de 1991, *Caim* apresenta Deus como personagem e com valores inversos ao que o leitor conhece conforme a história religiosa. Na narrativa, a crítica à figura divina se evidencia logo na primeira página, na qual o narrador expõe toda a inabilidade e incompetência de deus (com letra minúscula):

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do éden a quem pudesse responsabilizar pela gravíssima falta (SARAMAGO, 2016, p. 9).

É evidente, então, a jocosidade que irá acompanhar o leitor por toda a história, presente tanto na ironia do narrador como nos próprios acontecimentos. Conforme afirma Ana Paula Arnaut, *Caim* faz parte de uma nova fase da escrita de José Saramago, marcada predominantemente por um viés cômico, juntamente com *As Intermitências da Morte* (2005) e *A Viagem do Elefante* (2008). Segundo a autora, estes romances apresentam maior leveza em

sua estrutura narrativa e maior simplicidade semântica em aliança com a dimensão ético-moral. Em *Caim*, o efeito cômico se concretiza pela ironia, presente tanto no discurso do narrador quanto no das personagens, nos quais a crítica à religião e mais especificamente à malignidade de Deus pretende chamar a atenção para as questões humanitárias. Como afirma Valéria Machado em seu texto “Errância e transgressão em *Caim*, de José Saramago” (2016), o romance transita entre os textos bíblicos de forma dialética:

Interessante é pensar, também, no confronto entre os gêneros: de um lado, o mito religioso que opera no sentido de estabelecer verdades que devem ser aceitas como absolutas; é um movimento que se faz de fora para dentro. De outro lado, o romance: gênero por natureza inacabado, que mais pergunta do que responde, que deixa as coisas em aberto e que representa a própria angústia do homem em relação à sua existência. O movimento, aí, inverte-se, pois vem de dentro (do homem) para fora. Assim, o livro se vale do mito bíblico para provocar o seu desmanche através de outro gênero, o romance. Dito de outra forma, o profano mancha o sagrado (MACHADO, 2016, p. 9).

Estabelece-se assim, um confronto entre a religião e o discurso do autor. Assim como em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em *Caim* a escrita é caracterizada pela linguagem próxima à coloquialidade, com as falas separadas apenas por vírgulas e, agora, com os substantivos próprios em minúscula. Para introduzir a trajetória do protagonista, a narrativa se inicia pelos primórdios do Antigo Testamento, quando Deus finaliza a criação de Adão e Eva (futuros pais de Caim e Abel), que de inocentes não tinham nada “pois desde o primeiro dia sabiam que estavam nus e disso bem se haviam aproveitado” (SARAMAGO, 2016, p. 18). Além de reconstruir os episódios bíblicos, Saramago escarnece de figuras sacras como anjos e o próprio Deus, que é representado como um tirano mesquinho e é exposto de maneira desmistificada, muito diferente da tradicional. Sua onisciência é muitas vezes questionada, dando ao leitor a impressão de que a divindade não dá conta de seu trabalho e colocando-a no nível humano. O narrador heterodiegético, por sua vez, recebe uma onisciência maior do que a divina, ridicularizando, em seu discurso, a autoridade de Deus, como quem afirma que este não passa de um ignorante que não faz outra coisa além de falhar. Dado o episódio em que Eva come do fruto do conhecimento, o narrador justifica:

Em primeiro lugar, mesmo a inteligência mais rudimentar não teria qualquer dificuldade em compreender que estar informado sempre será preferível a desconhecer, mormente em matérias tão delicadas como são estas do bem e do mal, [...] Em segundo lugar, brada aos céus a imprevidência do senhor, que se realmente não queria que lhe comessem do tal fruto, remédio fácil teria, bastaria não ter plantado a árvore, ou ir pô-la noutra sítio, ou rodeá-la por uma cerca de arame farpado (SARAMAGO, 2016, p. 12-13).

O narrador ainda explica situações que parecem ilógicas para o leitor, escarnecendo dos textos canônicos, como quando Adão, então com 130 anos de idade tem seu primeiro filho, chamado Caim:

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 (SARAMAGO, 2016, p. 14).

Nota-se pelo discurso do narrador que ele está além do tempo da narrativa, mantendo certa cumplicidade com o leitor. Através de sua manifestação irônica, o narrador torna-se responsável pelo julgamento dos textos bíblicos, que, através da paródia, são criticados e ridicularizados no romance.

Uma vez expulsos do paraíso, Adão e Eva são obrigados a viver em terras áridas e inóspitas, a procurar pelo próprio alimento e abrigo. A Eva de Saramago é muito diferente da apresentada na *Bíblia*, já que esta representa uma condição submissa, enquanto a personagem do autor lusitano é irreverente e corajosa. Como declara Antônio Augusto Nery, em seu texto “Caim (José Saramago) e a paródia que (re)valoriza”, “Se da Eva bíblica ouvimos pouco ou quase nada, da Eva saramaguiana ouvimos um discurso paródico transgressor que a institui como elemento fundamental para a sobrevivência dos primeiros seres humanos” (NERY, 2015, p.160). Sendo mais esperta e audaciosa que Adão, decide voltar ao paraíso e pedir ao anjo que guarda os portões, lançando mão de sua sensualidade feminina, que lhes arranje o que comer. Mais uma vez, a onisciência de Deus é depreciada, uma vez que não interfere nas atitudes do anjo, que o desobedece. A figura do anjo também é dessacralizada, pois “os anjos, enquanto o sejam, estão proibidos de qualquer comércio carnal” (SARAMAGO, 2016, p. 25), mas este cede aos encantos femininos de Eva e o narrador ainda insinua: “Quando Abel nascer, todos os vizinhos irão estranhar a rosada brancura com que veio ao mundo, como se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja.” (SARAMAGO, 2016, p. 30).

Estabelecidos então em sua nova vida, Adão e Eva têm três filhos: Caim, Abel e Set. Os dois mais velhos desde a infância foram melhores amigos, mesmo que suas vocações não coincidiram, “um fadado para abrir caminho na pecuária, outro, para singrar na agricultura.” (SARAMAGO, 2016, p.32). Eis que, como manda a religião, os irmãos oferecem o seu trabalho a Deus, Caim queimando os produtos da terra e Abel, a carne de um cordeiro. A fumaça da fogueira de Abel subiu aos céus até não ser mais vista, o que significa que Deus aceitou a sua

oferta. Já a de Caim se dissipou rapidamente, pois Deus a rejeitou. Abel, declarando-se o favorito do Senhor, provoca a ira de Caim, que o mata com suas próprias mãos. Neste momento Deus aparece e o narrador escarnece: “Tanto tempo sem dar notícias, e agora aqui estava” (SARAMAGO, 2016, p.34). É a partir deste episódio que Caim revela-se contra Deus, questionando sua autoridade e demonstrando indignação perante a crueldade e violência do Senhor, que é, antes de tudo, culpado pelos atos da sua criação:

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 evita-lo (SARAMAGO, 2016, p. 34).

Em todo o romance a vontade divina e sua conseqüente convivência com os males do mundo são questionadas no discurso de Caim, que responsabiliza Deus pela conduta dos seres humanos, como se fossem marionetes em suas mãos: “eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti” (SARAMAGO, 2016, p. 35). Segundo Guilherme Suman em seu texto “Caim: a psicologia de deus na obra de José Saramago” (2012), a personagem divina é dotada de uma composição psicológica que se assemelha a um possível quadro de psicopatia, isso se evidencia nas várias viagens de Caim que, em sua sina errante, presencia os procedimentos sórdidos a que Deus submete seus fiéis para envaidecer-se de seu poder:

Os sinais mais precisos em que se enquadram esta personagem na suposta patologia comportamental, referencialmente, são estabelecidos por atitudes que competem ao entendimento psicótico, levando-o, até mesmo, ao extremo de condicionar o crime, as fatalidades inescrupulosas com que Saramago se auxilia para exemplificar nesta denúncia de *Caim*. Este Deus corrompido do romance efetua – em contraste com as racionais intenções e aceitáveis castigos – diversas penalidades para com as personagens e eventos mais contraditórios da Bíblia hebraica, como por exemplo: a torre de Babel, o dilúvio, a tentativa de sacrifício do filho de Abraão, entre outros. Com isso, percebemos a versão sádica e indevida de Deus que nestas ocasiões, opera com maldade e implacabilidade, tornando mais palpável a proposta de compatibilidade, a partir da posição inexorável e imoral, fustigando um caráter psíquico irregular (SUMAN, 2012, p. 3).

Tal composição psicológica é também responsável pela dessacralização e humanização da figura do Deus maquiavélico de Saramago, que, ao expressar apenas egoísmo e crueldade, demonstra possuir psique e diverge da ideia de Deus virtuoso e soberano sacramentada nos textos bíblicos. Ao utilizar os textos mais violentos da *Bíblia* como objeto, Saramago desmonta

a imagem benevolente do Senhor construída pela tradição cristã e expõe o que, para ele, seria sua verdadeira face.

Diante da irreverência de Caim, Deus decide fazer um “acordo de responsabilidade partilhada pela morte de Abel” (SARAMAGO, 2016, p. 35), condenando-o a viver errante pelo mundo, mas dando-lhe uma marca na testa para que ninguém lhe faça mal. Assim, Caim começa suas andanças que ultrapassam os limites de tempo e espaço, viajando ora para o futuro, ora para o passado, nos diferentes episódios bíblicos comumente conhecidos do Antigo Testamento, que segundo Silva, Neve e Ribeiro em “Viagens de Caim: uma análise cronotópica do romance de José Saramago” (2014) são:

[...] a narração da construção da arca e a ocorrência do Dilúvio (Gn 6-9), [...] a conquista de Jericó pelo povo hebreu liderada por Josué, auxiliar de Moisés (Gn 10); a construção da Torre de Babel (Gn 11: 1-8); a destruição de Sodoma e Gomorra (Gn 19); a provação de Abraão para sacrifício do seu filho Isaque (Gn 22); a construção do bezerro de ouro pelo povo liderado por Arão quando Moisés está no Monte Sinai (Gn 32); a vingança contra os midianitas (Nm 31); e a provação pela qual passa Jó (Jó 3) (SILVA, NEVE e RIBEIRO, 2014, p. 930).

A linearidade do romance de Saramago, porém, não é igual à da *Bíblia*, em virtude das viagens de Caim que saltam e retrocedem na linha cronológica. Iniciando a sua jornada após seu encontro com Deus, Caim caminha até quase chegar à exaustão, sem ter encontrado ainda viva alma pelo caminho. É então que seus fatigados pés percebem estar pisando em outro chão, que logo descobre ser a Terra de Nod, governada por Lilith (os nomes são grafados com letra minúscula no romance), o que alegra o viajante, que tem a esperança de encontrar trabalho. Novo na cidade, o protagonista, que agora diz chamar-se Abel, desperta a curiosidade dos moradores em razão da sua misteriosa marca na testa, mas logo ganha confiança, trabalho e lugar para dormir. No diálogo entre Caim e o olheiro está presente a sagacidade do autor, que brinca com a linguagem, visto que esta, naquela época, ainda não podia estar tão bem desenvolvida:

Isso resolve-se facilmente, arranjo-te uma esteira, há aí uma hospedaria, falarei com o dono, Não há dúvida de que és um bom samaritano, disse caim, Samaritano perguntou o olheiro intrigado, isso que vem a ser, Não sei, saiu-me de repente, sem pensar, nem sei o que significa (SARAMAGO, 2016, p. 50).

Com isso, o autor dá a Caim certa sabedoria e consciência que resulta de sua nova percepção cronológica e o coloca no mesmo nível de Deus. No trecho, o autor ainda escarnece

da linguagem dos textos bíblicos, que é muito rebuscada para época, como já havia expresso anteriormente, na página 46:

[...] 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. [...] a questão não estará tanto em dispor ou não dispor de ideias e vocabulário suficiente para as expressar, mas sim na nossa capacidade de admitir, [...] que um camponês das primeiras eras do mundo e um velho com duas ovelhas atadas a um barço apenas com o seu limitado saber e uma linguagem que ainda estaria a dar os primeiros passos, fossem impelidos pela necessidade a provar maneiras de expressar premonições e intuições aparentemente fora do seu alcance. Que eles não disseram aquelas palavras, é mais que óbvio (SARAMAGO, 2016, p. 46).

Utilizando a ironia como meio de escarnecer a linguagem utilizada nos textos sagrados, Saramago faz, por meio da voz do narrador, um julgamento negativo à *Bíblia*, ridicularizando-a e deslegitimando-a, construindo, assim, a sua crítica. Além disso, o autor insere na história a personagem Lilith, que não existe na *Bíblia*, mas segundo o mito, teria sido a primeira mulher de Adão, que, recusando ser submissa ao marido, é expulsa do Jardim do Éden e transformada em demônio. No romance, Lilith é símbolo de lascívia e insubmissão, sendo mais poderosa que seu marido, Noah, que aceita que a esposa tenha diversos amantes, na esperança que alguém lhe dê o herdeiro que ele mesmo não pode dar. Uma vez encantada por Caim, e usufruindo de sua autoridade, Lilith o transforma em seu amante favorito, anunciando algumas semanas depois estar finalmente grávida. Tanto Lilith como Eva são personagens representativas em *Caim* que expressam força e irreverência, posto que existe um anseio do autor português em contestar a opressão sofrida pelas mulheres ao longo da História. Outros romances do autor também apresentam personagens femininas emblemáticas, como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), por exemplo. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a crítica à opressão sofrida pelas mulheres se manifesta nas personagens femininas que não têm lugar na sociedade e estão sempre submissas às personagens masculinas:

Descalça vai Maria à fonte, descalça vai ao campo, com os seus vestidos pobres que no trabalho mais se sujam e gastam, e que é preciso estar sempre a lavar e remendar, para o marido vão os panos novos e os cuidados maiores, mulheres destas com qualquer coisa se contentam. Maria vai à sinagoga, entra pela porta lateral, que a lei impõe às mulheres, e se, é um supor, lá se encontram ela e trinta companheiras, ou mesmo todas as fêmeas de Nazaré, ou toda a população feminina da Galileia, ainda assim terão de esperar que cheguem ao menos dez homens para que o serviço do culto, em que só como passivas assistentes participarão, possa ser celebrado (SARAMAGO, 2013, p. 31).

Tal crítica também fica clara no seguinte fragmento, em que Lilith e Caim pretendem matar Noah: “Homens que matam mulheres é coisa de todos os dias, matando-o tu, talvez inaugures uma nova época” (SARAMAGO, 2016, p. 70). Assim que Caim descobre a gravidez de Lilith, decide que seu tempo ali acabara, pois como o Senhor havia condenado, seu destino era vagar pelo mundo eternamente. O narrador, debochado, demonstra em seu discurso sua atemporalidade, ao mesmo tempo em que troça da situação de Caim: “[...] mas nem um mapa de estradas, nem um passaporte, nem recomendações de hotéis e restaurantes, uma viagem como as que se faziam antigamente, à ventura, ou, como então já se dizia, ao deus-dará” (SARAMAGO, 2016, p. 75). Para o narrador, estar sob os cuidados de Deus não seria boa coisa, visto que atribui valor negativo à expressão “ao deus-dará”.

Depois de muita caminhada, a paisagem muda novamente e a terra árida de Nod é trocada por verde paisagem: “Era como se existisse uma fronteira, um traço a separar dois países, Ou dois tempos” (SARAMAGO, 2016, p. 76). Logo Caim dá mais um salto na linha cronológica, desta vez para o episódio em que Abraão leva o próprio filho, Isaac, para o sacrifício. Aqui, o narrador despeja toda a sua indignação diante de um Deus cruel que manipula os seres a que criara por pura vaidade e busca “comprovar uma vez mais que o senhor não é pessoa em quem se possa confiar” (SARAMAGO, 2016, p. 78):

O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho, com a maior simplicidade o fez, como quem pede um copo d’água quando tem sede, o que significa que era costume seu, e muito arraigado. O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim. [...] Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso (SARAMAGO, 2016, p. 79).

O narrador ainda julga Abraão, afirmando que este é tão mau caráter quanto o Senhor. Como é Caim quem salva Isaac no romance, e não o anjo, como acontece na *Bíblia*, o protagonista adquire virtudes comumente atribuídas a Deus como a bondade e o altruísmo. O anjo, por sua vez, é dessacralizado, já que se atrasa para o salvamento do menino devido a um “problema mecânico na asa direita” (SARAMAGO, 2016, p. 80). A figura de Deus, principal alvo de crítica da obra, além de perder seu caráter sagrado, “E que senhor é esse que ordena a um pai que mate o seu próprio filho” (SARAMAGO, 2016, p. 82), é ainda rebaixada ao nível mundano, dado que lhe são atribuídas características de sentimentos humanos: “Então o senhor é rancoroso” (SARAMAGO, 2016, p. 82). Assim também é no episódio em que Caim chega na Torre de Babel e lá fica sabendo que Deus, irado com a atitude dos homens de construir uma torre que chegasse aos céus, confunde suas línguas: “O ciúme é seu grande defeito, em vez de

ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja, está claro que o senhor não suporta ver uma pessoa feliz” (SARAMAGO, 2016, p. 86).

Com o recurso da viagem no tempo, o autor faz com que Caim esteja presente nas passagens bíblicas que apresentam as cenas mais violentas, sangue e morte em nome de Deus, justamente para mostrar ao leitor que o Senhor é bárbaro, impiedoso e injusto. O próximo destino de Caim se situa em Gênesis 24, circunstância em que Deus decide acabar com as cidades de Sodoma e Gomorra em razão de “numerosas queixas pelos crimes contra natura cometidos” (SARAMAGO, 2016, p. 92). Abraão, que na ocasião não podia lembrar-se de Caim, pois o episódio de Isaac só acontecerá no futuro, tenta ainda negociar com o Senhor para que os inocentes não sejam castigados. Apesar disso, Deus faz chover enxofre e fogo, destruindo as cidades inteiras. Caim, que já conhece a conduta do Senhor, sabe que nem todos que foram castigados estavam culpados e, perplexo, confirma a 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, 2016, p. 97).

Com isso, a aversão de Caim perante Deus aumenta cada vez mais, pois ele, que matara apenas uma pessoa, estava sendo castigado, mas ao Senhor, que em toda sua crueldade já matara milhares, nada acontece.

Caim mal podia acreditar no que seus olhos viam. Não bastavam sodoma e Gomorra arrasadas pelo fogo, aqui, no sopé do monte sinai, ficara patente a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens mortos só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro, Eu não fiz mais que matar um irmão e o senhor castigou-me, quero ver agora quem vi castigar o senhor por estas mortes, pensou caim (SARAMAGO, 2016, p. 101).

Mais uma reprovação à *Bíblia* expressa na paródia de Saramago é o episódio em que Caim ouve a história de Lot, situada em Gênesis 19:

[...] mas caim, grande especialista em ereções e ejaculações como gostosamente o confirmaria lilit, [...] disse quando esta história lhe foi contada, A um homem dessa maneira embriagado, ao ponto de nem dar pelo que se estava a passar, a coisa simplesmente não se lhe levanta, e se não se lhe levanta a coisa, então não poderá dar-se a penetração, e, portanto, isso de engendrar, nada (SARAMAGO, 2016, p. 103).

O discurso de Caim neste trecho (e em todo o romance) tem o papel de menosprezar os textos sacros, pois a personagem, baseando-se em sua especialidade em ereções e ejaculações (ironia do narrador), julga o texto canônico atribuindo-lhe total falta de coerência, desclassificando-o, então. O narrador, por sua vez, justifica os acontecimentos com tom risível, já que insinua (como também acontece em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*) que Deus tenta compensar com novos nascimentos as mortes das quais é culpado: “É possível, [...] que a liberalidade do senhor nisto de fazer filhos tivesse que ver com a necessidade de suprir as perdas em mortos e feridos que sofriam os exércitos próprios e alheios um dia sim e outro também” (SARAMAGO, 2016, p. 104).

As viagens de Caim continuam, “O lugar é o mesmo, mas o presente mudou” (SARAMAGO, 2016, p. 109) até que este se encontre novamente no palácio de Lilith:

Então caim contou a lilith o caso de um homem chamado abraão a quem o senhor ordenara que lhe sacrificasse o próprio filho, depois o de uma grande torre com a qual os homens queriam chegar ao céu e que o senhor com um sopor deitou abaixo, logo o de uma cidade em que os homens preferiam ir para a cama com outros homens e do castigo de fogo e enxofre que o senhor tinha feito cair sobre eles sem poupar as crianças, que ainda não sabiam o que iriam querer no futuro, a seguir o de um enorme ajuntamento de gente no sopé de um monte a que chamavam sinai e a fabricação de um bezerro de ouro que adoraram e por isso morreram muitos, o da cidade de madian que se atreveu a matar trinta e seis soldados de um exército denominado israelita e cuja população foi exterminada até à última criança, o de uma outra cidade, chamada jericó, cujas muralhas foram deitadas abaixo pelo clangor de trombetas feitas de cornos de carneiro e depois destruído tudo o que tinha dentro, incluindo, além dos homens e mulheres, novos e velhos, também os bois, as ovelhas e os jumentos (SARAMAGO, 2016, p. 128).

Em todos esses “presentes” a que Caim visita, há histórias de sofrimento dos homens em prol da vaidade de Deus, que se mostra cada vez mais maligno. Assim como em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em *Caim* há equidade entre Deus e o diabo, como no episódio da aposta que as duas entidades fazem sobre Job, colocando o fiel diante dos piores sofrimentos apenas como forma de testar a sua fé, “Portanto, ou satã pode muito mais do que pensávamos, ou estamos perante uma gravíssima situação de cumplicidade tácita, pelo menos tácita, entre o lado maligno e o lado benigno do mundo” (SARAMAGO, 2016, p. 138).

O último presente a que Caim visita é a passagem da Arca de Noé (Gênesis 6), na qual o protagonista questiona a impossibilidade da ideia de salvar apenas um par de cada animal e uma única família do grande dilúvio ser bem-sucedida. Além disso, o narrador também subestima a construção da arca, pois para ele seria impossível para míseros seres humanos

conseguir construí-la dentro do prazo e reunir todos os animais. O autor debocha da história, apresentando o motivo de o unicórnio não existir nos dias de hoje:

Foi então que noé deu um grito, O unicórnio, o unicórnio. Efectivamente, galopando ao longo da arca, corria aquele animal sem par na zoologia, com o seu corno espiralado, todo ele de uma brancura deslumbrante, como se fosse um anjo, esse cavalo fabuloso de cuja existência tantos haviam duvidado, e enfim ali estava (SARAMAGO, 2016, p. 162).

Saramago desconstrói, utilizando a paródia, as bases dos textos bíblicos e desdenha a fé cristã. Nesse ponto do romance, Caim parece ser o único dotado de bondade e humanismo e assim, no final da história, decide superar o poder do Senhor (que mais uma vez não está ciente dos planos de sua própria criação e é pego de surpresa) e acabar de uma vez por todas com a humanidade, assassinando a família de Noé. Portanto, Deus é rebaixado a um nível inferior ao do narrador, que possui a verdadeira onisciência. A história acaba junto com o fim da humanidade, pois Caim é o único homem vivo e como diz o narrador, “não haverá nada mais que contar” (SARAMAGO, 2016, p.172). Segundo Suman (2012):

*Caim* é, portanto, a denúncia de uma entidade divina que não passa de um gerador de exclusão, praticante de intolerâncias fatais, perseguidor de seus fiéis e temerosos seguidores, subterfúgio para morticínios históricos, para a execução de guerras santas em seu nome pela mão de homens exasperados (que encontram neste Deus maligno o seu conforto, a sua plenitude existencial e resposta para inquietudes em que a razão naufraga) (SUMAN, 2012, p. 1-2).

A questão principal do romance, diante da personalidade humanizada de Deus, é a manifestação da face maligna deste. Em contraposição, Caim manifesta a compaixão e o altruísmo. Segundo Suman, reconstruindo os textos bíblicos, Saramago revela em Caim uma alegoria para o homem que é o equilíbrio entre o bem e o mal e que está além da manipulação divina.

Saramago pretende expor esse Deus ficcional eternizado em nossa cultura e criticar sua índole, utilizando a própria *Bíblia* para isso, pois embora a narrativa do autor seja escrachada, de modo geral, possui os mesmos acontecimentos das Escrituras. Com isso, o autor quer mostrar ao leitor o que julga ser a verdadeira face de Deus, escolhendo em *Caim* as passagens mais obscuras do Antigo Testamento, para enfatizar a malignidade da divindade e em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, escolhendo expor um Deus egoísta, vaidoso e caprichoso, que sacrifica sua criação para mostrar o seu poder e exigir obediência. No livro entrevista de Juan Arias, *José Saramago: o amor possível*, o autor português justifica a sua persistência no assunto:

[...] O que me surpreende é que normalmente não se fale mais de Deus. Durante milhares de anos, a idéia de Deus, de qualquer deus, a idéia de uma transcendência, fez do homem o que ele é, e o que me surpreende é que as pessoas o tomem como uma espécie de dado imanente, que não tem por que ser posto em questão, que não tem por que ser objeto de debate, de exame, de crítica. Por isso, assim como falo do poder real, imediato, falo de outro poder que decididamente fez de mim a pessoa que sou. Não foi a economia portuguesa ao longo dos séculos que mentalmente fez de mim o que sou; foi essa idéia de Deus, de um Deus particular que criou a terra e o céu, o ser humano, Adão e Eva, depois Jesus, a Igreja, os anjos, os santos e a Inquisição. E o que me surpreende é que todo o mundo se comporte, em primeiro lugar, como se isso tivesse de ser assim e, sendo o que é, como se não tivesse importância alguma (ARIAS, 2003, p. 97).

Percebe-se, a partir da fala do próprio autor, que suas paródias não são pretexto para um questionamento da existência de Deus, ou mero discurso de implicância contra a religião. Ao construir romances nos quais as personagens principais (Jesus e Caim) se transformam ao longo da narrativa, em virtude de uma tomada de consciência trágica, o autor pretende expressar a necessidade de se pensar e se falar sobre Deus e sobre a *Bíblia*, evidenciando passagens que muitas vezes o leitor ignora, ou mesmo que conheça, deixa passar despercebido acontecimentos que, se trazidos para a normalidade da vida cotidiana, seriam considerados absurdos e bárbaros.

Assim, no próximo capítulo, serão analisados os excertos dos romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* em comparação com os livros da *Bíblia Sagrada*, apontando-se os traços de ironia e paródia presentes nos romances do autor lusitano.

### CAPÍTULO 3 – PARÓDIA E DESSACRALIZAÇÃO

*Disse o SENHOR a Caim: Onde está Abel, teu irmão? Ele respondeu: Não sei; acaso sou eu tutor de meu irmão?*

(Gênesis 4:9)

No segundo capítulo, foi comentado o fenômeno da secularização, o qual possibilitou ao longo dos anos produções literárias mais desprendidas dos dogmas religiosos. Nesse contexto, a partir do aparecimento de novas formas de pensar impulsionadas pelo racionalismo, a religião perde o seu prestígio na sociedade, como afirma. Ronaldo Ventura Souza, “a religião passa a receber outro tipo de tratamento, pois diante do novo contexto cultural que se instaura com o advento das ciências humanas, ela parece insuficiente para responder os anseios humanos” (SOUZA, 2012, p. 81), e é nesse sentido que se insere a afirmação de Nietzsche “Deus está morto”. Por outro lado, há uma parcela da sociedade que valoriza as tradições da religião, o que mostra que a figura de Deus ainda está presente. Então, pode-se inferir que na sociedade contemporânea a falta do temor e da idolatria a Deus – o que se reproduz nas criações artísticas e literárias – coexiste com a fé e a tradição religiosa. É nesse cenário de conflito que se inserem as obras do escritor português José Saramago aqui analisadas, que, parodiando a *Bíblia Sagrada*, manifestam uma profunda crítica aos costumes e crenças cristãs, consolidada pela ironia presente na paródia. Como declara Horácio Costa:

los principios de selección/apropiación y de la autoría corren paralelos – el texto parodiado no pierde su identidad em el proceso de conformar la identidad del texto receptor –, sin embargo, em la obra literaria, apuntan hacia una economía em que éste se superpone a aquél. Visto deste ángulo, se puede percibir el velo de la fina ironía que Saramago coloca sobre el edificio de su relato, a través de la máscara de la parodia em la cual la ironía asegura terreno para florecer (COSTA, 1998, p. 184 apud SOUZA, 2012, p. 20-21).

Na criação de uma identidade para os seus romances, Saramago utiliza a história da *Bíblia* para construir sua narrativa e seus personagens e, como afirma Souza, rebaixando Deus a personagem alvo de comentários irônicos e depreciativos, o autor português dá destaque ao Homem contemplando-o como um ser sagrado. O Homem sagrado de Saramago acha-se no interior de uma ideologia individual do autor que revela as suas preocupações humanitárias.

Preocupações essas que, segundo Ana Paula Arnaut (2008), já se revelam na primeira fase romanesca do autor (na qual está inserido *O Evangelho segundo Jesus Cristo*).

A partir dessas ideias e dos conceitos de paródia e ironia abordados até agora, busca-se analisar neste capítulo a paródia nos romances em questão e comentar o processo de dessacralização e crítica presentes nas narrativas, comparando excertos do romance com os textos bíblicos<sup>1</sup>.

### 3.1 O Evangelho segundo Jesus Cristo e os Evangelhos Bíblicos

É comum falar-se em uma distinção entre narrador e autor de um texto literário, mas José Saramago questiona tal distinção. Para ele, a criação de uma “divindade”, uma figura que permeia o texto apropriando-se das ideias de quem escreve, só contribui para a redução do autor e seu pensamento na obra, que implica numa compreensão inferior desta. A identidade real da voz narradora, segundo Saramago, é o próprio autor, pois “a figura do narrador não existe, [...] só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja” (p. 26, revista *cult*, dezembro /98). À vista disso, é possível que o leitor reconheça nas paródias aqui analisadas o teor crítico e irônico característicos do autor que expressam sua particular indignação e objeção no que diz respeito à religião cristã, já que para Saramago autor e narrador são um só:

Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exibições ginásticas de técnicas de narração — um livro é, acima de tudo, a expressão do seu autor. Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será a secreta esperança de descobrir no interior do livro a pessoa invisível, mas omnipresente do seu autor (SARAMAGO, 1998, Revista *Cult*).

Pode-se concluir então que enquanto autor, Saramago assume a responsabilidade da voz narrativa, tornando seus livros um meio de expressão no qual ele pode exhibir, por meio da ironia, da crítica e da sagacidade, a sua posição sem nenhum embaraço. Colocando-se na posição de evangelhista, mas induzindo a narrativa a ser contada com ênfase na perspectiva e nos sentimentos de Jesus, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, José Saramago ridiculariza a

---

<sup>1</sup> Para a análise de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, foram escolhidos os evangelhos bíblicos por conveniência, buscando aqueles que mais se aproximam da escrita do autor, uma vez que, na Bíblia, uma mesma história é contada por diversos evangelhos. Um estudo mais aprofundado dos textos canônicos, fugiria do escopo deste trabalho. Aqui interessa apenas como Saramago parodiou os textos sacros.

história da *Bíblia* mostrando todo o seu desagrado com os evangelhos canônicos e com a tradição cristã, na medida em que humaniza as personagens sagradas e menospreza os acontecimentos místicos. Além disso, o autor utiliza os trechos bíblicos para expor sua desaprovação à conduta da sociedade que, guiada por crenças que desfavorecem certas camadas sociais, comete abusos inadmissíveis segundo o autor/narrador, como é o caso do lugar tradicionalmente legado à mulher:

Ao cabo, postos primeiramente os burros à manjedoura, sentaram-se os viajantes a comer, principiando pelos homens, que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela, quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar às fontes (SARAMAGO, 2013, p. 29).

Ironizando a narrativa bíblica, o narrador cita Gênesis 2:1-25 como se fosse um dado histórico, a fim de demonstrar que o menosprezo à mulher ocorre desde a sua criação. Para exhibir tal preocupação humanitária, o autor vale-se constantemente da personagem Maria:

Sobre os dotes de Maria, por enquanto, só procurando muito, e mesmo assim não acharíamos mais do que é legítimo esperar de quem não fez sequer dezasseis anos e, embora mulher casada, não passa duma rapariguinha frágil, por assim dizer dez-réis de gente, que também naquele tempo, sendo outros os dinheiros, não faltavam destas moedas. [...] Ao contrário de José, seu marido, Maria não é piedosa nem justa, porém não é sua a culpa dessas mazelas morais, a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino (SARAMAGO, 2013, p. 30-31).

Com tal comentário, o autor também desdenha da figura santa que a Igreja Católica atribui à mãe de Jesus, acentuando na personagem Maria os atributos que a aproximam de uma mulher comum. A Maria saramaguiana não engravida do Espírito Santo, como acontece no texto bíblico, mas sim, depois do ato sexual com seu marido e Deus mistura sua semente à de José: “Bem vês, eu tinha misturado a minha semente na semente de teu pai antes de seres concebido, era a maneira mais fácil, a que menos dava nas vistas” (SARAMAGO, 2013, p.366). Assim, o autor normaliza a concepção do menino Jesus, afastando a santidade de Maria. O anjo que anuncia a futura gravidez da jovem em Lucas 1:26-38, aparece também no romance, mas para comunicar que Maria já estava esperando um filho. Assim encontra-se a chegada do anjo em “Predito o nascimento de Jesus”, no Evangelho segundo Lucas:

<sup>26</sup> No sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado, da parte de Deus, para uma cidade da Galiléia chamada Nazaré,

<sup>27</sup> a uma virgem desposada com certo homem da casa de Davi, cujo nome era José; a virgem chamava-se Maria.

<sup>28</sup> E, entrando o anjo aonde ela estava, disse: Alegra-te, muito favorecida! O Senhor é contigo.

<sup>29</sup> Ela, porém, ao ouvir esta palavra, perturbou-se muito e pôs-se a pensar no que significaria essa saudação.

<sup>30</sup> Mas o anjo lhe disse: Maria, não temas; porque achaste graça diante de Deus.

<sup>31</sup> Eis que conceberás e darás à luz um filho, a quem chamarás pelo nome de Jesus.

<sup>32</sup> Este será grande e será chamado Filho do Altíssimo; Deus, o Senhor, lhe dará o trono de Davi, seu pai;

<sup>33</sup> ele reinará para sempre sobre a casa de Jacó, e o seu reinado não terá fim.

<sup>34</sup> Então, disse Maria ao anjo: Como será isto, pois não tenho relação com homem algum?

<sup>35</sup> Respondeu-lhe o anjo: Descerá sobre ti o Espírito Santo, e o poder do Altíssimo te envolverá com a sua sombra; por isso, também o ente santo que há de nascer será chamado Filho de Deus (Lucas, 1:26-35).

No romance de Saramago, o anjo chega disfarçado de mendigo:

Ora, aconteceu que um belo dia, [...] aconteceu vir bater à cancela do pátio um pobre desses de pedir, [...]. Maria veio abrir, o pedinte ali estava, de pé, mas inesperadamente grande, muito mais alto do que antes lhe tinha parecido, [...] porquanto a este homem era como se lhe resplandecesse a cara e faiscassem os olhos, ao mesmo tempo que as roupas que vestia, velhas e esfarrapadas, se agitavam sacudidas por um vento que não se sabia donde vinha, [...] Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até ao chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressoante voz, O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou. Turbou-se Maria e perguntou, Isso que quer dizer, e o mendigo respondeu apenas, Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar, [...] E tu quem es para não teres precisado de ouvi-lo da minha boca, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém (SARAMAGO, 2013, p. 33).

Teologicamente, a expressão “do pó ao pó” induz a uma reflexão sobre reconhecer a própria origem. O dito encontra-se em Gênesis 3: “<sup>19</sup> No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado; porque tu és pó e ao pó tornarás.” (Gênesis 3:19) e em Eclesiastes 3: “<sup>20</sup> Todos vão para o mesmo lugar; todos procedem do pó e ao pó tornarão.” (Eclesiastes 3:20). No romance, entende-se que o anjo o diz como que predizendo a vida de Jesus, que nasce com o propósito de ser sacrifício de Deus. Maria só vem a saber que seu filho é também filho de Deus muitos anos depois. No excerto do romance, é possível notar a semelhança com o texto Bíblico: a situação é a mesma, Maria é visitada por um anjo que lhe anuncia a gravidez; a linguagem também é aproximada da utilizada na *Bíblia*, o que será rompido apenas no discurso do narrador no decorrer do romance. Mesmo utilizando-se de uma personagem fantástica como um anjo, Saramago dessacraliza o “Predito ao nascimento de

Jesus” por afastar da personagem Maria a atmosfera santa criada pela religião. A Maria saramaguiana é primitiva e ignorante, distante de qualquer concepção de extrema benevolência e santidade como propaga a fé católica. Com isso, o autor aproxima a figura de Maria da realidade do leitor, tornando-a uma mulher comum, a qual, levando em consideração dados históricos, o leitor reconhece, já que antigamente (e ainda hoje, em determinadas regiões e culturas) as mulheres eram tratadas como seres inferiores, por isso, a mãe de Jesus não seria diferente. Percebe-se então o movimento de aproximação seguido de distanciamento, frisado por Linda Hutcheon: os textos se aproximam em semelhança de enredo, mas se distanciam na medida em que é tecida uma crítica aos costumes e às condições a que as mulheres eram/são submetidas. Além de não ser santa, a Maria de Saramago é insignificante na sociedade.

Saramago também distancia a imagem de Deus preservada pela Igreja, criando uma personagem que revela tirania e impiedade. Dessa maneira, o autor critica os costumes e a fé católica e, principalmente, critica ao Deus dessa religião. No episódio em que José e Maria levam Jesus ao templo e dão como oferenda ao Senhor duas rolas, o narrador questiona a bondade de Deus que, pela crença popular é misericordioso e amável, mas em seus atos descritos na *Bíblia*, é cruel, pois necessita do sacrifício de inocentes. No capítulo 2 do Evangelho segundo Lucas, é descrita a apresentação de Jesus no templo:

<sup>22</sup> Passados os dias da purificação deles segundo a lei de Moisés, levaram-no a Jerusalém para o apresentarem ao Senhor,

<sup>23</sup> conforme o que está escrito na lei do Senhor:

Todo primogênito ao Senhor será consagrado;

<sup>24</sup> e para oferecer um sacrifício, segundo o que está escrito na referida lei:

Um par de rolas ou dois pombinhos (Lucas 2:22-24).

No romance de Saramago, o episódio é descrito da seguinte maneira:

Chegou, enfim, o memorável dia em que o menino Jesus foi levado ao Templo ao colo de sua mãe [...] (SARAMAGO, 2013, p. 95).

Para lá vão caminhando o carpinteiro e sua mulher, para lá vai sendo levado Jesus, depois de ter seu pai comprado duas rolas a um comissário do Templo [...]. As pobres avezinhas não sabem ao que vão, embora o cheiro de carne e de penas queimadas que paira no ar não devesse enganar ninguém, sem falar de cheiros muito mais fortes, como o do sangue, ou o da bosta dos bois arrastados para o sacrifício e que de premonitório medo se borram desgraçadamente. José é o que leva as rolas, aconchegadas no côncavo das suas grossas mãos de obreiro, e elas, iludidas, dão-lhe, de pura satisfação, umas bicadas suaves nos dedos, [...] como se quisessem dizer ao novo dono, Ainda bem que nos compraste, contigo queremos ficar (SARAMAGO, 2013, p. 98).

Em cima de duas grandes mesas de pedra preparam-se as vítimas de maiores dimensões, os bois e os vitelos, sobre tudo, mas também carneiros e ovelhas, cabras e bodes. Perto das mesas encontram-se uns altos pilares onde se dependuram, em ganchos chumbados na pedra, as carcaças das reses, e vê-se a frenética actividade do arsenal dos açougues, as facas, os cutelos, os machados, os serrotes, a atmosfera está carregada dos fumos da lenha e dos coiratos queimados, de vapor de sangue e de suor, uma alma qualquer, que nem precisará ser santa, das vulgares, terá dificuldade em entender como poderá Deus sentir-se feliz em meio de tal carnificina, sendo, como diz que é, pai comum dos homens e das bestas (SARAMAGO, 2013, p. 99-100).

O templo é descrito como o cenário de uma carnificina desmedida, o autor cria uma atmosfera incômoda para o leitor, que chega a sentir pena dos animais que serão ofertados à divindade, o que não acontece no texto bíblico, no qual os sacrifícios não são vistos sob um ponto de vista cruel. Descrevendo a mesma história, mas com uma abordagem diferente, Saramago distancia seu texto do objeto parodiado. A voz do narrador, que no excerto citado e ao longo de todo o texto exhibe as barbaridades realizadas por Deus está em contraste com a voz das personagens, fiéis que não questionam a vontade do Senhor. O autor exprime, por meio do narrador, seu questionamento às práticas religiosas como a do sacrifício quando o autor declara “Deus é tanto mais Deus quanto mais inacessível for.” (SARAMAGO, 2013, p. 100). A voz irônica do narrador ainda aponta para as consequências das práticas em nome do Senhor: “[...] tudo voltou ao que era antes, a diferença é haver duas rolas a menos no mundo e um menino mais que as fez morrer.” (SARAMAGO, 2013, p. 102). Dessa maneira, a ironia revela a contradição e proporciona ao leitor “o prazer de ver mais longe através da marota estratégia languageira” (BRAITH, 2008, p. 25).

O tema que será a linha condutora para o enfoque da crítica do autor em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (a culpa como sentimento humano atribuída aos personagens sacros e personalidade com características humanas de Deus) principia no incidente da morte dos inocentes, quando o rei Herodes manda matar os meninos de Belém. Sabendo da ordem do rei, José corre para salvar o seu filho, mas esquece de avisar as outras famílias, o que mais tarde vai lhe causar um imenso peso de culpa, que será transferido ao seu primogênito Jesus. Em “A visita dos Magos” no Evangelho segundo Mateus, o rei Herodes é avisado do nascimento do Rei dos judeus e assim logo sucede a morte dos meninos de Belém:

<sup>2</sup> Tendo Jesus nascido em Belém da Judéia, em dias do rei Herodes, eis que vieram uns magos do Oriente a Jerusalém.

<sup>2</sup> E perguntavam: Onde está o recém-nascido Rei dos judeus? Porque vimos a sua estrela no Oriente e viemos para adorá-lo.

<sup>3</sup> Tendo ouvido isso, alarmou-se o rei Herodes, e, com ele, toda a Jerusalém;

<sup>4</sup> então, convocando todos os principais sacerdotes e escribas do povo, indagava deles onde o Cristo deveria nascer.

<sup>5</sup> Em Belém da Judéia, responderam eles, [...]

<sup>7</sup> Com isto, Herodes, tendo chamado secretamente os magos, inquiriu deles com precisão quanto ao tempo em que a estrela aparecera.

<sup>8</sup> E, enviando-os a Belém, disse-lhes: Ide informar-vos cuidadosamente a respeito do menino; e, quando o tiverdes encontrado, avisai-me, para eu também ir adorá-lo.

<sup>12</sup> Sendo por divina advertência prevenidos em sonho para não voltarem à presença de Herodes, regressaram por outro caminho a sua terra.

#### A fuga para o Egito

<sup>13</sup> Tendo eles partido, eis que apareceu um anjo do Senhor a José, em sonho, e disse: dispõe-te, toma o menino e sua mãe, foge para o Egito e permanece lá até que eu te avise; porque Herodes há de procurar o menino para o matar.

#### A matança dos inocentes

<sup>16</sup> Vendo-se iludido pelos magos, enfureceu-se Herodes grandemente e mandou matar todos os meninos de Belém e de todos os seus arredores, de dois anos para baixo, conforme o tempo do qual com precisão se informara dos magos ( Mateus 2: 1-16).

Já no texto de Saramago o caso é o mesmo, mas se sucede com algumas diferenças:

Neste preciso momento, o rei acordou. [...] Então gritou pelo chefe dos eunucos que lhe guardavam o sono e a vigília e ordenou que viesse à sua presença, Sem tardar, disse, um sacerdote do Templo, e que trouxesse com ele o Livro de Miqueias.

[...] Lê, disse o rei, e ele começou, Palavra do Senhor que foi dirigida a Miqueias de Moreset, nos dias de Joatão, de Acáz e de Ezequias, reis de Judá. [...] Mas tu, Belém, tão pequena entre as famílias de Judá, é de ti que me há-se sair aquele que governará em Israel. [...] Tudo se explicava agora, o livro anunciava um nascimento futuro, só isso, ao passo que a aparição de Miqueias viera dizer-lhe que esse nascimento já ocorrera, [...] Herodes pensou, tornou a pensar, [...] depois mandou chamar o comandante da guarda e deu-lhe uma ordem para executar imediatamente, Missão cumprida, deu-lhe outra ordem, mas esta para o dia seguinte, daqui a poucas horas (SARAMAGO, 2013, p.103-104).

As palavras cujo som chegara aos ouvidos de José de uma maneira confusa deviam ter sido qualquer pergunta, por exemplo, E a que horas vai ser isso, uma vez que o subalterno dizia, agora muito claramente e no tom de quem responde, Ao princípio da hora terça, quando já toda a gente está recolhida, e um dos dois perguntou, Quantos vamos, Ainda não sei, mas seremos os suficientes para cercar a aldeia. E então a ordem é mata-los a todos, A todos não, só aqueles que tiverem menos de três anos (SARAMAGO, 2013, p. 107).

Sem forças, José ainda se deixou cair no chão, mas levantou-se logo, dizendo, Vamo-nos embora, vamo-nos embora, [...] José apurou o ouvido, deu alguns passos, e de repente eriçaram-se-lhe de pavor os cabelos, alguém gritara na aldeia, [...] um clamor de novos gritos e prantos encheu a atmosfera, não eram os anjos chorando sobre a desgraça dos homens, eram os homens enlouquecendo debaixo de um céu vazio (SARAMAGO, 2013, p. 112).

Diante de tamanha tragédia, o narrador saramaguiano aponta para o abandono de Deus à sua criação, e faz um comentário ácido, insinuando que não há Deus onde tal barbaridade desmedida é permitida, “o céu está vazio”. Além disso, o narrador mostra que a divindade, em vez de ser benevolente e piedosa, se deleita ao castigar e torturar o homem, sendo já um costume seu:

o Senhor já teria mandado castigo, sem pau nem pedra, como é seu costume, haja vista o caso de Job, arruinado, leproso, e mais sempre havia sido varão íntegro e recto, temente a Deus, a sua pouca sorte foi ter-se tornado em involuntário objeto de uma disputa entre Satanás e o mesmo Deus, cada qual agarrado às suas ideias e prerrogativas (SARAMAGO, 2013, p. 133).

A história de Jó (Livro de Jó), homem mais rico e religioso do Oriente, parece tão cruel e incoerente aos olhos de Saramago, que o autor virá a citá-la novamente, de forma mais desenvolvida em *Caim*. Recontando uma história tão angustiante como a de Jó, o autor português busca provocar uma reflexão acerca do Deus representado na *Bíblia*, envolto por um manto de graça e compaixão, mas que ao mesmo tempo, desfruta de sua autoridade para torturar sua criação. Assim, o leitor é incitado a questionar: que Deus “misericordioso” é esse que faz uma aposta com o Diabo e permite que o mais fiel dos homens seja brutalizado? Nesse sentido, o texto de José Saramago como um todo é irônico, pois, como observa Brait, “A concepção freudiana de ironia procura evidenciar, [...] que “o percurso em direção à verdade” é feito pela contramão, mas que o locutor conta com a sintonia do seu interlocutor.” (BRAIT, 2008, p.58). Ou seja, o leitor percebe a contradição dentro do próprio texto bíblico, que é recontado na paródia, de maneira a evidenciar essa contradição através da ironia.

O autor continua sua crítica aos castigos divinos costumeiros e reconta também a história de 2 Samuel, capítulo 24, na qual narra-se a escolha do castigo por Davi:

<sup>11</sup> Ao levantar-se Davi pela manhã, veio a palavra do SENHOR ao profeta Gade, vidente de Davi, dizendo:

<sup>12</sup> Vai e dize a Davi: Assim diz o SENHOR: Três cousas te ofereço; escolhe uma delas, para que ta faça.

<sup>13</sup> Veio, pois, Gade a Davi e lho fez saber, dizendo: Queres que sete anos de fome te venham à tua terra? Ou que, por três meses, fujas diante de teus inimigos, e eles te persigam? Ou que, por três dias haja peste na tua terra? Delibera, agora, e vê que resposta hei de dar ao que me enviou.

<sup>14</sup> Então, disse Davi a Gade: Estou em grande angústia; porém caíamos nas mãos do SENHOR, porque muitas são as suas misericórdias; mas, nas mãos dos homens, não caía eu.

<sup>15</sup> Então, enviou o SENHOR a peste em Israel, desde a manhã até ao tempo que determinou; e, de Dã até Berseba, morreram setenta mil homens do povo (2 Samuel 24:11-15).

Na versão de Saramago:

[...] foi o caso que um profeta chamado Gad, que era vidente do rei, por assim dizer, seu intermediário para chegar ao Altíssimo, apareceu-lhe na manhã seguinte, ao levantar da cama, e disse, O Senhor manda perguntar que é que preferes, três anos de fome sobre a terra, três meses de derrotas diante dos inimigos que te perseguem, ou três dias de peste em toda a terra. David não perguntou quanta gente iria ter de morrer caso por caso, calculou que em três dias, mesmo de peste, sempre hão de morrer menos pessoas do que em três meses de guerra ou três anos de fome, Seja feita tua vontade, Senhor, venha a peste, disse. E Deus deu ordem à peste e morreram setenta mil homens do povo, não contando mulheres e crianças que, como de costume, não foram ao registo (SARAMAGO, 2013, p. 138).

O narrador chama a atenção para a questão da mulher, que é denegada na *Bíblia*. A expressão “como de costume” pode ser entendida como atemporal, pois o narrador se refere tanto ao costume registrado nos textos sacros como às condutas misóginas presentes na contemporaneidade.

O leitor já sabe, então, que o desamparo divino para com a sua criação será alvo de crítica a todo momento no romance. No episódio em que Maria revela a Jesus sobre a morte dos inocentes, o jovem sente-se desamparado, porque agora há de carregar a culpa do crime do pai: “Jesus, de joelhos, gritou, e todo o seu corpo lhe ardia como se estivesse a suar sangue, Pai, meu pai, por que me abandonaste, que isto era o que o pobre rapaz sentia, abandono, desespero” (SARAMAGO, 2013, p. 189). O leitor pode inferir a fala de Jesus como tendo dois sentidos, uma vez que “Pai” é para ele José, mas sabe-se que seu pai verdadeiro é Deus. O efeito paródico e irônico subentendido se concretiza, então, assim que o leitor relaciona tal fala à conhecida passagem de Mateus 27: “Por volta da hora nona, clamou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, lamá sabactâni? O que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Mateus 27:46). Dessa forma, o autor confirma a sua crítica ao Deus bíblico, que se afasta e negligencia seus filhos.

Em “A tentação de Jesus”, em Lucas 4, o diabo provoca Jesus durante quarenta dias no deserto, chantageando-o para que mostre que é realmente o Filho de Deus. O Jesus da Bíblia não se deixa levar pela influência do diabo, que o abandona “até momento oportuno” (Lucas 4:13). No romance saramaguiano, o diabo é um misterioso pastor que nunca se desfaz de suas ovelhas. Durante quatro anos, em vez de tentar seduzir Jesus para o mal, o pastor acompanha o jovem, dando-lhe trabalho e comida, eventualmente desafiando-o a explicar as tendências sanguinárias de Deus. Para o leitor, a verdadeira identidade do pastor fica evidente:

[...] se Jesus perguntasse, Que és então, já que homem não és, era muito provável que Pastor condescendesse em responder-lhe com um ar de quem não quer dar extrema importância ao assunto, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém. [...] Como quer que seja, o que Jesus já sabe, sem precisar de perguntar, é que seu enigmático companheiro não é um anjo do Senhor, [...] (SARAMAGO, 2013, p.231).

Diz-me primeiro quem és, Ainda não é tempo de o saberes, E quando o souber, Se ficares, arrepende-te-ás de não teres partido, se partires, arrepende-te-ás de não teres ficado, [...] Jesus tomou o seu lugar atrás do rebanho, divididos os sentimentos entre uma indefinível impressão de terror, como se a sua alma estivesse em perigo, e outra, ainda mais indefinível, de sombria fascinação (SARAMAGO, 2013, p.234-235).

O Jesus saramaguiano entra em conflito interno diante das reflexões provocadas pelas falas do pastor, o que indica o questionamento acerca da religião:

Há alguma parte do teu corpo que tenha sido criada pelo Diabo, Não, não, o corpo é obra de Deus, Então todas as partes do teu corpo são iguais perante Deus, Sim, Poderia Deus rejeitar como obra não sua, por exemplo, o que tens entre as pernas, Suponho que não [...] Queres obrigar-me a dar-te as respostas que te convêm, [...] prova de que esta parte do corpo, é, por si mesma, maldita, Não mais maldita do que a boca quando mente e calúnia, e ela serve para louvares o teu Deus antes da mentira e depois da calúnia, Não te quero ouvir, [...] Por outras palavras, o teu Deus é o único guarda duma prisão onde o único preso é o teu Deus (SARAMAGO, 2013, p.237).

José Saramago cria situações com as personagens, baseando-se nos capítulos da *Bíblia*, reproduzindo as mesmas circunstâncias, mas a sua maneira de narrar é que atrai o leitor à reflexão, pois enfatiza a violência contida nas Escrituras. A todo momento, a voz do narrador direciona o receptor a observar a concepção da figura de Deus sob o viés do autor: “[...] e olha que se encontrássemos o Diabo e ele deixasse que o abrissemos, talvez tivéssemos a surpresa de ver saltar Deus lá de dentro.” (SARAMAGO, 2013, p. 242). O narrador ainda debocha das práticas da religião, exibindo o contraste entre a malignidade do Senhor e a compaixão de Jesus, que por sua vez é a personagem que provoca a ponderação do leitor, posto que representa a bondade e boa índole que faltam em Deus: “[...] que Jesus já disse que não comerá duma carne a que, sem querer, tirou a vida. Para a religião que cultiva e os costumes a que obedece, estes

escrúpulos de Jesus são subversivos, haja vista a matança desses outros inocentes todos os dias sacrificados nos altares do Senhor” (SARAMAGO, 2013, p. 243). Ou seja, enquanto Jesus sente pena dos animais que são mortos, Deus regozija-se com o sangue derramado. Assim, a voz do narrador estimula o julgamento, provocado pela ironia de seu discurso, quando diz que o comportamento de Jesus é subversivo. Para o leitor, tal comportamento é o simplesmente humano: “Então Jesus, como se uma luz houvesse nascido dentro dele, decidiu, contra o respeito e a obediência, contra a lei da sinagoga e a palavra de Deus, que este cordeiro não morrerá, que o que lhe tinha sido dado para morrer continuará vivo.” (SARAMAGO, 2013, p. 250). A personagem saramaguiana busca realizar aquilo que acredita ser mais benévolo, mesmo que for contra as leis divinas. O discernimento de Jesus no romance relaciona-se com o capítulo 9 do Evangelho segundo Mateus, “Jesus come com pecadores”: “Misericórdia quero e não holocaustos;” (Mateus 9:13).

Em “A pesca maravilhosa”, Lucas 5: 1-11, Jesus anuncia a palavra de Deus junto ao lago de Genesaré, quando, percebendo a dificuldade dos pescadores, realiza um milagre:

<sup>3</sup> Entrando em um dos barcos, que era o de Simão, pediu-lhe que o afastasse um pouco da praia; e assentando-se, ensinava do barco as multidões.

<sup>4</sup> Quando acabou de falar, disse a Simão: Faze-te ao largo e lançai as vossas redes para pescar.

[...]

<sup>6</sup> Isto fazendo, apanharam grande quantidade de peixes; e rompiam-se-lhes as redes (Lucas 5: 3-6).

A história se repete em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: após seu encontro com Deus no deserto, Jesus percebe que possui novas habilidades, que o leitor reconhece serem os milagres:

A pesca não tinha sido frutuosa, [...] quando Jesus, não creíamos que por inspiração ou pressentimento de marca maior, foi um modo, apenas, ainda que inexplicável, de demonstrar a sua gratidão, propôs que se fizessem três últimas tentativas, [...] e André lançou a rede e a rede veio cheia. [...] mas Jesus, dentro de si, estremeceu, e no silêncio da sua alma perguntou, Quem fez isto. [...] Quando enfim chegaram à margem, com mil artes e cuidados para não irem a pique, pois a superfície do lago lambia a borda do barco como se o quisesse engolir, a surpresa das gentes não teve explicação (SARAMAGO, 2013, p. 274 – 275).

No trecho acima, nota-se que Jesus não compreendia muito bem o que estava acontecendo, assim, a personagem é mais uma vez normalizada, pois ainda não tem consciência do seu poder de realizar milagres. Diferente do Jesus canônico, intrépido e resoluto, o Jesus do

romance leva consigo pensamentos caóticos que revelam medo e dúvida acerca de seus próprios feitos. O contraste entre a figura bíblica e a personagem se manifesta, entre tantos episódios, no caso do homem possesso, que remete a Lucas 4: 31-37, “A cura de um endemoninhado em Cafarnaum”:

<sup>31</sup> E desceu em Cafarnaum, cidade da Galiléia, e os ensinava no sábado.

<sup>32</sup> E muito se maravilhavam da sua doutrina, porque a sua palavra era com *autoridade*.

<sup>33</sup> Achava-se na sinagoga um homem possesso de um espírito de demônio imundo, e bradou em alta voz:

<sup>34</sup> Ah! Que temos nós contigo, Jesus Nazareno? Vieste para perder-nos? Bem sei quem és: o Santo Deus!

<sup>35</sup> Mas Jesus o repreendeu, dizendo: Cala-te e sai deste homem. [...] (Lucas 4:31-35, grifo meu).

No romance, o narrador inicia o relato do caso com certo gracejo: “Um outro caso notável veio a ocorrer no lado de lá do mar, aonde Jesus achou por bem ir alguma vez, *para que não se andasse a dizer que os seus carinhos e atenções iam todos para os da margem ocidental.*” (SARAMAGO, 2013, p. 352, grifo meu). No trecho grifado, o narrador é irônico ao justificar a viagem de Jesus e brinca com a sua cumplicidade com o leitor. Dessa maneira, segue-se a história:

Vinha a besta-fera estendendo as garras e arreganhando os colmilhos, donde pendiam restos de carnes putrefactas, e os cabelos de Jesus arrepiavam-se de terror, quando a dois passos se prostara no chão o endemoninhado e clama em voz alta, Que queres de mim, ó Jesus, filho do Deus altíssimo, por Deus te peço que não me atormentes (SARAMAGO, 2013, p. 354).

A coragem e o entendimento de Jesus se revelam quando o endemoninhado anuncia que ele é o filho de Deus. Assim, a personagem se transforma e se aproxima da figura bíblica:

Jesus, como quem acabasse de reconhecer-se noutra, sentiu-se também ele, como que possesso, possesso de uns poderes que o levariam não sabia aonde ou a quê [...] Perguntou ao espírito, Qual é o teu nome, e o espírito respondeu, Legião, porque somos muitos. Disse Jesus imperiosamente, Sai desse homem, espírito imundo (SARAMAGO, 2013, p. 354).

A partir de então, a postura de Jesus se modifica, agora não parece mais amedrontado e hesitante perante suas novas habilidades como antes. Embora saiba que não é um homem como os outros, o Jesus saramaguiano sente-se confuso ante as mudanças que lhe ocorreram desde a

morte de seu pai, José, e principalmente depois de seu encontro com Deus no deserto. De acordo com a *Bíblia*, Jesus teria sido a primeira criação de Deus, que o ajudou a criar o mundo. Assim, o Senhor envia o seu Filho para ao mundo para a salvação dos homens:

<sup>16</sup> Por que Deus amou ao mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo o que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna.

<sup>17</sup> Porquanto Deus enviou o seu Filho ao mundo, não para que julgasse o mundo, mas para que o mundo fosse salvo por ele (João 3:16-17).

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Deus tem um plano mais mesquinho: envia Jesus ao mundo para que, em determinado momento, venha a ser o sacrifício do Senhor, para que seu nome seja conhecido e respeitado em todo o mundo, dando origem à religião católica. Tal plano é revelado a Jesus no episódio do encontro entre ele, Deus e o Diabo, que conversam durante quarenta dias:

Ajudar a quê, A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente, [...] passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega, E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé. [...] Disseste-me que me darias poder e glória, balbuciou Jesus, ainda tremendo de frio, E darei, e darei, mas lembra-te do nosso acordo, tê-los-ás, mas depois da tua morte [...] (SARAMAGO, 2013, p. 370).

Assim que Deus expõe a seu filho todas as barbaridades que acontecerão em nome da religião, detalhando todas as mortes, Jesus sente-se apavorado, e diz “Pai, afasta de mim este cálice” (SARAMAGO, 2013, p. 391), fala que se refere a Mateus 26, quando Jesus ora intensamente após ter sido traído por Judas Iscariotes: “<sup>39</sup> Adiantando-se um pouco, prostrou-se sobre o seu rosto, orando e dizendo: Meu pai, se possível, passe de mim este cálice! Todavia, não seja como eu quero e sim como tu queres.” (Mateus 26:39). A palavra “cálice” é utilizada na *Bíblia* com sentido figurado e citada em diversos momentos, representando tanto as bênçãos como a ira de Deus. “Tomar um cálice” significa suportar completamente uma situação. No versículo 39 de Mateus 26, Jesus sabe e teme o que lhe espera (a prisão e crucificação), mas não se acovarda. Na narrativa de Saramago, Jesus se assombra com as revelações de seu pai e tenta escapar do seu destino, mas Deus mostra-se intransigente. No episódio, a divindade é representada como um soberano autoritário que deseja cada vez mais poder: “Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero este poder.”

(SARAMAGO, 2013, p. 391). Como exposto no excerto, mais uma vez, Deus apresenta características humanas, como a ganância, o desejo egoísta, e o abuso de poder.

Não podendo fugir do seu destino, Jesus segue realizando os milagres, fazendo com que a população tome conhecimento de que é o filho de Deus. No Evangelho segundo João, encontra-se “A ressurreição de Lázaro”, que também é narrada por Saramago:

<sup>1</sup> Estava enfermo Lázaro, de Betânia, da aldeia de Maria e de sua irmã Marta.

[...]

<sup>4</sup> Ao receber a notícia, disse Jesus: Esta enfermidade não é para a morte, e sim para a glória de Deus, a fim de que o Filho de Deus seja por ela glorificado.

[...]

<sup>6</sup> Quando, pois, soube que Lázaro estava doente, ainda se demorou dois dias no lugar onde estava.

[...]

<sup>14</sup> Então, Jesus lhes disse claramente: Lázaro morreu;

[...]

<sup>21</sup> Disse, pois, Marta a Jesus: Senhor, se estiveras aqui, não teria morrido meu irmão.

<sup>22</sup> Mas também sei que, mesmo agora, tudo quanto pedires a Deus, Deus to concederá.

<sup>23</sup> Declarou-lhe Jesus: Teu irmão há de ressurgir.

[...]

<sup>32</sup> Quando Maria chegou ao lugar onde estava Jesus, ao vê-lo, lançou-se-lhe aos pés, [...]

<sup>33</sup> Jesus, vendo-a chorar, [...] agitou-se no espírito e comoveu-se.

[...]

<sup>43</sup> E, tendo dito isto, clamou em alta voz: Lázaro, vem para fora!

<sup>44</sup> Saiu aquele que estivera morto, tendo os pés e as mãos ligados com ataduras e o rosto envolto num lenço. Então lhes ordenou Jesus. Desatai-o e deixai-o ir. (João 11:1-44)

Na narrativa de Saramago:

Quando entraram em Betânia, notaram que os vizinhos que apareciam às portas os olhavam com expressões de piedade e desgosto, mas aceitaram-nas como coisa natural [...] Pronto, porém, se desenganaram dos motivos, foi entrar na rua onde Lázaro morava e logo perceberam que sucedera uma desgraça. [...] Deitado no chão, sobre uma esteira, viu Lázaro, tranquilo como se dormisse, o corpo e as mãos compostas, mas não dormia, não, estava morto [...] Jesus, como se lhe tivessem cortado de um traço os tendões dos jarretes, caiu de joelhos, e gemeu, chorando, Como foi que aconteceu, como foi que aconteceu, é uma ideia que sempre nos acode diante do que já não tem remédio, perguntar aos outros como foi, desesperada e inútil maneira de distrair o momento em que iremos ter de aceitar a verdade [...] Marta disse a Jesus, Se tu estivesses aqui, meu irmão não teria morrido, mas eu sei que tudo quanto

pedires a Deus, ele to concederá [...] Jessus disse-lhe, Teu irmão há de ressuscitar [...] Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar (SARAMAGO, 2013, p. 428).

Na *Bíblia*, condoído pela angústia daqueles a quem ama, Jesus chora, revelando ser afetuoso com seus próximos, e ressuscita Lázaro, para acabar com o sofrimento geral. O Jesus saramaguiano também demonstra verdadeira compaixão diante do sofrimento da família de Lázaro, mas ao pensar em trazê-lo de volta para que sofra novamente, o Filho de Deus chora pela tristeza dos outros e por ele mesmo. Com isso, fica evidente que o protagonista de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é dotado de maior sensibilidade em relação ao Jesus original, pois o autor descreve a cena de forma tão detalhada que mesmo o leitor se sente apiedado.

Em Lucas, capítulo 22 e em João, capítulo 18, é narrado o momento em que Jesus é preso e levado até Pilatos, o que precede o seu destino de mártir. Porém, é no Evangelho segundo João que há uma maior aproximação do texto de Saramago:

<sup>3</sup> Tendo, pois, Judas recebido a escolta e, dos principais sacerdotes e dos fariseus, alguns guardas, chegou a este lugar com lanternas, tochas e armas.

<sup>4</sup> Sabendo, pois, Jesus todas as cousas que sobre ele haviam de vir, adiantou-se e perguntou-lhes: A quem buscais?

<sup>5</sup> Responderam-lhe: A Jesus, o Nazareno. Então, Jesus lhes disse: sou eu (João 18:4-5).

Na narrativa saramaguiana, são os soldados de Herodes aqueles que vão buscar o homem que se diz rei dos judeus:

Depois de cercarem caladamente o acampamento, entraram de rompante uns tantos, armados de espada e lança, e o que neles mandava gritou, Onde está esse que diz ser rei dos Judeus, e outra vez, Que se apresente esse que diz ser rei dos Judeus, então Jesus saiu da sua tenda, [...] e disse, Eu sou o rei dos Judeus (SARAMAGO, 2013, p. 437).

No Evangelho segundo João, Jesus é interrogado, então, por Pilatos, que não considera que aquele seja um criminoso por se afirmar rei dos judeus: “<sup>38</sup> [...] Tendo dito isto, voltou aos judeus e lhes disse: Eu não acho nele crime algum.” (João 18: 38). Porém, os sacerdotes consideravam Jesus um inimigo do rei César, o que efetiva sua condenação à crucificação, no capítulo 19: “<sup>15</sup> Eles, porém, clamavam: Fora! Fora! Crucifica-o! Disse-lhes Pilatos: Hei de crucificar o vosso rei? Responderam os principais sacerdotes. Não temos rei, senão César! <sup>16</sup> Então, Pilatos o entregou para ser crucificado.” (João 19: 15-16).

No romance, a personagem de Pilatos mostra desinteresse diante do assunto, o que aponta uma possível brincadeira do autor com a personagem bíblica, que por sua vez tenta inocentar Jesus. No texto saramaguiano, primeiro os sacerdotes acusam a Jesus de se proclamar filho de Deus, mas para Pilatos, isso é irrelevante: “Se ele andasse por aí a apregoar que era filho de Júpiter, o caso, tendo em conta que outros houve antes, interessar-me-ia, mas que ele seja, ou não seja, filho do vosso deus, é questão sem importância” (SARAMAGO, 2013, p. 442). Nesse momento, a narrativa de Saramago se aproxima do cômico, pois além de inserir uma personagem de outra mitologia numa narrativa cristã, Pilatos desdenha da importância do caso. Depois, os sacerdotes ainda insistem no julgamento do homem que se diz rei dos Judeus. Como na *Bíblia*, há o interrogatório e a conclusão de que Jesus é inimigo de César, porém é o próprio condenado que escolhe a forma como irá morrer, pois já sabia quais eram os planos de Deus: “Que mais tens para dizer, Nada, respondeu Jesus, Obrigas-me a condenar-te, Faz o teu dever, Queres escolher a tua morte, já escolhi, Qual, A cruz, Morrerás na cruz.” (SARAMAGO, 2013, p. 442).

Ainda no capítulo 19 do Evangelho segundo João, narra-se a crucificação de Jesus e a decisão de Pilatos de escrever no topo da cruz que aquele era o rei dos judeus, o que os sacerdotes não concordavam:

<sup>19</sup> Pilatos escreveu também um título e colocou no cimo da cruz; o que estava escrito era: JESUS NAZARENO, O REI DOS JUDEUS.

[...]

<sup>21</sup> Os principais sacerdotes diziam a Pilatos: Não escrevas: Reis dos judeus, e sim que ele disse: Sou o rei dos judeus.

<sup>22</sup> Respondeu Pilatos: O que escrevi escrevi (João 19: 19-22).

Saramago narra tal feito com aproximação do texto bíblico, mas é Jesus quem pede para que Pilatos escreva o letreiro:

Peço-te que mandes pôr por cima da minha cabeça um letreiro em que fique dito, para que me conheçam, quem sou e o que sou, Nada mais, Nada mais. Pilatos fez sinal a um secretário, que lhe trouxe o material de escrita, e, por sua própria mão, escreveu Jesus de Nazaré Rei dos Judeus. O sacerdote, que estivera entregue ao seu contentamento, deu-se conta do que sucedia e protestou, Não podes escrever Rei dos Judeus, mas sim Que Se Dizia Rei dos Judeus, ora Pilatos estava enfadado consigo mesmo, parecia-lhe que deveria ter mandado o homem à sua vida, pois até o mais desconfiado dos juízes seria capaz de ver que nenhum mal podia advir a César de um inimigo como este, e foi por tudo isto que respondeu secamente, Não me maces, o que escrevi, escrevi (SARAMAGO, 2013, p. 443).

O autor dá à personagem de Pilatos um ar de apatia que infere a insignificância do caso, como se para ele tanto fizesse a condenação de Jesus ou não. Dessa forma, concretiza-se mais um questionamento acerca da narrativa bíblica, já que o autor expõe aquilo que julga ser incoerente na condenação de Jesus, aproximando o ocorrido a uma realidade normalizada, na qual é demonstrado com mais ênfase o temperamento das personagens. Por isso, no texto de Saramago, que nesse trecho está bastante aproximado do evangelho original, a condenação de Jesus mostra-se injustificável, o que fica claro na fala do narrador “nenhum mal podia advir a César de um inimigo como este” (SARAMAGO, 2013, p.443). É sob este olhar que se efetiva a crítica ao evangelho bíblico, uma vez que, mesmo inocente, Jesus é condenado, pois esse era o “cálice” que Deus havia deixado para seu filho beber: “[...] não beberei, por ventura, o cálice que o Pai me deu?” (João 18:11). Assim como em João 18, no romance, o condenado sabe que não pode fugir dos desígnios de Deus, e escolhe a sua morte na cruz, pois assim o Senhor lhe disse que seria.

Comparando agora o episódio da crucificação entre as narrativas, encontra-se em João, capítulo 19, o seguinte:

<sup>17</sup> Tomaram eles, pois, a Jesus, e ele próprio, carregando a sua cruz, saiu para o lugar chamado Calvário, Gólgota em hebraico.

[...]

<sup>28</sup> Depois, vendo Jesus que tudo já estava consumado, para se cumprir a Escritura, disse: Tenho sede!

<sup>29</sup> Estava ali um vaso cheio de vinagre. Embeberam de vinagre uma esponja e, fixando-a num caniço de hissopo, lha chegaram à boca (João, 19:17-29).

No romance:

Levaram dali Jesus para uma altura a que chamavam Gólgota [...] agora não há mais nada a fazer, é só esperar a morte.

[...] e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios [...] Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava (SARAMAGO, 2013, p. 444).

No excerto, há vestígios do Evangelho segundo João, além de uma inversão do versículo 34 do Evangelho segundo Lucas “<sup>34</sup> Contudo, Jesus dizia: Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem.” (Lucas 23:34), no qual Jesus aponta para o comportamento inconsequente daquelas pessoas, estendendo-se o pedido à toda a humanidade, que não compreende o peso do pecado. Colocando na voz de Jesus o pedido à humanidade para que perdoe seu pai, o autor de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* inverte o valor do versículo, pois agora é Deus quem precisa ser perdoado por seu comportamento inconsequente, e por não compreender os efeitos das suas práticas que só favorecem a ele mesmo. Aquele que na *Bíblia* é soberano e dono de toda a sabedoria do mundo, no romance é rebaixado a um nível de temperamento desequilibrado e imprudente.

A paródia proporciona, então, um movimento de aproximação do texto de Saramago ao texto parodiado que causa, depois, o movimento de distanciamento do leitor, que agora é capaz de compreender sob outra perspectiva aquilo que foi eternizado pela cultura da religião. Esse distanciamento, causado pela ironia, se caracteriza como a capacidade do leitor/receptor de abandonar, por certo momento, a visão religiosa a que estava habituado e passar a ter uma visão crítica do texto bíblico. Como afirma Beth Brait, a ironia pode ser utilizada como “forma de cortar a ilusão criada pela própria obra de arte” (BRAIT, 2008, p.39). Assim, utilizando o artifício da paródia e da ironia, José Saramago constrói um romance no qual, segundo José Avelino de Souza em seu texto “A Trindade Profana de Saramago” (2009), “não há uma negação dos evangelhos canônicos, há uma apropriação, uma subversão, um engatilhamento do oposto institucionalizado pela Teologia cristã, visando ao questionamento da verdade religiosa à desconstrução das ‘boas novas’ de Cristo” (SOUZA, 2009, p.44).

A aproximação entre os textos e o consequente distanciamento do leitor de sua percepção habitual a fim de uma profunda reflexão, repete-se em *Caim*, obra de que irei tratar agora.

### **3.2 *Caim* e o Antigo Testamento**

Como em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Caim* traz também em sua composição os episódios bíblicos, porém, agora o autor faz alusões à narrativa sagrada utilizando-a como base para uma nova criação, colocando a personagem Caim como um viajante que passa por vários episódios do Antigo Testamento, fazendo saltos em sua linha cronológica e preenchendo

lacunas do texto parodiado. A forma como Saramago usa a *Bíblia* difere entre as duas obras, pois no romance de 1991, o autor evidencia seu questionamento acerca da conduta de Deus e revela os aspectos humanos das personagens utilizando os evangelhos originais, reiterando-os com algumas modificações, sendo possível comparar as falas das personagens com os versículos bíblicos. Em *Caim*, é possível identificar os livros da *Bíblia* que estão sendo parodiados, e as falas das personagens também coincidem com as do texto original, mas as narrativas são completamente transformadas, uma vez que a personagem Caim é um novo elemento na história. Em contraste com *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que, apesar de possuir alguns trechos risíveis, tende mais a uma reflexão crítica na qual existe uma certa ridicularização da figura de Deus, mas não de maneira escrachada, não causada pelo riso, e sim pelo rebaixamento e pela dessacralização, *Caim* se trata de uma paródia que tende mais ao sarcasmo e ao escárnio, manifestados através da ironia para resultar na crítica. Segundo Beth Brait:

[...] a ironia pode ser enfrentada como um discurso que, por meio de mecanismos dialógicos, se oferece basicamente como argumentação direta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva (BRAIT, 2008, p. 73).

Há, portanto, a ridicularização tanto dos textos bíblicos em si, como da figura divina. Logo na epígrafe de *Caim*, Saramago cita o capítulo 11 de Hebreus, que apresenta o enredo da narrativa: “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 as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala. (Hebreus, 11, 4) LIVRO DOS DISPARATES” (SARAMAGO, 2016, p. 7). Com uma diferença de quase duas décadas entre os romances, em *Caim*, parece que o autor já possui sua crítica mais objetiva e atrevida, uma vez que agora o leitor encontra os nomes de todos os personagens em letra minúscula, inclusive Deus (o que infere certo rebaixamento), questionamentos racionalistas acerca da conduta de Deus e das provações que faz a seus fiéis e, eventualmente, o uso de palavrões.

O romance se inicia com a criação de Adão e Eva, que recebem o dom da fala: “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[...] enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo” (SARAMAGO, 2016, p. 9). Como foi dito, Saramago chama a atenção para alguns detalhes omitidos na narrativa bíblica, por exemplo, como foi dado aos primeiros seres humanos o dom

da fala, ou qual teria sido o idioma, dúvida que persiste entre os religiosos ainda hoje: “Dos escritos em que, ao longo dos tempos, vieram sendo consignados um pouco ao acaso os acontecimentos dessas remotas épocas [...] não se aclara a dúvida sobre que língua terá sido aquela [...]” (SARAMAGO, 2016, p. 10). De fato, no livro Gênesis, Deus cria o homem e lhe pede para que nomeie a todos os animais, não sendo descrito, então, o ato do Criador de dar-lhe a língua:

<sup>19</sup> Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles.

<sup>20</sup> Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos [...] (Gênesis 2:19-20).

Sendo assim, o que o autor pretende é apontar para certas circunstâncias da narrativa bíblica, criando em seu romance os detalhes que não foram contados nas Escrituras, ou modificando aquilo que, para ele, não estava adequado, como a própria personagem Caim, que, consciente da conduta de Deus, questiona-o e declara todo o seu desafeto.

Um dos episódios mais conhecidos da *Bíblia Sagrada* é “A queda do homem”, quando Adão e Eva comem do fruto proibido e são expulsos do Jardim do Éden:

<sup>1</sup> Mas a serpente, mais sagaz que todos os animais, selváticos que o SENHOR Deus tinha feito, disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?

<sup>2</sup> Respondeu-lhe a mulher: Do fruto das árvores do jardim podemos comer,

<sup>3</sup> mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Dele não comereis, nem tocareis nele, para que não morrais.

<sup>4</sup> Então, a serpente disse à mulher: É certo que não morreréis.

[...]

<sup>6</sup> Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, [...] tomou-lhe do fruto e comeu e deu também ao marido, e ele comeu.

[...]

<sup>11</sup> Perguntou-lhe Deus: Quem te fez saber que estavas nu? Comeste da árvore de que te ordenei que não comesses?

<sup>12</sup> Então, disse o homem: A mulher que me deste por esposa, ela me deu da árvore, e eu comi.

<sup>13</sup> Disse o SENHOR Deus à mulher: Que é isso que fizeste? Respondeu a mulher: A serpente me enganou, e eu comi (Gênesis 3:1-13).

O autor português narra o episódio à sua maneira:

Anunciado por um estrondo de trovão, o senhor fez-se presente. [...] Quem desobedeceu às minhas ordens, quem foi pelo fruto da minha árvore, perguntou deus [...] Fazendo das tripas coração, consciente do feio que era pôr as culpas em outrem, Adão disse, A mulher que tu me deste para viver comigo é que me deu do fruto dessa árvore e eu comi. [...] Que fizeste tu, *desgraçada*, e ela respondeu, A serpente enganou-me e eu comi, Falsa, mentirosa, não há serpentes no paraíso, Senhor, eu não disse que haja serpentes no paraíso, mas digo sim que tive um sonho em que me apareceu uma serpente, e ela disse-me, Com que então proibiu-vos de comerem do fruto de todas as árvores do jardim, e eu respondi que não era verdade, que só não podíamos comer do fruto da árvore que está no meio do paraíso [...] A serpente disse que não teríamos que morrer [...] (SARAMAGO, 2016, p. 16-17, grifo meu).

Note que em seu discurso, a personagem Deus usa a palavra “desgraçada”, exprimindo sua ira contra Eva, o que não se encontra no texto original. Isso porque Saramago pretende construir um Deus dessacralizado, exibindo sua natureza geniosa, ao longo do romance: “E que mais disse ela, pode-se saber, perguntou o senhor, esforçando-se por imprimir às palavras um tom de escarninho nada de acordo com a dignidade celestial da indumentária [...]” (SARAMAGO, 2016, p. 17). O rebaixamento da figura divina, a modificação de seu discurso e a exibição de seu comportamento irritadiço serão, em parte, responsáveis pelo tom jocoso da obra, que será tratado no próximo capítulo.

Tal como acontece em Gênesis, o casal é expulso do Éden e condenado a sobreviver do próprio suor, Eva sentirá todas as dores do parto e Adão sofrerá para retirar o alimento da terra, agora amaldiçoada. As narrativas estão bem próximas, o que difere é o discurso:

<sup>16</sup> E à mulher disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará.

<sup>17</sup> E a Adão disse: [...] maldita é a terra por tua causa; em fadigas obterás dela o sustento durante os dias de tua vida.

[...]

<sup>19</sup> No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado; porque tu és pó e ao pó tornarás.

[...]

<sup>21</sup> Fez o SENHOR Deus vestimenta de peles para Adão e sua mulher e os vestiu.

<sup>22</sup> Então, disse o SENHOR Deus: Eis que o homem se tornou como um de nós, conhecedor do bem e do mal; assim, que não estendas a mão, e tome também do fruto da árvore da vida, e coma, e viva eternamente (Gênesis 3:16-22).

No romance:

Muito bem, disse o senhor, já que assim o quiseram, assim o vão ter, a partir de agora acabou-se-lhes a boa vida, tu, eva, não só sofrerás todos os incómodos da gravidez, incluindo os enjoos, como parirás com dores, e não obstante sentirás atracção pelo teu homem, e ele mandará em ti, Pobre eva, começas mal, triste destino vai ser o teu, disse

eva [...] e quanto à tua pessoa, adão, a terra ficou amaldiçoada por tua causa [...] só à custa de muitas bagas de suor conseguirás arranjar o necessário para comer, até que um dia te venhas a transformar de novo em terra, pois dela foste formado, na verdade, mísero adão, tu és pó e ao pó um dia tornarás. [...] Tendo conhecido o bem e o mal, o homem tornou-se semelhante a um deus, agora só me faltaria que fosses colher também do fruto da árvore da vida para dele comeres e viveres para sempre (SARAMAGO, 2016, p. 18).

Nota-se que o enredo é o mesmo, mas os textos se diferem pelo discurso da personagem Deus, que possui certo tom sarcástico que revela sua irritação, o que normaliza sua fala a um nível humano.

Após narrar a criação dos primeiros seres humanos do mundo, o autor inicia a sua versão da história de Caim e Abel, originalmente encontrada no capítulo 4 de Gênesis:

<sup>1</sup> Coabitou o homem com o Eva, sua mulher. Esta concebeu e deu à luz a Caim; [...]

<sup>2</sup> Depois deu à luz a Abel, seu irmão. Abel foi pastor de ovelhas, e Caim, lavrador.

<sup>3</sup> Aconteceu que no fim de uns tempos trouxe Caim do fruto da terra uma oferta ao SENHOR.

<sup>4</sup> Abel, por sua vez, trouxe das primícias do seu rebanho e da gordura deste. Agradou-se o SENHOR de Abel e de sua oferta;

<sup>5</sup> ao passo que de Caim e de sua oferta não se agradou. Irou-se, pois, sobremaneira Caim, e descaiu-lhe o semblante.

[...]

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Disse o SENHOR a Caim: Onde está Abel, teu irmão? Ele respondeu: Não sei; acaso sou eu tutor de meu irmão?

[...]

<sup>11</sup> És agora, pois, maldito por sobre a terra, cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão.

<sup>12</sup> Quando lavrares o solo, não te dará ele a sua força; serás fugitivo e errante pela terra (Gênesis 4: 1-12).

A resposta que o Caim bíblico dá a Deus é irreverente, no entanto, o Senhor o conscientiza da gravidade de seu ato, que terá consequências trágicas, fazendo com que o homicida reflita e se arrependa: “<sup>13</sup> Então, disse Caim ao SENHOR: É tamanho o meu castigo que já não posso suportá-lo” (Gênesis 4:13). O discurso de Deus, aqui, é de bondade e misericórdia, pois mesmo que castigue o malfeitor, ainda o perdoa. A história se repete em Saramago, com algumas modificações na reação de Caim:

Enquanto abel preferia a companhia das ovelhas e dos cordeiros, as alegrias de caim iam todas para as enxadas, as forquilhas e as gadanhas [...] ofereceram ao senhor as primícias do seu trabalho, queimando abel a delicada carne de um cordeiro e caim os produtos da terra [...] 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 [...] não foi longe [...] o senhor rejeitava sem qualquer contemplação. [...] perplexo, caim propôs a abel que trocassem de lugar [...] mas o resultado foi o mesmo (SARAMAGO, 2016, p.32-33).

O autor procura dar uma justificativa para a ira de Caim, normalizando o episódio, pois seria natural pensar que uma corrente de ar pudesse estar atrapalhando “podia ser que houvesse ali uma corrente de ar que fosse a causa do distúrbio” (SARAMAGO, 2016, p. 33). Ainda buscando aproximar o evento da normalidade, Saramago constrói um Abel orgulhoso e presunçoso: “Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, [...] desatou a enaltecer a sua própria pessoa. (SARAMAGO, 2016, p. 33). Tais características sobre o temperamento das personagens não são tratadas na *Bíblia*, por isso o autor cria situações que dão justificativa ao fratricídio. Questiona-se ainda hoje, se o Caim bíblico tinha consciência de que seu golpe poderia matar o irmão, já que até aquele momento não existiam homicídios no mundo. Já o Caim saramaguiano parece ser resoluto em sua decisão de se livrar do irmão, pois que sua paciência chega ao fim, uma vez que Abel provoca e desdenha do irmão:

[...] 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 [...] e ali com suas próprias mãos, o matou a golpes de uma queixada de jumento [...] atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou [...] 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 [...] bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses minha oferta com humildade [...] (SARAMAGO, 2016, p. 34).

O narrador desdenha da eficiência de Deus quando diz “atrasada em relação aos acontecimentos[...]”, questionando assim sua onisciência. Semelhante à *Bíblia*, Caim responde a Deus com irreverência, mas não se sente diminuído perante a presença do Senhor, como o Caim do Gênesis, pelo contrário, o contesta e o culpa pelas atitudes de sua criação, e ainda o desmoraliza, afirmando que é um Deus soberbo e truculento. É aí que, assim como fez em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o autor inverte os papéis em relação à narrativa bíblica. Agora, Deus é quem reconhece o seu erro, e não Caim:

[...] Não será assim, farei um acordo contigo, Um acordo com o réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabara de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade compartilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte da

culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim (SARAMAGO, 2016, p.35).

Com esse comportamento atribuído à Deus, compõe-se a personalidade da personagem, que demonstra um caráter duvidoso, além da falta de responsabilidade com a sua criação. Dessa maneira, instaura-se o questionamento acerca do comportamento do Deus bíblico, afinal, a situação é a mesma: o Senhor é responsável por tudo o que acontece no mundo, sua vontade é irrefutável, sendo assim, culpado também pelos males.

A história de Caim no Gênesis acaba com a sua condenação a andar errante pela Terra, sendo o seu primeiro destino a terra de Node, ao oriente do Éden. José Saramago decide prolongar a jornada dessa personagem marginalizada na *Bíblia*, porém tão instigante, o primeiro homicida do mundo, colocando-o em vários episódios bíblicos já conhecidos do leitor. Seu primeiro destino também é Node (no romance, Nod), onde conhece Lilith, personagem encontrada apenas em textos apócrifos, como já foi dito no capítulo anterior deste trabalho.

Errante não só no espaço, mas também no tempo, o Caim saramaguiano vagueia do texto apócrifo de Lilith para Gênesis 22, no qual encontra-se a conhecida história de Abraão, que segundo a ordem cronológica da *Bíblia*, está a muitos anos no futuro da história de Caim:

Depois dessas cousas, pôs Deus Abraão à prova e lhe disse: Abraão! Este lhe respondeu: Eis-me aqui!

<sup>2</sup> Acrescentou Deus: Toma teu filho, teu único filho, Isaque, a quem amas, e vai-te à terra de Moriá; oferece-o ali em holocausto, sobre um dos montes, que eu te mostrarei.

[...]

<sup>7</sup> Quando Isaque disse a Abraão, seu pai: Meu pai! Respondeu Abraão: Eis-me aqui, meu filho! Perguntou-lhe Isaque: Eis o fogo e a lenha, mas onde está o cordeiro para o holocausto?

<sup>8</sup> Respondeu Abraão: Deus proverá para si, meu filho, o cordeiro para o holocausto; e seguiam ambos juntos.

<sup>9</sup> Chegaram ao lugar que Deus lhe havia designado; ali edificou Abraão um altar, sobre ele dispôs a lenha, amarrou Isaque, seu filho, e o deitou no altar, em cima da lenha;

[...]

<sup>11</sup> Mas do céu lhe bradou o Anjo do SENHOR: Abraão! Abraão! [...]

<sup>12</sup> Então, lhe disse: Não estendas a mão sobre o rapaz e nada lhe faças; pois agora sei que temes a Deus (Gênesis 22:1-12).

No romance, Caim acaba de chegar na nova terra e ouve pai e filho conversando:

[...] quando uma voz juvenil, de rapaz, o fez sobressaltar, ó pai, chamou o moço, e logo uma outra voz, de adulto de certa idade, perguntou, Que queres tu, isaac, Levamos aqui o fogo e a lenha, mas onde está a vítima para o sacrifício, e o pai respondeu, O senhor há-de prover, o senhor há-de encontrar a vítima para o sacrifício. [...] Depois atou o filho e colocou-o no altar, deitado sobre a lenha. Acto contínuo, empunhou a faca para sacrificar o pobre rapaz e já dispunha a cortar-lhe a garganta quando sentiu que alguém lhe segurava o braço, ao mesmo tempo que uma voz gritava, Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho [...] Foi o senhor que ordenou, foi o senhor que ordenou, debatia-se abraão [...] Não, não era certo, caim não é nenhum anjo, anjo é este que acabou de pousar [...] chegaste tarde, disse caim [...] (SARAMAGO, 2016, p. 78-80).

O autor deposita no protagonista todo o questionamento em detrimento da fé, já que é Caim quem contesta as práticas dos fiéis e do próprio Deus no romance, o que fica claro na fala do anjo que chega atrasado para salvar Isaac: “O anjo resmungou, Mais um racionalista” (SARAMAGO, 2016, p. 81), e, depois, se confirma na resposta de Caim : “não compreendo como irão ser abençoados todos os povos do mundo só porque abraão obedeceu a uma ordem estúpida” (SARAMAGO, 2016, p.81).O leitor percebe a aproximação entre o texto paródico e o texto parodiado, porém, a personagem Caim, que está fora de seu contexto original, interfere no desenrolar do enredo. O narrador, que se mostra aliado às ideias de Caim, censura a provação a que Deus submete Abraão, e ainda reprova a obediência deste, lançando um discurso petulante e irônico, que conversa diretamente com o leitor:

Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era uma refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes (SARAMAGO, 2016, p. 79).

No trecho acima, nota-se a ironia por antífrase: atentando para a palavra “lindeza”, com a intenção de dizer o contrário, constata-se a ironia do narrador, que traz a contradição com a finalidade do deboche. Beth Brait traz em seu texto uma definição de ironia que esclarece esta ideia:

[...] a ideia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso (BRAIT, 2008, p. 34).

Dessa maneira, o narrador insinua que Deus é tão desprezível quanto Abraão, e que de belas as atitudes dos dois não têm nada.

O próximo “presente” que Caim visita descreve a narrativa de Gênesis 11, episódio da Torre de Babel:

Ora, em toda a terra havia apenas uma linguagem e uma só maneira de falar,

[...]

<sup>3</sup> E disseram uns aos outros: Vinde, façamos tijolos e queimemo-los bem. Os tijolos serviram-lhe de pedra, e o betume, de argamassa.

<sup>4</sup> Disseram, Vinde, edifiquem para nós uma cidade e uma torre cujo tope chegue até aos céus e tornemos célebre o nosso nome [...]

<sup>5</sup> Então, desceu o SENHOR para ver a cidade e a torre, que os filhos dos homens edificavam;

<sup>6</sup> e o SENHOR disse: [...] Isto é apenas o começo; agora não haverá restrição para tudo que tentam fazer.

<sup>7</sup> Vinde, desçamos e confundamos ali a sua linguagem, para que um não entenda a linguagem do outro.

[...]

<sup>9</sup> Chamou-se lhe, por isso, o nome de Babel porque ali confundiu o SENHOR a linguagem de toda a terra e dali o SENHOR os dispersou por toda a superfície dela (Gênesis 11:1-9).

Eis que Caim, na versão de Saramago, encontra um aglomerado de pessoas, falando cada uma em uma língua, sem conseguirem entender-se:

A sorte foi ter dado logo com um homem que falava hebraico, língua que lhe tinha calhado em sorte no meio da confusão criada [...] Que desacordo foi esse, perguntou caim, e o homem respondeu, Quando nós viemos do oriente para assentar-nos aqui falávamos todos a mesma língua, [...] Alguém teve a ideia de fazer tijolos e cozê-los ao forno, [...] Como sempre os havíamos feito, com barro, areia e pedrinhas miúdas, para argamassa usámos o betume [...] Depois decidimos construir uma cidade com uma grande torre, essa que aí está, uma torre que chegasse ao céu, Para quê, perguntou caim, Para ficarmos famosos [...] Porque o senhor veio vê-la e não gostou, Chegar ao céu é o desejo de todo o homem justo, o senhor até deveria dar uma ajuda à obra [...] Era bom, era, mas não foi assim, [...] Disse que depois de termos posto a fazer a torre ninguém mais nos poderia impedir de fazer o que quiséssemos, por isso confundiu-nos as línguas (SARAMAGO, 2016, p. 85-86).

A escolha do autor de reproduzir a passagem da Torre de Babel de Gênesis, explica-se nas próximas falas de Caim: “[...] em vez de ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja, está claro que o senhor não suporta ver uma pessoa feliz [...]” (SARAMAGO, 2016, p. 86). Comparando os textos, o acontecimento é o mesmo e Deus age da mesma forma, o que muda é a forma como Saramago aborda a posição da figura divina, atribuindo-lhe o ciúme e a inveja para justificar o castigo dado aos homens. Ou seja, o autor utiliza a história da confusão entre os homens com línguas diferentes para dizer ao leitor que Deus é egoísta e não consegue entender-se com a sua própria criação, concretizando-se mais uma crítica do autor em relação a essa concepção de Deus benévolo eternizada pela tradição cristã. Crítica esta exposta

na voz do narrador “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, 2016, p. 88). Para Saramago, a confusão das línguas entre os homens também significa confusão entre criador e criação.

Continuando suas viagens, Caim encontra-se novamente com Abraão, antes deste ser pai de Isaac e presencia a destruição de Sodoma e Gomorra, tal como acontece em Gênesis 19:

<sup>24</sup> Então, fez o SENHOR chover enxofre e fogo, da parte do SENHOR, sobre Sodoma e Gomorra

<sup>25</sup> E subverteu aquelas cidades, e toda a campina, e todos os moradores das cidades, e o que nascia na terra.

<sup>26</sup> E a mulher de Ló olhou para trás e converteu-se numa estátua de sal (Gênesis 19:23-26).

Em Gênesis, ninguém é poupado do castigo divino, nem mesmo as crianças, o que é exposto no romance com grande indignação na voz da personagem Caim:

O senhor fez então cair enxofre e fogo sobre sodoma e gomorra e destruiu a ambas até os alicerces, assim como toda a região com todos os seus habitantes e toda a vegetação. [...] Quanto à mulher de lot, essa olhou para trás desobedecendo à ordem recebida e ficou transformada numa estátua de sal. Até hoje ninguém conseguiu compreender por que foi ela castigada desta maneira, quando tão natural é querermos saber o que se passa nas nossas costas. [...] No regresso, por casualidade, detiveram-se por um momento no caminho onde abraão tinha falado e aí caim disse, [...] 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 [...] (SARAMAGO, 2016, p. 97).

Novamente, a paródia traz a reflexão ao leitor, pois o autor questiona a inflexibilidade do Senhor, que não perdoa nem a curiosidade da mulher de Lot, tão natural do ser humano. Além disso, Saramago aproxima seu texto do texto original e insere diálogos sobre aquilo que não está explícito em Gênesis: as crianças, mesmo inocentes, também morreram. Tratando-se de um assunto dotado de sensibilidade (a morte de inocentes), o leitor é induzido a sentir compaixão, sentimento tradicionalmente atribuído a Deus, que por sua vez despeja apenas a sua ira sobre Sodoma e Gomorra. Ira que também será manifestada no capítulo 32 de Êxodo, quando, acreditando estar abandonado por Deus, o povo cultua um bezerro de ouro:

<sup>2</sup> Disse Arão: Tirai as argolas de ouro das orelhas de vossas mulheres, vossos filhos e vossas filhas e trazei-mas.

[...]

<sup>4</sup> Este, recebendo-as das suas mãos, trabalhou o ouro com buril e fez dele um bezerro fundido. [...]

<sup>7</sup> Então disse o SENHOR a Moisés: Vai desce; porque o teu povo, que fizeste sair do Egito, se corrompeu [...]

<sup>10</sup> Agora, pois, deixa-me para que se acenda o meu furor, e eu os consuma; [...]

<sup>27</sup> [...] Cada um cinja a espada sobre o lado, passai e tornai a passar pelo arraial de porta em porta, e mate cada um a seu irmão, cada um, a seu amigo, e cada um, a seu vizinho.

<sup>28</sup> [...] e caíram do povo, naquele dia, uns três mil homens (Êxodo 32:2-28).

José Saramago utiliza tal evento para apontar, mais uma vez, para a ira de Deus causada pelo orgulho e pela inveja, traços do comportamento humano que dessacralizam a figura divina transformando-a numa personagem com temperamento instável:

Onde está moisés, há quarenta dias e quarenta noites que se foi ao monte a falar com o senhor e até agora nem novas nem mandadas, está visto que o senhor nos abandonou [...] Anda, faz-nos uns deuses que nos guiem, porque não sabemos o que sucedeu a moisés, e então araão, [...] em lugar de se negar redondamente, disse, Já que tal querem, tirem as argolas de ouro das orelhas das vossas mulheres e dos vossos filhos e filhas e tragam-ma aqui. [...] Depois araão lançou o ouro num molde, fundiu-o e dele saiu um bezerro de ouro. [...] Então moisés postou-se à entrada do acampamento e gritou, Quem é pelo senhor, junte-se a mim. [...] regressem ao acampamento e vão de porta em porta, matando cada um de vocês o irmão, o amigo, o vizinho. E foi assim que morreram cerca de três mil homens (SARAMAGO, 2016, p. 99-101).

Nota-se que o autor reproduz a narrativa do Bezerro de Ouro tal como se encontra em Êxodo 32, não cria nem exagera nos acontecimentos da história, porém, distancia-se do objeto parodiado quando insere diálogos mais detalhados e comentários ácidos do narrador, além de incorporar o ponto de vista de Caim, que revela sua aversão diante das práticas divinas:

O sangue corria entre as tendas como uma inundação que brotasse do interior da própria terra, [...] os gritos das mulheres e das crianças eram tais que deviam chegar ao cimo do monte sinai onde o senhor se estaria regozijando com a sua vingança. Caim mal podia acreditar no que os seus olhos viam. Não bastavam sodoma e gomorra arrasadas pelo fogo, aqui, [...] ficara patente a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens mortos só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro (SARAMAGO, 2016, p. 101).

No trecho acima, o narrador, além de declarar a maldade de Deus, desdenha de seus motivos para castigar seu povo, mostrando que compartilha da opinião de Caim, que por sua vez, diz entender a revolta de Lúcifer contra Deus: “há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito.” (SARAMAGO, 2016, p. 101). Em todas as narrativas do Antigo Testamento selecionadas por José Saramago para serem

parodiadas, Deus apresenta-se colérico e jamais misericordioso. Por isso, ao escrever *Caim*, o autor demonstra o aborrecimento cada vez maior com a violência sanguinária do Senhor, tanto pela voz de Caim como pela voz do narrador, respectivamente: “Vou me embora, disse, já não suporto ver tantos mortos à minha volta, tanto sangue derramado, tantos choros e gritos [...]” (SARAMAGO, 2016, p. 116).

A crítica ao Deus déspota continua no romance, agora a partir da história de Jó, o homem mais rico do Oriente e o mais fiel servo de Deus. No Livro de Jó encontra-se:

Havia um homem na terra de Uz, cujo nome era Jó; homem íntegro e reto, temente a Deus e que se desviava do mal.

[...]

<sup>3</sup> Possuía sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois e quinhentas jumentas, era também mui numeroso o pessoal ao seu serviço, de maneira que este homem era o maior de todos os do Oriente.

[...]

<sup>6</sup> Num dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o SENHOR, veio também Satanás entre eles.

[...]

<sup>8</sup> Perguntou ainda o SENHOR a Satanás: Observaste o meu servo Jó? [...] homem íntegro e reto, temente a Deus e que se desvia do mal.

[...]

<sup>11</sup> Estende, porém a tua mão, e toca-lhe em tudo quanto tem, e verás se não blasfema contra ti na tua face.

<sup>12</sup> Disse o SENHOR a Satanás: Eis que tudo quanto ele tem está em teu poder; somente contra ele não estendas a tua mão. E Satanás saiu da presença do SENHOR (Jó 1:1-12).

Caim chega, então, a essa terra chamada Us (grafia utilizada no romance) e logo encontra dois anjos, os mesmos que estavam em Sodoma e Gomorra e lhes pergunta:

Se o vosso encargo em sodoma era destruir a cidade, qual é a missão que vos trouxe agora, [...] Aqui há dias, [...] reuniram-se todos os seres celestes perante o senhor e presente estava também satã, e deus perguntou-lhe, [...] Não repaste no meu servo job, não há outro como ele no mundo, é um homem bom e honesto, muito religioso e não faz nada de mal. Satã [...] perguntou ao senhor, Achas que os seus sentimentos religiosos não são desinteressados, [...] Mas experimenta tu levantar a mão contra aquilo que é teu e verás se ele não te amaldiçoa. Então o senhor disse a satã, Tudo o que lhe pertence está à tua disposição, mas nele não poderás tocar (SARAMAGO, 2016, p. 134).

Exibindo, então, a história tal como se encontra em Jó 1, Saramago aproxima seu texto do texto original, mas o distancia na medida em que insere o diálogo dos anjos com Caim, que logo revela sua indignação:

[...] se o que ouvi aqui é verdade, job, apesar de rico, é um homem bom, [...] mas vai ser castigado sem motivo [...] em minha opinião, se o senhor não se fia das pessoas que crêem nele, então não vejo por que tenham essas pessoas de fiar-se do senhor, [...] Estou cansado dessa lengalenga de que os desígnios do senhor são inescrutáveis, [...] deus deveria ser transparente e límpido como cristal em lugar desta contínua assombração, deste constante medo, enfim, deus não nos ama, [...] Deus está em todo o lado, Sobretudo quando manda matar, [...] agora vai fazer sofrer o pobre job por causa de uma aposta e ninguém lhe pedirá contas, [...] começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isto não valia a pena haver deus (SARAMAGO, 2016, p. 135-136).

Comparado ao *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, no qual o autor também acusa, pela voz do narrador, que Deus é responsável por muitas mortes, *Caim* é um romance mais hostil, mais afrontoso. O protagonista de *Caim* apresenta em seu discurso cada vez mais raiva da divindade e dispara comentários irados contra Deus, como visto no trecho citado acima. Dada sua raiva crescente, Caim irá dar fim de uma vez por todas à criação de Deus e isso acontece na narrativa da Arca de Noé, uma das mais conhecidas narrativas bíblicas, situada em Gênesis 6:

<sup>11</sup> A terra estava corrompida à vista de Deus e cheia de violência.

[...]

<sup>13</sup> Então disse Deus a Noé: Resolvi dar cabo de toda carne, porque a terra está cheia da violência dos homens; eis que os farei perecer juntamente com a terra.

<sup>14</sup> Faze uma arca de tábuas de cipreste; [...]

<sup>15</sup> Deste modo a farás: de trezentos côvados será o comprimento, de cinquenta, a largura, e a altura, de trinta.

[...]

<sup>17</sup> Porque estou para derramar águas em dilúvio sobre a terra [...]

<sup>19</sup> De tudo o que vive, de toda carne, dois de cada espécie, macho e fêmea, farás entrar na arca, para os conservares vivos contigo (Gênesis 6:11-19).

Quando sai da Terra de Us, Caim encontra Noé e sua família. Caim, intruso na história, tenta se aproximar daquelas pessoas que estão a construir uma grandiosa obra e depois de alguns rodeios e de ser ignorado, pergunta:

E isto, que estão a fazer, que é, um barco, uma arca, uma casa, perguntou. [...] Naquele exacto momento, em meio de um trovão ensurdecedor e dos correspondentes relâmpagos pirotécnicos, o senhor manifestou-se. [...] Noé e sua família já se tinham levantado do chão e assistiam com assombro ao diálogo do senhor e de caim, que mais parecia de dois velhos amigos (SARAMAGO, 2016, p. 148-149).

O leitor logo reconhece o texto parodiado como sendo a história do dilúvio, como será confirmado nos próximos parágrafos:

A terra está completamente corrompida e cheia de violência, só encontrou nela corrupção, pois todos os seus habitantes seguiram caminhos errados, a maldade dos homens é grande, [...] vou exterminá-los, assim como à terra, a ti, noé, escolhi-te para iniciares a nova humanidade, [...] pois vou lançar um dilúvio de água que, ao inundar tudo, eliminará debaixo do céu todos os seres vivos que existem no mundo, [...] no momento próprio entrarás na arca com os teus filhos, a tua mulher e as mulheres dos teus filhos, e de todas as espécies de seres vivos levarás para a arca dois exemplares, macho e fêmea, [...] (SARAMAGO, 2016, p. 152).

O romance distancia-se da narrativa original à medida que Caim se livra, um a um, dos membros da família de Noé, “e estas suas vítimas de agora não são mais, como já Abel o tinha sido no passado, que outras tantas tentativas para matar Deus.” (SARAMAGO, 2016, p. 169). É assim que Caim acaba de uma vez por todas com a criação de Deus, e se afirma como seu inimigo, efetivando uma forte crítica ao Criador, que nem mesmo é capaz de controlar o mundo que criou.

Com a comparação entre os textos de Saramago e os textos bíblicos, torna-se evidente a ironia do autor representada nas vozes das personagens e do narrador, que, muitas vezes, faz surgir o riso, mas um riso que se mostra inteligente, de cumplicidade entre leitor e locutor. Apesar de utilizar o mesmo enredo das narrativas da *Bíblia*, Saramago distancia seu texto na medida em que expõe de maneira mais detalhada as consequências dos atos de Deus, efetivando sua crítica: Quem é esse Deus que ama, mas tortura e se desfaz de sua criação, permite o fratricídio, mata inocentes e martiriza o próprio filho por causa de um desejo egocêntrico? Assim, a paródia em Saramago cumpre o seu papel crítico e a reflexão é lançada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de paródia apresentado por Linda Hutcheon inclui em sua esfera os mais diversos tipos de imitação, sendo eles ridicularizadores ou não, risíveis ou não, desde que possuam uma distância crítica, *ethos* irônico e busquem evidenciar uma diferença. Para a autora, o elemento fundamental da paródia não é o riso, mas sim, a ironia, capaz de aproximar e distanciar o texto do objeto parodiado.

*O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* podem ser considerados como o que Linda Hutcheon define como forma pós-moderna, mais especificamente, paródia: tratam-se de textos que imitam e dialogam com o seu modelo, não de maneira nostálgica, mas sim, de maneira a contestá-lo. Tal imitação também não tem intenção de realçar a semelhança, pelo contrário, os textos de Saramago fazem questão de mostrar sua diferença com a *Bíblia Sagrada*. Mesmo que reproduzam os mesmos eventos narrativos da *Bíblia*, os romances de Saramago possuem um teor irônico que distancia suas personagens das personagens sacras, o que efetiva a crítica do autor, que se responsabiliza pela voz narrativa, evidenciando a paródia.

Ambos os romances mostram a trajetória e transformação de seus protagonistas provocadas pelo mesmo fator: Deus. Ao longo da narrativa, Jesus e Caim transformam-se moral e psicologicamente em virtude de uma tomada de consciência trágica, o que corresponde ao conceito de romance de formação, ou *Bildungsroman*, termo criado por Karl Morgenstern para classificar o romance que narra o desenvolvimento da personagem até atingir o grau de perfectibilidade, se tratando de uma autoformação decorrente do contato com a vida pública, profissional e política, isto é:

[...] representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance (MORGENSTERN, 1988, p.64 apud MAAS, 2000, p. 46).

Tal formação também inclui o abandono do lar, que leva o protagonista a experiências conflituosas, que por sua vez contribuem para a formação do caráter da personagem, como acontece com Jesus e Caim, que têm suas vidas narradas desde a infância à vida adulta e são convertidos a heróis da humanidade, cada um a seu modo. A perfectibilidade a que se refere Morgenstern ocorre nos romances de Saramago na medida em que os protagonistas se rebelam contra Deus em favor dos homens, pois é esta a transformação que o autor pretende causar no

seu leitor: a reflexão a respeito da figura divina impiedosa representada na *Bíblia* e a elevação do humano.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o leitor conhece um Jesus humanizado que contrasta fortemente com o Jesus da *Bíblia*. Isso se dá antes mesmo de seu nascimento, devido à ausência de uma espécie de atmosfera sacra que, nos evangelhos canônicos, envolve Maria e José, o que evidencia o processo de dessacralização a que o autor submete o texto de fundo. A concepção do Jesus saramaguiano não é anunciada como obra e graça do Espírito Santo, mas sim, como uma relação sexual comum, até mesmo representada como uma “obrigação de mulher” de Maria. A quebra de tal atmosfera sacra também se dá no momento em que o anjo anunciador não se apresenta como um ser celeste, mas sim como Satanás disfarçado de mendigo, e não revela de imediato que é Deus o pai do menino. Mais tarde, para mostrar que Deus é o verdadeiro pai de Jesus, o autor se preocupa em explicar o evento de uma maneira que ainda tende à natureza humana, justificando que foi preciso que Deus misturasse a sua semente com a de José, eliminando a possibilidade de existir o milagre da virgem que engravida, narrado na *Bíblia*.

Jesus torna-se, ao longo de sua história, uma personagem trágica que não pode ir contra o seu destino devido à herança que recebe de seus dois pais. Primeiramente, Jesus herda de José a culpa por não ter salvo os meninos de Belém, que se manifesta através de um sonho, logo que o menino decide calçar as sandálias do pai morto:

[...] o que sim pensou foi na coincidência, em verdade singular, de Jesus, que sempre gozara de sonhos tranquilos, ter começado com os pesadelos a seguir à morte do pai, Senhor meu Deus, que não seja o mesmo sonho, implorou, o senso comum dizia-lhe para sua tranquilidade, que os sonhos não se legam nem se herdam, bem enganada está [...] (SARAMAGO, 2013, p... 182).

Não se trata, realmente, de coincidência, mas sim de um sonho que representa o remorso de José transmitido para seu primogênito, que carregará tal peso por boa parte da vida, conforme diz o narrador, “[...] este moço vai puro e sem mancha de erro próprio, embora leve já perdida a inocência, que não é possível ver a morte e continuar como antes.” (SARAMAGO, 2013, p. 202). A “mancha” que agora Jesus carrega e o faz perder a inocência o acompanhará até que decida tirar as sandálias do pai, pouco antes de seu primeiro encontro com o Senhor, gesto simbólico que representa o rito de passagem do Jesus, filho de José, para Jesus, o filho de Deus.

Marco muito importante para a formação da personagem é a paródia da “Tentação de Jesus”, na qual o autor faz a inversão (traço irônico) entre Deus e o Diabo, este representando

a bondade, coerência e altruísmo e aquele, representando a malignidade e o egoísmo. Pastor, que é na verdade Satanás, acompanha Jesus desde a sua concepção e é responsável por mostrar a insignificância daquilo que é considerado pecado a seu discípulo. Durante sua vivência no deserto com Pastor, Jesus é instigado a questionar os princípios que havia adquirido na sinagoga até então e, mais tarde, a partir das palavras do próprio Deus, começará a questionar também a bondade do Criador.

Como sua segunda herança, Jesus recebe, então, a responsabilidade de ser o Cordeiro de Deus, aquele que será sacrificado para a salvação da humanidade. Porém, uma vez que conhece a verdadeira face do Senhor, se identifica com a humanidade e tenta salvá-la, não de seus pecados, mas de seu próprio Criador. Esse Jesus muito humano criado por Saramago se assemelha com o Cristo da *Bíblia*, visto que é também um homem do povo, que sente compaixão e acolhe os necessitados, mas também diverge, pois sente medo, culpa e até mesmo desejo carnal (representado por sua relação com Maria de Magdala), sentimentos dotados de humanidade que aproxima a personagem do leitor, o que evidencia a dessacralização do divino. Esse processo de aproximação seguida de distanciamento é um dos elementos básicos da paródia, segundo as teorias de Linda Hutcheon, pois como foi visto, o texto paródico usa e depois subverte o seu objeto.

A transformação do protagonista de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é marcada por intensa dor. Ora a dor da culpa herdada de seu pai, José, ora a dor da decepção que sente frente à perversidade divina, além da dor do medo diante de sua missão como mártir. Já que Deus não representa nenhuma benevolência, mas sim o contrário, Jesus, como homem bondoso e justo opõe-se ao seu pai e pede perdão à humanidade, pois Ele não sabe o que faz, firmando-se então a crítica do autor aos textos sacros. Assim também o é em *Caim*.

No romance de 2009, o autor dá destaque a uma personagem bíblica que, responsabilizada pelo primeiro assassinato do mundo, recebe sua condenação e desaparece dos escritos sagrados. Dessa maneira, José Saramago dá voz a quem não pode se justificar e mostra que não é ele o único culpado, criando um Caim que clama por verdadeira justiça e deseja desmascarar o Todo Poderoso, pois todos os males do mundo são antes planejados por Deus. Assim como ocorre com Jesus, o Caim saramaguiano também sente profunda decepção diante da verdadeira face de Deus, porém sua dor é transformada em revolta. Ele se sente injustiçado com a rejeição do Senhor, que nunca aceita as suas oferendas, mas as de seu irmão, Abel, sim. Tomado pela raiva, acaba assassinando o próprio irmão, mas declara que a culpa é de Deus, já

que nada acontece sem a sua permissão. Existe um ditado que ilustra muito bem tal ideia, que diz: “não cai nem uma folha de árvore se não for permissão de Deus”. Ao contrário do que comumente se pensa, o ditado não está na *Bíblia*, mas é possível encontrar texto semelhante no Alcorão:

E ele tem as chaves do Invisível; ninguém sabe delas senão Ele. E Ele sabe o que há na terra e no mar; e nenhuma folha tomba sem que Ele saiba disso, e não há grão algum nas trevas da terra nem algo, úmido nem seco, que não estejam no evidente livro (6ª Surata versículo 59).

Isso demonstra que sempre existe uma figura divina excelsa eternizada no imaginário popular, seja qual for a cultura, que inspira poder acima de tudo, e é este poder que José Saramago quer questionar. Assim, justifica-se a revolta de Caim (e do autor) perante essa figura que simboliza benignidade, piedade e graça, que tudo pode e tudo vê, mas que ao mesmo tempo permite (e é responsável) por muitas brutalidades. Ao contrário de Jesus, Caim não sente culpa, mas sim, a transfere para Deus, que dá a “sentença” (SARAMAGO, 2016, p. 35) do fratricídio cometido. A partir de então, Caim é condenado a viver errante e o autor brinca com a onisciência da divindade, num jogo irônico de se fazer perceber que Deus realmente não sabe o que faz, como foi dito anteriormente em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Ora, Caim passa por diversos episódios da *Bíblia*, avança e retrocede em sua linha cronológica, se encontra com Deus, mas este, que devia perceber o tempo de maneira ampla e não linear, não reconhece Caim quando estão em episódios do “passado”. De certa forma, a onisciência do Senhor é transferida para Caim e também para o narrador, assim, o autor apresenta um Deus bobo, fortalecendo sua crítica à tal figura. Na medida em que isso acontece, a paródia em *Caim* torna-se ridicularizadora e risível, além de expressar nitidamente a dessacralização do divino.

Ao longo da história, Caim passa de fiel servidor de Deus a seu declarado inimigo. Seu processo de mudança não é tão sofrido quanto o de Jesus, mas também o faz se apiedar da humanidade e desejar salvá-la de seu próprio criador, conforme testemunha as tragédias permitidas ou provocadas pelo Senhor, como por exemplo o evento em Sodoma e Gomorra, o episódio de Abrão e Isaac e o declínio de Lot, que por sua vez foi fruto de uma aposta entre Deus e Satanás. Caim não recebe herança de Deus, mas recebe uma marca que o protege da morte, como que para compensá-lo do brutal acontecimento do fratricídio. Marca esta que representa a mancha de um erro que não cometeu, já que Deus planejara o assassinato e só o

usou como “braço executor” (SARAMAGO, 2016, p. 35), assim como a mancha metafórica que Jesus também carrega, mesmo sendo inocente.

Assim como Jesus, Caim torna-se um defensor da humanidade e como modo de poupá-la da crueldade divina, mata um a um os últimos viventes da Terra (referentes à história canônica da Arca de Noé), restando apenas ele e Deus, para que se enfrentem cara a cara. O Todo Poderoso muito se surpreende quando percebe que apenas Caim vive, o que demonstra que sua onisciência sequer existe.

Percebe-se que os dois romances muito têm em comum. José Saramago escreve duas paródias críticas que recriam os sentidos originais da narrativa bíblica, posto que humaniza e desmistifica tudo aquilo que é representado na *Bíblia Sagrada* com uma aura sacra: o Deus saramaguiano se revela um ser mesquinho, egoísta, tirano, cruel, violento e leviano; Jesus sente angústia, remorso e medo; Maria e José são pessoas ignorantes e primitivas, até mesmo suas necessidades fisiológicas são descritas; o Anjo possui desejos carnavais; o Diabo é altruísta, piedoso e paternal. Dessacralizando tais personagens de uma maneira espirituosa, Saramago consegue converter, nas duas obras, a história bíblica a uma crítica ferrenha, que se utiliza da própria narrativa que quer questionar. A humanização do divino aproxima o leitor, que se identifica e compreende a distância e a proximidade entre texto paródico e texto parodiado, o que pode causar o riso, a indignação ou a reflexão.

Para isso, é fundamental que o leitor de Saramago reconheça, no momento da leitura, a *Bíblia* como um livro Sagrado. A *Bíblia* é literatura, na medida em que é escrita e que conserva narrativas que foram repassadas oralmente, mas, para que se compreenda o efeito irônico que leva à crítica e à dessacralização, implícitas nas obras aqui analisadas, o leitor precisa considerar a sacralidade do texto de fundo. É interessante como o autor consegue realizar a sua crítica demonstrando toda a sua aversão a essa figura moldada pela tradição judaico cristã (que se assemelha a outras culturas também), que é o Deus que conhecemos, repetindo quase que exatamente os escritos bíblicos. Ele não inventa um Deus malvado ou eventos trágicos e perversos inexistentes nos textos bíblicos, apenas reconta os evangelhos e o Antigo Testamento com algumas inserções no enredo, além de revelar o raciocínio das personagens. Essa maneira de revelar o que pensam as personagens e o narrador a respeito de Deus é o ponto crucial de seu questionamento, já que é exatamente para a falta de discernimento e fé cega perante a *Bíblia* que Saramago busca chamar a atenção do leitor, conduzindo-o a sentir uma certa repugnância pelo Deus de seus romances.

O que Saramago faz é justamente retirar a *Bíblia Sagrada* do altar de adoração do imaginário da sociedade e trazê-la para perto do leitor, para mostrar que tanto ela quanto a imagem de Deus, perpetuada ao longo da história em nossa cultura, podem ser questionadas.

## REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível* / [entrevista a] Juan Arias; tradução Rubia Prates Goldoni. – Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- ARNAUT, Ana Paula. *Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim)*. IPOTESI, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 25 -37, jan./jun. 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro – RJ: Forense Universitária, 2013.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin*. Revista Eletrônica Vidya, v.19, n. 35, p.55-62, 2001.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e Poética na Literatura Contemporânea: Um Estudo sobre José Saramago*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ironia em perspectiva polifônica/ 2ª edição*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários* / sob a direção do professor Pierre Brunel, tradução Carlos Sussekind... [et al]. Prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko; - Rio de Janeiro; José Omlympio, 1997.
- CARVALHAL, Tania F. *Teorias em Literatura Comparada in O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo – RS: Editora Unisinos, 2003.
- HUTHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*; tradução de Carolina Araújo; revisão técnica Danilo Marcondes. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KAUFMAN, Helena. *A metaficção historiográfica de José Saramago*. In: Colóquio/Letras. Lisboa: Calouste Gulbenkian, n. 120, abr. 1991, p. 124-136.

MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. *Errância e Transgressão em Caim, de José Saramago*. Revista Abusões, n. 03, v. 03, ano 02, 2016, p. 62 – 77.

MONIZ, Jorge Botelho. *As camadas internas da secularização: proposta de sistematização de um conceito essencialmente contestado*. Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXXIV, pp. 73 – 92.

MUEKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEDEL, Paulo Augusto. *O evangelho segundo o narrador: o papel do narrador em O evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006, 226 p.

NERY, Antônio Augusto. *Caim (José Saramago) e a paródia que (re)valoriza*. Forma Breve, 2015, p. 157 – 166.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. Prólogo de Ciro Mioranza; tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

NOBRE ALCORÃO. Tradução para a Língua Portuguesa com a colaboração da Língua – Islâmica Mundial em Makkah Nobre realizada por Dr. Helmi Nasr. Complexo de Impressão do Rei Fahd, Al Madinah Al Munauarah: (2005?)

PUCHNER, Martin. *O mundo da escrita: como a literatura transformou a civilização*. Tradução de Pedro Maia Soares – 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira – 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas e Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIS, CARLOS. *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Carlos Reis. 1. ed. – Porto Alegre - RS: EDIPUCRS, 2003.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SANTA'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo – SP: Editora Ática, 2003.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SILVA, Diógenes Pereira da. *A assinatura “José Saramago”: temas-problema mais recorrentes*. PPGLinC/PPGLitCult-UFBA N19 – Salvador, 2016.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; NEVE, Siméia de Castro Ferreira; RIBEIRO, Vanessa Riambau Neves. *Viagens de Caim: uma análise cronotópica do romance de José Saramago*. Letrônica, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 917-933, jul./dez., 2014.

SOUZA, José Avelino de. *A Trindade Profana de Saramago: a ironia e a paródia em O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Universidade de Brasília, 2009.

SOUZA, Ronaldo Ventura. *Figuração de Deus no romance de Saramago*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Jesus de Saramago e a literatura que revisita Cristo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

SUMAN, Guilherme. *Caim: a psicologia de deus na obra de José Saramago*. Nau Literária: crítica e teoria de literaturas. seer.ufrgs.br/NauLiteraria ISSN 1981-4526 - PPG-LET-UFRGS. Porto Alegre, Vol. 08 N. 02, jul/dez 2012.