



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS –
NÍVEL DE MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

TOANI CAROLINE REINEHR

**DA ARTE DE FAZER HOMENS: A VIDA REAPRESENTADA NA ESCRITURA DE
JOSÉ SARAMAGO**

CASCADEL – PR
2015

TOANI CAROLINE REINEHR

**DA ARTE DE FAZER HOMENS: A VIDA REAPRESENTADA NA ESCRITURA DE
JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

CASCAVEL – PR
2015

R366d Reinehr, Toani Caroline
Da arte de fazer homens : a vida rerepresentada na escritura de
José Saramago / Toani Caroline Reinehr – Cascavel: UNIOESTE,
2015.

135 f. ; 30 cm.

Orientador: Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo
Fiuza

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

1. Estudos literários comparados. 2. Caim – Obra literária. 3.
Evangelho segundo Jesus Cristo – Obra literária. 4. Obras literárias
de Saramago. I. Título.

CDU:82.091

Índice para o catálogo sistemático:

- | | |
|--|-------------------|
| 1. Estudos literários comparados | 82.091 |
| 2. Caim – Obra literária | 821.134.3-31 |
| 3. Evangelho segundo Jesus Cristo – Obra literária | 821.134.3-31 |
| 4. Obras literárias de Saramago | 821.134.3SARAMAGO |

Catlogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Criselen Jarabiza – CRB 10/1789

TOANI CAROLINE REINEHR

**DA ARTE DE FAZER HOMENS: A VIDA REAPRESENTADA NA ESCRITURA DE
JOSÉ SARAMAGO**

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – nível de Mestrado e Doutorado –, área de concentração Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza (UNIOESTE)
Orientadora

Profa. Dra. Jacicarla Souza da Silva
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Membro Efetivo (da UNIOESTE)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Membro Efetivo (da UNIOESTE)

Cascavel, 16 de março de 2015.

Para Luiz, quando eu morrer, minha fita
amarela terá o seu nome escrito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pela bolsa de Mestrado, que permitiu a dedicação à pesquisa, bem como o deslocamento geográfico para participar das aulas e desenvolver as demais atividades do Programa.

Agradeço à minha orientadora no Mestrado, profa. Adriana, pela leitura atenta dos textos e contribuições valiosas. Obrigada também pelos livros emprestados e pelos presentes do além-mar, pela compreensão e incentivo.

Agradeço à profa. Lourdes, minha orientadora durante os quatro anos da Graduação em Letras, por sempre me incentivar a me construir como pesquisadora.

Agradeço aos professores e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da UNIOESTE, estes pela atenção e paciência, aqueles pelos conhecimentos partilhados.

Agradeço aos professores Acir e Antonio, pelas sugestões de leituras e pelas contribuições importantes durante o Exame de Qualificação e a Defesa.

Agradeço à profa. Jacicarla, pelos apontamentos e pela leitura atenta na Defesa.

Agradeço aos meus pais, Jaime e Nelci, por me hospedarem em sua casa durante as aulas do Mestrado. Agradeço também à minha irmã, Tamina, pelo carinho e apoio.

Agradeço às minhas amigas da Graduação em Letras, Elisane, Fernanda e Raquel, que, mesmo distantes, continuaram povoando meu mundo.

Agradeço ao meu marido, pelos livros presentes, por me ver quando eu parecia difusa, por partilhar comigo o incomunicável, aquilo que existe dentro de nós, mas que precisa do outro para ser, e que não se sabe se, infinito para nós, também o será quando nos completarmos, poeira cósmica novamente. Obrigada Luiz, por ser em mim, para mim.

Agradeço também aos possíveis leitores do texto; se os tiver, adianto que os de “alma já formada”, como os nomeia Clarice Lispector, talvez mais tenham que ensinar-me do que completar as passagens obscuras.

*“Por que então essa mania danada,
esta preocupação
de falar tão sério,
de parecer tão sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério
de chorar tão sério
e de brincar tão sério
de amar tão sério?
Ah, meu Deus do céu,
vá ser sério assim no inferno!”*

Tom Zé, *Complexo de épico*

REINEHR, Toani Caroline. **Da arte de fazer homens: a vida reapresentada na escritura de José Saramago**. 2015. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

RESUMO

Estudar a reconstrução das imagens de Deus e do Diabo, de Adão e de Eva, de Maria e de José, de Caim e de Lilith, de Jesus e de Maria Madalena, das personagens míticas a que elas aludem é o objetivo de nosso trabalho. Pretendemos observar como se dá esse processo nas obras *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, do escritor português José Saramago (1922-2010). As narrativas presentes no Antigo e Novo Testamentos constituem um modelo interpretativo de mundo, as histórias contadas na *Bíblia* e suas personagens fazem parte de nosso imaginário. Interessa-nos verificar como a obra de arte literária delas se apropria, em outras palavras, examinar o jogo duplo entre afastamento e aproximação, afirmação e negação, representação e transgressão na construção das personagens míticas. Nosso olhar, direcionado pelos estudos de Walter Benjamin sobre o narrador, volta-se ao texto literário investigando os elementos artesanais na tessitura da vida humana que se reapresenta em palavra. Entre os autores nucleares para nossa análise, destacam-se Henri Bergson, Mikhail Bakhtin e Georges Minois para tratar do riso, fenômeno perturbador que pode promover a manutenção de uma ordem estabelecida, mas também violá-la e parodiá-la; Luiz Costa Lima para discutir as relações entre arte e realidade, por suas contribuições aos estudos da *mimesis*; foram importantes também para a formação de nosso olhar diante da obra de arte literária, as reflexões de Michel de Montaigne, que nos apresenta o humano como ambivalente, tecido a partir de fragmentos do outro, de encontros entre ele e eu. O encontro entre os romances de José Saramago e as narrativas bíblicas revelou uma relação dupla: de um lado, as personagens míticas apresentam os caracteres profanos destacados, o que poderia promover, pela inversão e dessacralização (na *Bíblia* o tom utilizado é o do sagrado), um apagamento dos textos da tradição judaico-cristã; por outro lado, esse processo, ao humanizar as personagens míticas e pela necessidade de reconhecimento das histórias e personagens que são reescritas, pode protegê-las do esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE: narrador, ambivalência, riso, *mimesis*.

REINEHR, Toani Caroline. **Del arte de hacer hombres: la vida presentada nuevamente en la escritura de José Saramago**. 2015. 135f. Tesis (Maestría en Letras) – Universidad Estadual del Oeste de Paraná. Cascavel.

RESUMEN

Estudiar la reconstrucción de las imágenes de Dios y del Diablo, de Adán y de Eva, de María y de José, de Caín y de Lilit, de Jesús y de María Magdalena, de los personajes míticos a que ellas aluden es el propósito de nuestra investigación. Se pretende observar cómo se forma ese proceso en las obras *Caín* y *Evangelio según Jesucristo*, del escritor portugués José Saramago (1922-2010). Las narrativas presentes en el Antiguo y Nuevo Testamentos constituyen un modelo interpretativo del mundo, las historias que se cuentan en la Biblia y sus personajes hacen parte de nuestro imaginario. Nos interesa verificar cómo la obra de arte literario se apropia de ellas, en otras palabras, examinar el doble juego entre alejarse y acercarse, afirmar y negar, representar y transgredir en la construcción de los personajes míticos. Nuestra mirada, dirigida por los estudios de Walter Benjamín acerca del narrador, se dirige al texto literario investigando los elementos artesanales en el tejido de la vida humana que se vuelve a presentar en palabra. Entre los autores nucleares en nuestro análisis, se destacan Henri Bergson, Mijaíl Bajtín y Georges Minois para tratar de la risa, fenómeno perturbador que puede promover la manutención de un orden establecido, sino también violarlo y burlar de él; Luiz Costa Lima para discutir las relaciones entre el arte y la realidad, en razón de sus contribuciones a los estudios de la mimesis; también fueron importantes para la formación de nuestra mirada sobre la obra de arte literario, las reflexiones de Michel de Montaigne, que presenta al ser humano como ambivalente, tejido a partir de fragmentos del otro, de encuentros entre él y yo. El encuentro entre las novelas de José Saramago y las narrativas bíblicas reveló una relación doble: por un lado, los personajes míticos presentan los caracteres profanos destacados, lo que podría promover, por medio de la inversión y de la desacralización (en la Biblia el tono utilizado es el de lo sagrado), un olvidarse de los textos de la tradición judía y cristiana; por otro lado, ese proceso, al humanizar los personajes míticos y por la necesidad de reconocimiento de las historias y personajes que son reescritos, puede protegerlos del olvido.

PALABRAS-CLAVE: narrador, ambivalencia, risa, mimesis.

REINEHR, Toani Caroline. **About the art of making men: life restated in the writings of José Saramago.** 2015. 135f. Dissertation (Masters in Letters) – State University of West Paraná. Cascavel.

ABSTRACT

Studying the images reconstruction of God and the Devil, Adam and Eve, Mary and Joseph, Cain and Lilith, Jesus and Mary Magdalene, the mythical characters that they allude is the objective of our paper. We intend to observe how this process works in *Cain* and in *The Gospel According to Jesus Christ*, by the Portuguese writer José Saramago (1922-2010). The narratives present in the Old and New Testaments constitute an interpretative model of the world, the stories told in the Bible and its characters are part of our imaginary. Our aim is to see how the literary work of art makes them his own, in other words, we aim at examining the double game between distance and approach, affirmation and negation, representation and transgression in the construction of mythical characters. Our view, directed by Walter Benjamin's studies of the narrator, focus on the literary text investigating artisanal elements in the own substance of human life that reappears in word. Among the core authors to our analysis, we highlight Henri Bergson, Mikhail Bakhtin and Georges Minois to address the laugh, a disturbing phenomenon that can promote the maintenance of an established order, but also violate and parody it; Luiz Costa Lima to discuss the relationship between art and reality, for his contributions to the studies of mimesis; the reflections of Michel de Montaigne, also important, for the formation of our view on the literary work of art, once he presents the human as ambivalent, weaved from fragments of the other, from meetings between him and me. The comparison between the novels of José Saramago and the biblical narratives revealed a double relationship: on one hand, the mythical characters show the featured profane characters, what could promote, by inversion and desecration (in the Bible the sacred tone is used), a deletion of the Judeo-Christian tradition texts; on the other hand, this process, by humanizing the mythical characters and by the need for recognition of stories and characters that are rewritten, may protect them from oblivion.

KEYWORDS: narrator, ambivalence, laugh, mimesis.

LISTA DE ABREVIATURAS

Livros da *Bíblia*:

Dt = Deuteronômio

Ex = Êxodo

Gn = Gênesis

Is = Isaías

Jo = Evangelho segundo João

Jó = Jó

Jr = Jeremias

Lc = Evangelho segundo Lucas

Mc = Evangelho segundo Marcos

Mt = Evangelho segundo Mateus

Sl = Salmo

Tt = Epístola de Paulo a Tito

1Pd = Primeira Epístola de Pedro

1Rs = Primeiro Reis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 REPRESENTAÇÃO E ARTE: A VIDA HUMANA COMO MATÉRIA	22
1.1 ARTES DA ILUSÃO E DO ENGANO.....	23
1.2 DO MUNDO DAS APARÊNCIAS: A <i>MÍMESIS</i> NO JOGO DE APROXIMAR E DISTANCIAR PARA VER MELHOR.....	31
1.3 O REAL É APREENSÍVEL?.....	39
2 MANIFESTAÇÕES DO CÔMICO NA TESSITURA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA	51
2.1 COMO RIAM OS HOMENS: SOBRE O RISO NOUTROS TEMPOS.....	54
2.2 O HOMEM É UM ANIMAL QUE RI: SOBRE O RISO E SUA CONSTITUIÇÃO.....	81
3 DA ARTE DE FAZER HOMENS	90
3.1 QUANDO A LITERATURA DIZ O OUTRO: DISCURSO FIGURADO.....	91
3.2 DO ABISMO ENTRE PALAVRA E MUNDO: A ESCRITURA AMBIVALENTE.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

A Literatura Ocidental descortina-se em dois momentos fundadores: de um lado, a tradição grega, com as epopeias de Homero; de outro lado, a tradição judaica, com os textos do Antigo Testamento. Erich Auerbach comenta que, por terem se desenvolvido plenamente já na Antiguidade, “[...] esses estilos [o de Homero e o do Antigo Testamento] exerceram sua influência constitutiva sobre a representação europeia da realidade” (AUERBACH, 2004, p. 20). Assim, concebemos o que costumamos nomear de real tendo como fonte os modelos narrativos da Grécia Antiga e dos livros bíblicos. Isso quer dizer que a narrativa do Gênesis, por exemplo, estaria ainda imbricada, como modelo de gênese do mundo e modelo narrativo, no modo como representamos o mundo (o recorte que dele fazemos) e construímos as histórias que dele tecemos, a partir de nossos encontros com o outro.

Ao estudar o símbolo, Frye (1973) afirma que algumas imagens adquirem um simbolismo tão arraigado para determinadas sociedades, que sua primeira significação nos vem por meio do arquétipo, ou seja, essas imagens se tornam tão representativas que sua presença conduz, primeiramente, a certo significado, elas traduzem aquela ideia ou conceito primeiro, convertendo-se em símbolos. Esse processo, em geral, pode ser observado no que diz respeito às personagens míticas, que formam parte de nosso imaginário desde tempos imemoriais. Portanto, as apropriações que a literatura apresenta dessas personagens ativam processos interpretativos no leitor, a partir de modelos de representação do mundo, que são reforçados ou desconstruídos pelo texto, mas que partem de um modo de ver/interpretar, por assim dizer, primeiro, pois sua gênese se encontra em matrizes culturais, tal como a judaico-cristã.

Ainda que essencialmente diferentes, as produções de Homero e os textos bíblicos, confluem neste ponto: ambos são textos clássicos, porque, representativos de sua época, não apenas encerram modos de se observar o mundo, mas também têm caráter fundador, pois, ademais de seguirem sendo lidas, apreciadas e estudadas, as matrizes judaico-cristã e homérica, ao apresentarem modelos de ver o mundo, constituem-se em fonte para escritores contemporâneos. Assim é com as

obras *Caim*, publicada no Brasil e em Portugal no ano de 2009, em que se realiza uma releitura de figuras míticas do Antigo Testamento, e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, que veio a público em 1991, em Portugal e também no Brasil, na qual os Evangelhos do Novo Testamento são revisitados, ambas as obras são de autoria do romancista português José Saramago, nascido em novembro de 1922 na província do Ribatejo (Portugal), falecido a 18 de junho de 2010, na ilha espanhola de Lanzarote em que havia se auto-exilado nos últimos anos, o escritor nos deixa vasto conjunto de obras publicadas. Entre os diversos romances que produziu, algumas obras de Saramago se destacaram pela profundidade da temática e, principalmente, pelo modo artesanal como a palavra (o tecer literário) se articula com a matéria (a vida humana), dentre essas obras memoráveis estão *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Pelo conjunto de sua obra, o escritor português recebeu, em 1995, o Prêmio Luís de Camões (Portugal)¹. Em 1998, a Academia Sueca anunciou Saramago como o primeiro autor em língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura. Sua obra também foi premiada na Itália, Inglaterra e Espanha. Como forma de homenagear sua produção literária, desde 1991, 38 universidades diferentes o laurearam com Doutoramentos “*Honoris Causa*”.

Além destas distinções, Saramago recebeu outras homenagens, tais como o título de Sócio Correspondente da Academia Brasileira de Letras em nosso país, em Portugal (Medalha de Ouro da Universidade de Coimbra), França (Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras), Espanha (Membro do Comitê de Honra da Fundação Rafael Alberti), Equador (Grã Cruz de Mérito Cultural e Literário do Congresso Nacional), México (Reconhecimento pela Universidade do México), Chile (Medalha Reitoral na Universidade do Chile), Colômbia (Membro Honorário do Colégio Máximo das Academias), Estados Unidos (Membro da Academia Internacional de Humanismo), Bélgica (Membro Honorário do Conselho Consultivo do Tribunal de Bruxelas), Itália (Membro Honoris Causa do Conselho do Instituto de

¹ As informações referentes aos prêmios recebidos por José Saramago, bem como sobre a publicação e edições de suas obras foram consultadas no sítio eletrônico da Fundação José Saramago. Instituição mantida por Pilar del Río, com quem o escritor foi casado, a Fundação difunde a obra e vida de Saramago. No sítio eletrônico, por exemplo, o escritor manteve um *blog* (diário eletrônico) em que publicava suas opiniões a respeito do mundo e de seus acontecimentos, mantendo um contato mais próximo com seus leitores. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/>. Acesso em: 27 out. 2014.

Filosofia da Universidade de Pisa) e Argentina (Membro Correspondente da Academia Argentina de Letras).

Estas premiações reconhecem a produção de Saramago; concedidas pela crítica especializada, seja em razão da qualidade literária, seja com motivação política, “[...] a verdade é que em algum ponto da carreira a esmagadora maioria dos escritores que entram para o cânone da história acaba por cruzar com prêmios literários [...]” (LOPES, 2010, p. 175).

Os romances estudados em nosso trabalho, *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo* provocaram muita polêmica entre o público cristão mais fervoroso. Conforme fragmento de jornal, apresentado por João Marques Lopes, em biografia de José Saramago, a publicação do *Evangelho segundo Jesus Cristo* produziu celeuma na opinião pública, sobretudo entre o governo português. No jornal regional *A Voz de Trás-os-Montes*, vociferou-se sobre o romance: “Por dever de ofício, tive de ler um livreco pestilento e blasfemo onde o enfunado autor se enterra até às orelhas nas escorrências que destila como falsário, aleivoso e cínico!” (*A Voz de Trás-os-Montes* *apud* LOPES, 2010, p. 124-5). Segundo Lopes, a igreja católica de Portugal não se manifestou oficialmente sobre o livro, a instituição ignorou a publicação do *Evangelho*. Porém, a turbulência, que levaria Saramago ao “exílio” voluntário, ainda estava por chegar e seria operada pelo governo de Portugal. A Secretaria de Estado da Cultura excluiu o romance “[...] 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 [...]” (LOPES, 2010, p. 126). Isso quer dizer que o romance de Saramago estava proibido de participar do concurso criado pela Comunidade Econômica Europeia (CEE) — organização que deu lugar à União Europeia em 1993 —, e do qual eram candidatas obras de diferentes países europeus. A censura foi justificada pelo subsecretário Sousa Lara, que qualificou *Evangelho segundo Jesus Cristo* como obra “profundamente polêmica, pois ataca os princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é seu patrimônio espiritual” (Sousa Lara *apud* LOPES, 2010, p. 126).

A publicação de *Caim* também resultou polêmica. Mário David, então vice-presidente do Partido Popular Europeu (PPE), declarou, em sua página pessoal na

internet, sobre Saramago: “[...] há uns anos, [Saramago] fez a ameaça de renunciar à cidadania portuguesa [...] Hoje, peço-lhe que a concretize... E depressa! Tenho vergonha de o ter como compatriota!”². A manifestação do político angolano, Membro do Parlamento Europeu, foi motivada por declaração de José Saramago a respeito da *Bíblia*, em evento de apresentação mundial do romance, realizada em 18 de outubro de 2009, na cidade de Penafiel.

Publicado em Portugal pelo Editorial Caminho, *Evangelho segundo Jesus Cristo* contabiliza 32 edições no país ibérico. O romance que reconta a história da personagem mítica do Novo Testamento, Jesus Cristo, desvela as peripécias de sua vida sob outra perspectiva. Apesar de acompanhar as passagens decisivas dos Evangelhos bíblicos, no *Evangelho segundo Jesus Cristo* as personagens míticas são modeladas destacando-se seu lado mais profano. Desde o nascimento de Jesus, o qual não é mais o resultado milagroso de uma virgem achar-se grávida pelo espírito divino, mas sim, como sucede aos mais dos homens, o fruto de um encontro sexual entre seus pais, José (que teve misturado ao seu sêmen a semente de Deus) e Maria, o romance apresenta as personagens míticas mais envolvidas com seus pequenos problemas, seus problemas humanos, prosaicos. Perpassando a vida de Jesus, iniciando pelo momento mais explorado pela tradição cristã — a cruz se converteu, no mundo Ocidental, em símbolo do Cristianismo e de Jesus Cristo —, a Crucificação, e retornando ao seu nascimento em Belém, seguindo, a partir desse momento, numa narrativa que acompanha de modo mais linear os eventos que marcaram a vida do nazareno (a morte das crianças de Belém por ordem de Herodes, o encontro com os doutores no templo, o exílio no deserto, os milagres etc.), observamos a (re)escritura das personagens sagradas para a tradição cristã, tecidas com fios que as relevam mais terrenas do que divinas, o narrador saramagueano as humaniza, dessacraliza-as.

O *Evangelho segundo Jesus Cristo* foi traduzido e publicado nos seguintes países: Polônia em 1992; Israel e Reino Unido em 1993; Grécia em 1996; Noruega, França e Dinamarca em 1992, 1993 e 1994, respectivamente, com edições em formato tradicional e bolso; EUA e Holanda em 1992, países nos quais conta também com versão *e-book* (livro eletrônico). Na Itália e na Espanha o romance foi

² A citação de Mário David foi retirada de sua página pessoal na internet, na qual foi postada no dia 20 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.mariodavid.eu/noticias/saramago-ja-chega>. Acesso em: 30 nov. 2014.

publicado pela primeira vez em 1991 e 1992, respectivamente, nestes países os leitores encontram também, além das edições tradicionais, livros em formato bolso e *e-book*, os espanhóis dispõem ainda de versão em catalão, publicada em 2000. Em 1993, o romance foi lançado na Alemanha, país no qual foram disponibilizadas também versões de bolso e em áudio-livro, ambas no ano de 2007. Entre as publicações realizadas após Saramago ser laureado com o Prêmio Nobel, o qual impulsionou uma maior visibilidade de sua obra e do nome do autor e consequente aumento do interesse editorial, estão as edições lançadas na Bósnia-Herzegovina e na Hungria, em 2000 e 2001, respectivamente, Rússia, Índia e Croácia em 2002, Cuba em 2004, Eslovênia e Bangladesh em 2005, Turquia em 2006, Bulgária em 2007, Albânia em 2009, Argentina e Ucrânia em 2010 e Lituânia em 2012. No ano de 1999, o romance *Evangelho segundo Jesus Cristo*, veio a público em terras romenas, sérvias e coreanas. A Finlândia realizou a primeira publicação do livro em 1998 pela editora Tammi. O romance foi ainda publicado na Suécia e no México, respectivamente, pelas editoras W&W e Alfaguara. No Brasil, a editora Companhia das Letras detém os direitos autorais para publicação da obra, que é realizada preservando a grafia do português utilizada em Portugal, conforme pedido de Saramago. A primeira edição brasileira de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, foi reimpressa 46 vezes até o ano de 2012; em 2005, foi publicada edição de bolso, a qual alcançou em 2013 a 14ª reimpressão.

Caim, último romance publicado por Saramago em vida, apresenta, a partir da personagem mítica do irmão de Abel, Caim, a (re)escritura de personagens do Antigo Testamento. No romance são narrados a criação do homem e do mundo, a expulsão de Adão e Eva do paraíso, o assassinato de Abel, a confusão na Torre de Babel, o extermínio dos habitantes de Sodoma e Gomorra, o sacrifício de Isaac, a construção da arca pela família de Noé e a destruição do mundo por meio do dilúvio. Caim toma parte nos principais eventos presentes no livro bíblico do Gênesis e mesmo nos que teriam sido apagados do cânone (tal como a história de Lilith), os quais são recontados pelo narrador saramagueano na perspectiva do irmão de Abel. A personagem Caim viaja no tempo, “[...] metido no que, sem exagero, poderíamos chamar uma tempestade, um ciclone do calendário, um furacão do tempo” (SARAMAGO, 2009, p. 102), vivendo uma sucessão de presentes que lhe permite modificar os eventos bíblicos. Seu olhar, formado pelos encontros com o outro

(durante as viagens nos diferentes presentes, a modo de realidade paralela), é marcado pelo questionamento da figura de Deus. Observando um lado mais profano da personagem Deus (caracterizada pela vaidade e perversidade, por exemplo), no romance, Caim torna-se assassino dos homens porque não pode matar a Deus.

Lançado em Portugal, pelo Editorial Caminho, em 2009, no ano de 2011, *Caim* atingiu a 12ª edição no país de Camões. Apesar da publicação mais recente, o romance conta com muitas traduções e publicações estrangeiras: Dinamarca, Polônia, Suécia e Ucrânia tiveram suas edições lançadas no ano de 2013; Israel, Turquia, Romênia e Albânia em 2012; em 2011, o romance foi publicado na Noruega, Hungria, Eslovênia, EUA, República Checa e França, este último país apresenta também edição em formato bolso. Na Alemanha e no Reino Unido, nos quais a primeira publicação também ocorreu em 2011, foram editadas versões no formato tradicional e em áudio-livro, além disso, as ilhas britânicas disponibilizaram o romance em *e-book*. Em 2010, o livro foi publicado na Argentina, Grécia, Rússia, Holanda e Itália, nestes dois últimos países, além da edição tradicional, impressa, foram lançadas também edições em formato *e-book*. O romance veio a público na Espanha em 2009, simultaneamente ao ano de sua publicação em Portugal, pela editora Alfaguara, com tradução de Pilar del Río (viúva de Saramago e responsável pelas traduções em língua espanhola), no mesmo ano foi lançada edição em catalão, e, em 2011, em formato *e-book*. No Brasil, *Caim* também foi publicado em 2009, pela editora Companhia das Letras.

Como podemos observar, ambos os romances, *Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, têm despertado o interesse editorial em diferentes países. Nosso objetivo não é apresentar aqui a recepção crítica das obras, seja por parte dos leitores, seja por parte da crítica especializada. É interessante observar que ambas foram traduzidas e publicadas em Israel, região de tradição judaica e cristã, e de conflitos entre os seguidores de religiões que divergem quanto à exegese dos textos bíblicos canônicos. Na tessitura de *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, apresenta-se uma reconstrução de personagens centrais para a mítica judaico-cristã, tais como Jesus e Maria ou Adão e Eva.

Retornamos, assim, à questão das personagens míticas, sobre elas, Auerbach explica que,

[...] as figuras do Velho Testamento estão constantemente sob a dura fôrula de Deus, que não só as criou e escolheu, mas continua a modelá-las, dobrá-las e amassá-las, extraindo delas, sem destruir a sua essência, formas que a sua juventude dificilmente deixava prever (AUERBACH, 2004, p. 15).

A partir disso, podemos observar que, embora profundas em “camadas” (AUERBACH, 2004) — pelas diferentes nuances que vão adquirindo, transformando-se na tessitura da narrativa —, as personagens do texto bíblico têm suas alterações, sua constituição *determinadas* por deus; ou seja, elas apresentam-se de acordo com as pretensões desejadas pelos narradores para confirmar as “verdades” da religião, pois a *Bíblia* não objetiva, tal como a *Ilíada* de Homero, por exemplo, encantar e agradar ao narrar eventos, mas sim doutrinar o leitor, educá-lo nos princípios da religião. Esse caráter de “verdade religiosa” que o Antigo Testamento assume, exige convencer-nos de que seu texto apresenta a verdade do mundo e das coisas e não apenas uma das faces da realidade. Nesse sentido, “O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira — pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo” (AUERBACH, 2004, p. 11).

A releitura do Antigo e Novo Testamentos por José Saramago proporciona a iluminação de um segundo plano, paralelo a este apresentado pela *Bíblia*, porém, em *Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, apresenta-se uma outra construção das figuras míticas. Assim, ocorre, por exemplo, no romance *Caim* (2009), com a personagem que dá título à obra, o irmão de Abel vivencia, no romance, novamente os eventos bíblicos (aqueles em que atuava e também outros posteriores a sua morte), entretanto, a maneira como se relaciona com eles, como os observa, agora é distinta. Desse modo, a releitura apresentada por Saramago no texto literário possibilita questionar a pretensão do Antigo Testamento de única verdade histórica. *Caim* dessacraliza o texto bíblico, por meio da paródia, da ambivalência e do riso.

Entretanto, a personagem mítica só pode ser transformada considerando-se seu simbolismo inerente, pois, ainda que se deseje desconstruí-la, esta personagem nos comunica imagens já estabelecidas e que se configuraram, no caso do romance de que tratamos, por meio dos textos bíblicos. É importante, assim, observar em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo* não apenas a configuração das

personagens, mas também como elas se relacionam às personagens míticas, ou seja, como elas se afastam ou se aproximam dos arquétipos.

Em nosso trabalho objetivamos, portanto, analisar os romances *Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, de José Saramago, observando-os como releituras do Antigo e Novo Testamentos. De modo mais específico, pretendemos examinar as narrativas bíblicas sobre as personagens míticas presentes nas obras de José Saramago, verificando de que modo o romancista português resgata os textos da tradição judaico-cristã, trazendo à tona antigas personagens para promover a sua desconstrução. Outro propósito é investigar por quais meios (paródia, ambivalência, alegoria, riso) a reescritura das personagens míticas se manifesta nas obras estudadas de José Saramago, observando em que medida os recursos estilísticos empregados pelo escritor ampliam a significação dos hipotextos.

Nesse sentido, as perguntas que propomos responder são: como as releituras das narrativas da tradição judaico-cristã são realizadas nos romances de Saramago? Em outras palavras, quais recursos/elementos são utilizados na reconstrução das personagens míticas? A partir desta problemática, objetivamos não apenas observar a presença do mito na escritura de José Saramago, mas também verificar os modos pelos quais o elemento mítico se reconfigura em *Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*. Nosso trabalho se insere, portanto, na perspectiva da releitura de textos clássicos; mais especificamente, a partir dos fundamentos da literatura comparada, pretende estudar como a obra de arte literária atua na ressignificação de personagens formadoras do imaginário judaico-cristão.

A problemática a ser estudada neste trabalho é importante, assim, não apenas para se compreender melhor a tessitura e a mitologia presentes em textos fundadores da Literatura e da História Ocidentais; mas também porque as releituras proporcionam outras perspectivas sobre o texto, às vezes destoantes da original ou primeira, a que é apresentada pela matriz cultural que a gerou. A iluminação de novos planos, ampliando a significação dos hipotextos, pode promover, por meio de recursos como a paródia e a carnavalização, o questionamento, a dessacralização dos mesmos. E, se como explica Benjamin, “[...] narrar histórias é sempre a arte de as voltar a contar [...]” (BENJAMIN, 1992, p. 36), a releitura do texto bíblico elaborada por Saramago em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, nada mais é

do que permitir que se conte novamente, e sob novos horizontes, a partir de olhares outros, a mesma história, ampliando-a, reafirmando-a ou negando-a.

A análise proposta será, portanto, comparativa, entre os romances contemporâneos elencados e as narrativas bíblicas, mas também no cotejo entre os dois romances de Saramago. Especificamente, nos ateremos, para observar a releitura e desconstrução das figuras míticas, às personagens Adão, Eva, Caim e Lilith no romance *Caim*, Jesus, Maria, José e Maria Madalena no *Evangelho segundo Jesus Cristo* e Deus e o Diabo em ambas as obras.

A comparação de textos tem sua origem, conforme explica Sandra Nitrini (2000), no momento em que existiram duas literaturas, apreciando-se o mérito de cada uma. Na matriz cultural do Ocidente, podemos observar, portanto, segundo Nitrini, trabalhos comparatistas, ainda pouco elaborados, nas literaturas grega e romana antigas. A instituição da Literatura Comparada como disciplina acadêmica ocorreu, contudo, apenas na Europa do século XIX.

Ainda de acordo com Nitrini, seu estabelecimento foi permeado por questões de ordem política: “[...] o termo ‘literatura comparada’ surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa” (NITRINI, 2000, p. 21). No contexto de reestruturação dos países europeus em razão das invasões napoleônicas, a Literatura Comparada visava, em sua instituição, estabelecer relações entre as nações, reconhecendo os grandes autores de cada país e a influência que tinham nas literaturas do continente europeu.

Desde os oitocentos até meados da década 50 do século XX, os estudos comparatistas dedicaram-se, essencialmente, à investigação de fontes e influências. Sendo, naquele momento, o objeto da Literatura Comparada “[...] o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 2000, p. 24). A determinação do objeto de estudo vem sendo motivo de divergência entre os teóricos comparatistas, como exemplifica Nitrini (2000), os franceses determinavam que só poderiam ser comparadas obras produzidas em países diferentes, enquanto os americanos entendiam que o estudo comparativo poderia ser desenvolvido no interior de uma literatura nacional, a partir de autores ou textos de um mesmo país.

Apesar das divergências, Nitrini (2000) observa um ponto de confluência entre as discussões acerca do objeto, método e finalidade da Literatura Comparada: o conceito de influência. A autora aponta duas definições para influência: uma, “[...] indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” (NITRINI, 2000, p. 127); a outra, em que influência designa uma “relação de contato”, ou seja, a proximidade de um e outro autor, observando os traços que permitem perceber qual dos autores atua como fonte.

Procurando estabelecer relações entre textos formadores da matriz judaico-cristã e suas releituras produzidas por José Saramago, nosso trabalho se insere na perspectiva da Literatura Comparada. Não visaremos ao estudo da influência, tal como era entendida no momento de estabelecimento da disciplina — em termos de semelhança, originalidade, consagração do texto fonte sobre o influenciado —, mas à observação, na tessitura do texto, dos meios (paródia, carnavalização, ambivalência) utilizados para a (des)construção das personagens míticas, atuando, portanto, no território das diferenças, verificando o afastamento (que pode promover a dessacralização, a inversão) em relação às narrativas bíblicas.

Não objetivamos abarcar, em nosso trabalho, um universo mensurável de releituras da tradição judaico-cristã pela literatura; preocupar-nos-emos, no entanto, em investigar, de maneira mais detalhada, o processo de reelaboração das personagens míticas em dois romances de José Saramago.

De cunho bibliográfico, nosso trabalho ancora-se, para estudar a constituição histórica do riso e suas características essenciais (o que é o riso, como e do que se ri), nos estudos do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), do pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) e do historiador francês Georges Minois (1946-). Nos valeremos também de textos dos filósofos gregos Platão (447-327 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) — autores que fazem parte da matriz cultural/científica ocidental —, pois em suas obras se encontram discussões importantes que são/foram utilizadas como base para os desdobramentos teóricos de pensadores posteriores a respeito das temáticas que envolvem nossa pesquisa. Entre os autores nucleares para nosso trabalho, destacam-se ainda o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), em textos acerca do processo artesanal de tessitura do texto literário, e do pesquisador brasileiro Luiz Costa Lima (1937-), pelas contribuições aos estudos da *mimesis*.

Sobre a disposição e organização de nosso texto, iniciamos tratando, no primeiro capítulo, cujo título é “Representação e arte: a vida humana como matéria”, de questões relativas à arte e suas relações com a realidade, isto é, pensando na arte como representação (*mimesis* de representação), mas também, e principalmente, como reapresentação/recriação do mundo e do humano (*mimesis* de produção).

No segundo capítulo, nomeado “Manifestações do cômico na tessitura da obra de arte literária”, dirigimos olhares ao riso, numa perspectiva de breve panorama histórico e de constituição do fenômeno, visando, a partir da observação de como riam os homens em outros tempos e de quais os traços fundamentais do riso, melhor compreender o percurso e a configuração do riso nas obras estudadas de José Saramago.

No terceiro capítulo, “Da arte de fazer homens”, retomaremos a questão inicial do trabalho, para tratar do outro, de ambivalência, de paródia, da dificuldade de apreensão do eu e do outro, ambos fraturados. Abordaremos também o discurso figurado, que aponta para a palavra outra (metáfora) ou para o pensamento outro (alegoria). Além disso, a reflexão sobre *mimesis* permeará algumas inquietações, na perspectiva de observar que a obra de arte literária mais do que apresentar uma relação de semelhança com a vida factual, nos dá a conhecer, por meio da linguagem, do trabalho artesanal com a palavra, a vida humana reapresentada, recriada. A literatura, nesse sentido, poderia ser entendida como a arte de fazer homens.

1 REPRESENTAÇÃO E ARTE: A VIDA HUMANA COMO MATÉRIA

Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, não de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas. Observo e anoto os diversos acidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação aparece dentro de um quadro ou de uma luz diferentes. Daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Dêmades, não deixe de ser autêntico. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente, como um homem seguro de si. Mas ela não para e se agita à procura do caminho certo (MONTAIGNE, 1972, p. 371-2).

Somos um eu, povoado por um outro, sempre em busca de nos completar. Esse diálogo com o outro, seja o outro humano, o outro discurso, os outros nossos, que nos habitam, nos faz plurais, em devir constante, por vezes, contraditórios. Esse traço de inconstância, de incompletude nos caracteriza. Michel de Montaigne (1533-1592), em seu ensaio sobre o arrependimento, observa que se a alma pudesse fixar-se não seríamos hesitantes, “mas ela não para, se agita”. Em movimento, em transformação seguimos, agitados, hesitantes. Tortuosa se revela, assim, a tarefa de captar o objeto: rapidamente tentamos descrevê-lo, a fim de não perder sua essência, mas, em movimento contínuo, ele nos escapa. O objeto nos foge não apenas em razão de sua inconstância — porque nele, em nós, o movimento é a cada minuto, a cada plano, a cada perspectiva mais iluminada ou obscura —, como também pelo abismo que dele nos separa; o abismo entre nós e as coisas; entre palavra e mundo.

1.1 ARTES DA ILUSÃO E DO ENGANO

A Grécia Antiga, berço da Filosofia, da Política, da Arte e da Poesia, experienciou, na cidade de Atenas, a primeira democracia³ de que se tem conhecimento. Nela podiam participar das discussões os cidadãos, assim eram denominados os homens livres, maiores de vinte e um anos e que fossem filhos de pais atenienses — o que excluía as mulheres, escravos e estrangeiros. Os cidadãos se reuniam em Atenas na Assembleia (ou *Ekklesia*) e todos eles tinham direito à palavra. Era-lhes permitido participar das discussões, mas, para isso, fazia-se necessário expressar-se por meio de uma argumentação lógica e precisa, persuadindo os ouvintes. De modo que a oratória era muito valorizada pelos gregos. Conforme afirma Ricoeur (1983, p. 47), “A retórica grega [...] tinha um objectivo mais amplo e uma organização interna singularmente mais articulada do que a retórica cessante”. Isso ocorria em razão desta organização da sociedade na Grécia Antiga, em que o domínio público da palavra era essencial para o exercício da cidadania.

Fazia-se necessária, assim, uma educação voltada para a formação política, uma educação que preparasse o jovem cidadão para “bem falar” diante da Assembleia. Os sofistas surgiram dessa necessidade de preparar o jovem para a vida pública. Exímios no domínio das técnicas da retórica, não se preocupavam, em geral, com um projeto de verdade — para os sofistas, assim como a natureza é devir, a verdade também seria mutável. Dito de outro modo, para eles o que importava era que a opinião alcançasse aceitação na *Ekklesia*. Assim, o verdadeiro, para os sofistas, dependia se o julgamento era sobre Sócrates ou Hípias⁴, ou seja, moldava-se no particular; o mais importante era persuadir os ouvintes e não a busca pela verdade.

Por este motivo, os sofistas foram alvo de muitas críticas — mesmo em nosso tempo, os vocábulos “sofista” e “sofisma” carregam sentido negativo, sendo

³ O governo democrático foi muito criticado por Platão e Aristóteles, como podemos observar na *República* (2001), entre outros motivos, porque a democracia não valorizava o mérito. Os magistrados, por exemplo, eram eleitos por meio de sorteio. No domínio da sorte, a arte de bem governar, que dispõe da Justiça (virtude por excelência), foi, muitas vezes, deixada de lado. A condenação de Sócrates à morte pela democracia ateniense é reveladora do papel importante que o governante desempenha, portanto, para Platão e Aristóteles, qualificado e desinteressado deveria ser o seu trabalho. Desacreditados da democracia, para estes filósofos, a melhor forma de governo seria a república.

⁴ Sofista famoso na época de Sócrates, Hípias foi tornado personagem nos *Diálogos* de Platão.

usados quando se objetiva depreciar alguém ou seus argumentos. Platão, por exemplo, condena a retórica ao mundo do falso. Em razão de sua visão dicotômica da realidade, o filósofo grego desenvolve seu sistema filosófico com base em planos de conhecimento, denominados mundos sensível e inteligível — exemplificados no livro VII da *República* (2001). O mundo sensível seria o mundo das experiências diárias, por sua natureza transitória e mutável e, por essas características, é também designado, por Platão, como o plano de nossas opiniões; já o plano inteligível diz respeito ao mundo das Ideias⁵. A partir desta bipartição, o filósofo grego estabelece um filtro da realidade, procurando “Distinguir a ‘coisa’ mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro” (DELEUZE, 2007, p. 259). Nesse sentido, pertencer ao mundo sensível é ser simulacro, é estar condenado ao engano, tal é o lugar em que figura, para Platão, o uso da palavra para a persuasão (de que dispõe a retórica),

[...] para ele a retórica estava para a justiça — virtude política por excelência — como a sofística para a legislação; e ambas estavam para a alma como a culinária para a medicina e a cosmética para a ginástica — isto é, *artes da ilusão e do engano* (RICOEUR, 1983, p. 16, grifo nosso).

Ao contrário do que pretendiam os sofistas, Aristóteles (2005), ao dedicar-se ao estudo da retórica, mostra que ela não é uma ciência, mas sim uma arte. Segundo o Estagirita, “[...] o papel da Retórica se cifra em distinguir o que é verdadeiramente suscetível de persuadir do que só o é na aparência [...]” (ARISTÓTELES, 2005, p. 31). Entendida como arte, *téchne*, a retórica consiste, portanto, em observar o que em cada situação deverá ser aplicado visando à persuasão, quer seja, observar os lugares-comuns (*topoi*). Entretanto, cabe à retórica tratar do “[...] provável para homens desta ou daquela condição [...]” (ARISTÓTELES, 2005, p. 35), e não preocupar-se com o particular — como faziam os sofistas.

⁵ O conceito de “ideia” platônico, tal como é apresentado na *República* (2001), é diverso da significação que atribuímos atualmente: para nós, ideia designa uma representação mental de algo (concreto ou abstrato), um pensamento, um conceito, relativos a um plano psicológico; para Platão, no entanto, ideia significa a forma que um objeto possui, mas não sua forma sensível (palpável) e sim sua forma interior, isto é, sua essência, e refere-se a um plano metafísico, que revela a natureza (*physis*) das coisas. Por exemplo, os círculos desenhados em um papel, mesmo com o auxílio de um compasso, expressam a natureza sensível desta forma geométrica, pois se tratam todos de cópias mutáveis e imperfeitas da “ideia” de círculo.

Palavra eficaz, a retórica atua a partir da persuasão e do engano (sofistas). Os discursos diante da Assembleia exigiam, para o convencimento dos ouvintes, o domínio desta arte. Além disso, “[...] o exercício nobre da palavra supunha a capacidade de fixá-la na memória” (LIMA, 2003, p. 32). O culto à *Mnemosine*⁶, na Antiguidade grega, concede ao poeta o posto de “mestre da verdade”, uma vez que cabe a ele cantar os feitos e os heróis, iluminando, de um lado, os eleitos (os que serão lembrados), e lançando ao esquecimento, por outro lado, os que são deixados nas sombras, no silêncio. Conforme explica Costa Lima, sobre o culto à memória e o papel do poeta: “[a] memória, tomada como *palavra do que é e do que foi, palavra intemporal* à disposição dos “videntes”, o adivinho, o sacerdote, e o poeta, que, a partir deste, *assegurar*á o louvor ou o opróbio, a lembrança ou o esquecimento dos heróis” (LIMA, 2003, p. 35-6, grifos nossos).

Tal como o poeta, o narrador também trabalha com a memória, conforme aponta Benjamin (1992, p. 28) “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber”, o conhecimento do passado e as aventuras dos homens que se lançavam ao mar são tecidos pelo narrador. A narrativa está associada a essa tradição oral, do poeta que cantava os feitos dos heróis, dos contadores de histórias que construíram o imaginário que temos dos primeiros homens, de sua vida, de seus deuses, de seus princípios. Tradição oral, muitas dessas histórias se perderam com o apagamento dos grupos a que pertenciam, outras ainda conhecemos, porque a memória se fez palavra, palavra escrita, palavra viva e pulsante (quando lemos). Sobre essa experiência do leitor, o filósofo alemão comenta que “O narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada. E transforma-a por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história” (BENJAMIN, 1992, p. 32). Dito de outro modo, a palavra que manteve próximas (dentro de livros, em páginas escritas, copiadas, impressas) aquelas

⁶ Na mitologia grega, Mnemosine, deusa da memória, pertence à categoria dos Titãs, que são considerados os deuses mais antigos e que se originaram do encontro da Terra e do Céu, os quais surgiram do Caos. Filha de Gaia e Urano, Mnemosine gera as Nove Musas, do encontro com Zeus durante nove noites. “Las Musas eran hijas de Zeus e de Mnemosine (Memoria). Presidían al canto, y estimulaban la memoria. Eran nueve en número [...] Calíope era la musa de la poesía épica, Clío de la historia, Euterpe de la poesía lírica, Melpómene de la tragedia, Terpsícore de la danza y del canto, Erato de la poesía amorosa, Polimnia de la poesía sacra, Urania de la astronomía, Talía de la comedia” (BULFINCH, 2006, p. 16). Tradução nossa: “As musas eram filhas de Zeus e de Mnemosine (Memória). Presidiam o canto e estimulavam a memória. Eram nove em número [...] Calíope era a musa da poesia épica, Clío da história, Euterpe da poesia lírica, Melpomene da tragédia, Terpsícore da dança e do canto, Erato da poesia amorosa, Poliímnia da poesia sacra, Urânia da astronomia, Talia da comédia”.

memórias, aquelas experiências, elaboradas artesanalmente pelo narrador, pode, ao fazer-se palavra viva, palavra lida, misturadas as memórias presentes na obra de arte literária às memórias do leitor (as suas e as dos outros), tornar-se experiência nossa (compartilhada com o outro), conhecimento do outro e de nós, de sua profundidade, conhecimento menos difuso das tramas complexas, enredadas (porque o eu é sempre outro também, se faz por meio do conhecimento do outro) que tecem o humano.

Ao recolher as memórias, as suas e as dos outros, o narrador não as apresenta tal como as apanhou, num processo artesanal que as transforma em palavra, palavra literária, em palavra mais simbólica entre as outras, sua atividade se assemelha à do artesão, o narrador tece as memórias numa narrativa outra. Se observamos de modo mais minucioso a obra de arte literária, notamos que nela podem-se apresentar as memórias já partilhadas (as que faziam parte de nossa herança cultural, por exemplo), no entanto, o modo como o tecido se revela ao leitor, pode fazer com que pareçam outras, memórias do outro, como se pertencessem a um outro não conhecido, que povoa com as suas memórias as nossas, o nosso mundo.

Tal como as Moiras⁷, que na mitologia grega podiam dispor dos destinos, alongando ou mesmo desfazendo fatalmente os fios da vida, ao cortá-los ou ao deixar que continuassem sendo tecidos, o narrador tece, seu fio é a palavra, sua matéria, a vida humana. Tecido elaborado artisticamente, o texto literário modela as memórias, transforma-as, umas tornam-se mais intensas, outras são olvidadas, e outras ainda podem ser amalgamadas com memórias sonhadas. Esse processo costuma ser intencional, mas antes disso, nos parece, seria ele também espontâneo, uma vez que lembrar é um processo no qual ativamos imagens, sensações, sons ou mesmo aromas, que se encontravam, em algum momento, esquecidos. Quando voltamos às memórias, lembramo-nos do vivido, mas à essa lembrança pode-se misturar o sonhado, o inventado/imaginado, podemos ainda

⁷ “O destino personificado de cada criatura humana, dotada desde o nascimento de sua própria Moira, palavra que significa ‘quinhão’. Essa abstração tornou-se com o tempo uma divindade [...] As Moiras, inflexíveis como o destino, eram a encarnação de uma lei inexorável, à qual os próprios deuses estavam sujeitos. Nos poemas homéricos e em Hesíodo as Moiras, reduzidas a três no segundo poeta, eram Átropos, Clotó e Láquesis; elas evoluíram com o tempo para um conceito amplo, passando a determinar o destino de todas as criaturas humanas e de cada uma delas, e fixando desde o nascimento a duração da vida e seu curso mediante um fio que uma delas fiava, outra enrolava e a terceira cortava quando chegava a hora prefixada para a morte [...] Os romanos identificavam suas Parcas com as Moiras dos gregos” (KURY, 2008, p. 273).

apagar parte do vivido, olvidá-lo (por ser traumático para nós, por exemplo, ou pela incapacidade de tudo reter), por isso, lembrar-se envolve também esquecer e inventar/sonhar.

Podemos verificar o que vimos tratando no seguinte excerto do romance *Caim*, no qual a personagem adão, após ter sido expulsa do paraíso terreno e já estar há algum tempo no fado de precisar cultivar a terra para manter-se viva, conforme a punição aplicada por deus por ter se alimentado do fruto proibido da árvore do bem e do mal, lembra-se de como era a vida no paraíso e dos primeiros dias que sucederam à expulsão do éden:

Os tempos do jardim do éden e da caverna no deserto, os espinhos e os cardos, o riacho de águas turvas, foram-se esfumando na memória até aparecerem algumas vezes como gratuitos inventos não vividos, nem sequer sonhados, mas intuídos como algo que teria sido outra vida, outro ser, outro diferente destino (SARAMAGO, 2009, p. 31).

A memória de adão sobre o jardim do éden é uma memória que se confunde sobre o que terá sido o vivido, transformando-o em parte de outra vida, de um destino que não mais era o seu, de um adão que ele não mais reconhecia como parte de si, mas outro, um adão outro, o adão do paraíso terreno, com sorte diferente do adão amaldiçoado por deus, que lembra-se de modo difuso do outro.

O narrador, como dissemos, elabora artesanalmente, trabalha artisticamente as memórias (as quais são também parte de um processo que envolve turvar, iluminar, esquecer e modificar, como observamos), a partir disso, podemos dizer que ele não precisa, necessariamente, ter um compromisso com a verdade. Ainda assim, mesmo quando sua história parecer enveredar por caminhos obscuros, fantásticos, afastados do que concebemos como o real, dele podemos nos aproximar, pelo conhecimento do outro que a obra de arte literária pode nos transmitir. Como é esse outro (que também sou eu) e que sempre me foge quando o tento divisar (tal como nos aponta Montaigne no excerto com o qual iniciamos este capítulo)? Os romances de José Saramago, *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, na “releitura” dos livros bíblicos (como veremos ao longo do trabalho), mais do que procurar apresentar de novo aquelas histórias, pelos herdeiros da tradição judaico-cristã já conhecidas, nos possibilitam, ao reelaborá-las, observar a escritura do humano com fios que, tecidos de modo artesanal pelo narrador, nos apresentam um

tecido diferente, outra roupagem para o humano que conhecíamos, nos permite, portanto, entrever o mesmo, como outro, sugerindo uma dialogia constitutiva (somos o mesmo, mas outro; eu e outro, necessários, ambivalentes, imbricados).

No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, a narrativa de um dos encontros sexuais de José e Maria, os pais, por assim dizer⁸, de Jesus, a qual apresentamos a seguir, nos dá a conhecer encontros que não são descritos na *Bíblia*:

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 somente, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado (SARAMAGO, 2005, p. 19).

O ato sexual de Maria e José foi apagado, ou nunca incluído, nos textos canônicos da tradição judaico-cristã — ainda que, segundo interpretação de estudiosos recentes do texto bíblico⁹, o mesmo não sugeriria um voto de castidade de Maria. Não queremos aqui discutir a virgindade da personagem bíblica, apenas apontar para a associação de Maria à pureza e à castidade, símbolos tão fortes que Maria e virgem são nomeadas como uma só: virgem Maria. Assim, quando o romance de Saramago nos descreve encontros sexuais entre as personagens José e Maria, desconstrói uma personagem símbolo para os católicos, revela uma virgem Maria mais mulher, do que serva do Senhor — “Disse, então, Maria: ‘Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra!’” (Lc 1, 38)¹⁰. A imagem de uma

⁸ Como podemos ler no Evangelho de Mateus (Mt 1, 18-20), José assumiu a paternidade de Jesus, mas este tinha sido gerado pelo Espírito Santo, não sendo filho legítimo (atestado por laços de consanguinidade) de José. Maria, por seu lado, foi a responsável por gerar Jesus, seu ventre servindo para que o filho de Deus fosse concebido, conforme a narrativa do Evangelho de Lucas (Lc 1, 26-33).

⁹ Como é o caso da versão “*Bíblia de Jerusalém*”, que utilizamos como referência nesse trabalho, produzida pela *École biblique de Jérusalem*, grupo de estudiosos da *Bíblia*, composto por tradutores e colaboradores de diferentes religiões. Valemo-nos da edição brasileira de 2002, tradução realizada pela Paulus Editora dos originais da edição francesa revisada de 1998.

¹⁰ As citações diretas do texto bíblico serão realizadas, seguindo a tradição dos exegetas, apresentando o livro ao qual pertencem (Gênesis, por exemplo), indicado abreviado (Gn), conforme lista de abreviaturas no início deste trabalho. Segundo esse padrão, após o livro, apresentamos o capítulo, seguido da indicação do(s) versículo(s). Assim, vírgula separa capítulo de versículo (exemplo: Gn 3,1 = Livro do Gênesis, capítulo 3, versículo 1); ponto e vírgula separa capítulo e livros (exemplo: Gn 1,1-7; Jo 2,3 = Livro do Gênesis, capítulo 1, versículos de 1 a 7; Evangelho segundo João, capítulo 2, versículo 3); ponto final separa versículo de versículo, quando não seguidos

Maria que se limita ao espaço doméstico — “[...] Maria, aquela que sempre está metida em casa, e nestas semanas [grávida] mais resguardada ainda, oculta numa cova, onde só é visitada por uma escrava [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 76) —, servente e submissa, não só ao seu deus, mas também ao homem, ao marido — “Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 19) —, como costumamos conceber as mulheres de seu tempo, mantém-se no texto de Saramago, no entanto, por mais que esteja cumprindo seu papel de esposa submissa, recatada e passiva:

Maria, deitada de costas, estava acordada e atenta, olhava fixamente um ponto em frente, e parecia esperar. 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, abria as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres (SARAMAGO, 2005, p. 18-9).

A virgem Maria do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, em alguns momentos, expressa, ainda que de modo acanhado, a sua sexualidade: “Tendo pois saído para o pátio, Deus não pôde ouvir o som agónico, como um estertor, que saiu da boca do varão no instante da crise [do orgasmo], e menos ainda o levíssimo gemido que a mulher não foi capaz de reprimir” (SARAMAGO, 2005, p. 19). O prazer de Maria é como o mais das mulheres, ela sente em seu corpo o contato com a pele e o membro de José, vibra também seu corpo e dele escapa um gemido, mas ela queria tê-lo reprimido, mulher de seu tempo, melhor dito, em consonância com o esperado de uma esposa em seu tempo¹¹. O momento é descrito como sagrado, o ventre de

(exemplo: Mt 1,1.3.6-9 = Evangelho segundo Mateus, capítulo 1, versículos 1 e 3 e de 6 a 9); hífen indica sequência de capítulos ou versículos (exemplo: Jo 3-5 = Evangelho segundo João, capítulos de 3 a 5). Todas as citações ao texto bíblico, tomaram como referência a edição para o português de 2002, traduzida por Paulinas Editora, da *Bíblia* de Jerusalém, versão revista e ampliada de 1998, produzida pela *École biblique de Jérusalem*, que está listada nas referências ao final de nosso trabalho.

¹¹ Várias passagens do romance destacam o papel submisso da mulher naquela sociedade. Quando caminham com os homens, por exemplo, devem ir atrás deles, nunca ao lado “Os homens caminham à frente [...] ao passo que as mulheres, as meninas e as velhas, de todas as idades, formam outro confuso grupo lá atrás [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 41). Sua voz não deve ser alta, isto é, não lhes é permitido gritar: “[...] os homens, em coro solene, altearam a voz para proferir as bênçãos [...]”

Maria é sagrada e sagrada é a semente (o sêmen) de José, mas a personagem Deus não é capaz de compreender esse amálgama do humano e do sagrado, ainda que ela já tenha se feito carne, humana, como podemos observar no texto bíblico

Mas a todos que o receberam
 deu o poder
 de se tornarem filhos de Deus:
 aos que creem em seu nome,
 eles, que não foram
 gerados nem do sangue,
 nem de uma vontade da carne,
 nem de uma vontade do homem,
 mas de Deus.
 E o Verbo se fez carne,
 e habitou entre nós,
 [...]
 (Jo 1, 12-14).

No fragmento do Evangelho de João, narra-se que o “Verbo se fez carne”, isto é, a palavra se fez humana, Deus tornou-se homem (com o nascimento de Jesus), no excerto do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, ao contrário, a carne se fez palavra, o contato físico de Maria e José transformou-se em palavra, o homem se fez sagrado, os corpos são denominados como sagrados porque são “fonte e taça da vida”, o baixo corporal masculino e feminino, fonte e taça, feitos um para o outro, produzem a vida.

O romance de Saramago (2005), nos apresenta a mesma Maria do texto bíblico, a personagem do romance é descrita, tal qual a personagem da *Bíblia*, como a mãe de Jesus de Nazaré, mulher de José, ventre no qual é gerado o filho de deus. Mas já não é a mesma Maria, ainda que, para nós leitores, seja possível ver a outra (a Bíblica), a personagem do romance tem, entre as pernas, um sexo que palpita e que sente prazer, mais humana (porque dada às coisas terrenas, aos instintos corporais), trata-se de uma Maria desconhecida pelo leitor dos Evangelhos canônicos. No entanto, a Maria de Saramago continua sendo a Maria da *Bíblia*, pois conseguimos identificar que são a mesma, mas ela é agora também outra. Uma Maria outra, e, ao mesmo tempo, a mesma Maria, Maria ambivalente (sexual e virgem), personagem que aponta para o dialogismo constitutivo do humano de que falamos anteriormente. Maria recatada? Maria que faz sexo com seu marido (há que

repetindo-as as mulheres discretamente, quase em surdina, como quem aprendeu que não ganha nada em clamar quem de ser ouvido poucas esperanças tenha [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 41).

lembrar-se que a personagem bíblica é vista como virgem, sendo assim, inclusive nomeada, logo, a imagem de uma Maria sexual poderia ser interpretada, por católicos fervorosos, como heresia)? Ambas. Uma e outra, porque múltipla, assim como o é aquilo que costumamos designar como humano.

Porém, voltemos ainda à questão do poeta e de seu compromisso com a verdade do qual tratávamos, compromisso que passou a ser mais observado com o surgimento da Filosofia (na Grécia do século VI a.C.), quando transferir-se-á do poeta para o filósofo a função de dispor sobre a verdade. Para explicar a natureza e seus fenômenos, bem como para tratar dos louros e infâmias dos homens, a poesia tinha no mito seu alento criador. O discurso filosófico, com a predominância do pensamento racional, preocupa-se com a indagação da verdade e a observação atenta da natureza, cumprindo-se “[...] à medida que se libera da força do mítico”. (LIMA, 2003, p. 31). Buscar a verdade, descobrir a essência e os princípios que regem algo, nos levarão a uma busca pela semelhança entre literatura e vida factual, quando isso não se concretiza, a literatura poderá ser condenada como arte da ilusão e do engano, como veremos na próxima seção.

1.2 DO MUNDO DAS APARÊNCIAS: A *MÍMESIS* NO JOGO DE APROXIMAR E DISTANCIAR PARA VER MELHOR

Conforme explica Costa Lima (2000), o campo pré-conceitual da *mímesis* a insere na seara da dança e da música. A partir dos estudos de Hermann Koller, o crítico brasileiro aponta que “[...] *mimos* é originalmente o ator da dança do culto a Baco e *mímesis*, a dança pela qual a “cura” se realizava” (LIMA, 2003, p. 52). A *mímesis* era considerada, portanto, a partir de suas propriedades terapêuticas — a cura da *mania* pela *mania* (LIMA, 2003). A catarse prevê o reconhecimento no representado e, por meio do terror e da piedade, a liberação, purificação das paixões. Assim,

De modo muito geral, podemos dizer que a *mímesis* supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda, particularizada numa obra. Esta encontra naquela os

parâmetros que *possibilitam seu reconhecimento e aceitação* (LIMA, 2000, p. 22, grifo nosso).

Essa relação entre o apresentado na obra de arte (cena segunda) e uma representação anterior (cena primeira) — não necessariamente oriunda da realidade partilhada, como veremos no decorrer deste trabalho — proporciona o reconhecimento, a identificação com o que se expressa no *mímema* (o produto da *mímesis*, a obra). Os dois traços destacados no fragmento de Costa Lima, reconhecimento e aceitação, operam, primariamente, por meio do vetor semelhança. Na sociedade ateniense, por exemplo, “[...] a *mímesis* tem uma marcada função social [...] *ser uma forma de reconhecimento dos pares sociais com a comunidade a que pertencem*” (LIMA, 2003, p. 43, grifo nosso). Isso quer dizer que o parecer, o assemelhar-se a (e não o *imitatio*), prevalecem na tradição clássica da *mímesis*.

Além desse papel agregador, uma vez que, ao destacar a semelhança, contribuía para que fosse modelada a imagem de um todo social, promovendo o reconhecimento dos cidadãos na “figura” da *polis* (a cidade-Estado), a *mímesis*, ao “[...] ressaltar o traço de semelhança contido no *mímema* exprimiria a vontade de que a obra não se separasse da vida que, representando, *prolongava*” (LIMA, 2000, p. 296, grifo nosso). O desejo de durar, de prolongar a vida, a inquietação diante de nossa mortalidade, encontra-se entre as preocupações primeiras do homem — seja num plano vital, o instinto de sobrevivência presente mesmo em nossa essência animal, seja num plano de abstração filosófica, o preocupar-se com o que somos, passa pela categoria do tempo, caracterizado como passagem e movimento (LIMA, 2000), dele decorrendo as ideias de finitude e memória.

Associada à memória, ao reconhecimento, à semelhança, à purificação, a *mímesis* é apresentada já nas primeiras linhas do tratado de arte poética que nos legou Aristóteles: “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todos são, em geral, *imitações*” (ARISTÓTELES, 1973, p. 443, grifo nosso). O filósofo grego explica os modos e os meios de imitar, traço distintivo da comédia e da tragédia, bem como dos demais gêneros. A preocupação com a *mímesis* remonta, portanto, à Grécia Clássica, contudo, muito anterior é sua presença na arte: “Atemporal seria o fenômeno de incidência da *mímesis*, mas [...] *é sempre histórico o seu reconhecimento*” (LIMA, 2003, p. 22, grifo nosso).

A tradição grega nos deixou duas grandes teorias da *mimesis*, a de Platão e a de Aristóteles. Seu estudo permite observar como se dava o reconhecimento, a apresentação e representação na arte da sociedade da Grécia Antiga.

Para Platão (447-327 a.C.), o processo mimético deve ser realizado de acordo com o princípio de fidelidade ao modelo, e por modelo se entende a essência de determinada coisa. Esta configuração da arte mimética está ancorada na Teoria das Ideias, proposta pelo filósofo grego no texto da *República* (2001). Segundo a teoria platônica, a realidade é dicotômica, apresentada em dois planos de conhecimento: mundo sensível, de natureza transitória e mutável, é o plano das experiências diárias, das opiniões; e mundo inteligível, relativo ao plano das ideias, revela a essência das coisas, sendo, portanto, de caráter imutável e perfeito. A partir dessa concepção dualista, Platão privilegiará o plano das ideias, pois nele residiria o verdadeiro, o belo e o Bem¹². De acordo com o filósofo grego, “[...] a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (PLATÃO, 2001, p. 455). A arte não conseguiria, pois, apreender a ideia, a essência dos objetos que imita; e o artista, limitando-se a realizar uma imitação mecânica da parte sensível das coisas, é, para Platão, um imitador de aparências. Restrita ao plano sensível, a arte mimética deve ser banida da sociedade, para que esta liberta do “[...] poeta imitador [que] instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional [...]” (PLATÃO, 2001, p. 469), abandone as sombras, simulações e contemple o mundo e as coisas que o encerram em sua forma ideal.

Aristóteles (384-322 a.C.), por outro lado, compreende a *mimesis* como transfiguração da realidade, como reinterpretação. Na *Poética* (1973), tem-se que as diferentes expressões artísticas não diferem quanto à imitação, mas “[...] quanto aos meios de imitação” (ARISTÓTELES, 1973, p. 444). Assim, o filósofo grego observa, por exemplo, que a *mimesis* trágica se configura como a manutenção de uma ordem, de uma verdade; a *mimesis* épica como reafirmação de valores de uma

¹² A ideia de Bem representa na escala platônica de conhecimento o princípio primeiro, isto é, a ideia mais perfeita, da qual derivam todas as outras. Na *República* (2001), a ideia de Bem encontra-se relacionada à Justiça e é metaforizada na imagem do Sol, que nos permite contemplar a parte mais luminosa do Ser, “[...] é a ideia do bem. Entende que é ela a causa do saber e da verdade [...] para os objectos do conhecimento, dirás que não só a possibilidade de serem conhecidos lhes é proporcionada pelo bem, como também é por ele que o Ser e a essência lhe são adicionados, apesar de o bem não ser uma essência, mas estar acima e para além da essência, pela sua dignidade e poder” (PLATÃO, 2001, p. 309-10).

coletividade; e a *mimesis* na comédia como destruição de verdades, ambivalente. Segundo Aristóteles, a arte é imitação, e sua origem está na observação de que “O imitar é congênito no homem [...] e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445). Para o filósofo grego, a arte possui natureza mimética, que se realiza por diferentes modos e que, de acordo com a dimensão do verossímil e do universal, transfigura a realidade. O Estagirita resgata a arte do papel de imitadora passiva e mecânica a que a tinha banido Platão, pois, para Aristóteles, o processo mimético representa o desejo de identificação catártica, que poderia se cumprir na *mimesis* trágica, a qual, ao imitar as paixões humanas, “[...] suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1973, p. 447). A arte, portanto, não aprisiona o homem ao mundo do irracional, segundo afirmava Platão, mas, ao contrário, ela tem a capacidade, conforme Aristóteles, de provocar a liberação das paixões.

Podemos, no entanto, identificar na tradição clássica um ponto convergente, que é o de associar a *mimesis* à “imitação”; a semelhança, portanto, do objeto artístico/cultural produzido com a realidade (ou a forma/modelo a partir do qual observamos o real). A *mimesis* assim entendida é denominada “*mimesis* da representação” por Luiz Costa Lima (2000), pois prevê a representação de uma realidade, o reconhecimento de uma cena primeira e anterior no *mimema*, por meio da semelhança, que permite a identificação social e a cura das paixões.

Como vimos a respeito da *mimesis* na Antiguidade, naquele momento, a arte mimética estava associada à semelhança, ao reconhecimento na cena segunda (apresentada pelo *mimema*) de uma cena primeira (anterior). Essa correspondência (em termos de parença) entre a realidade e a arte, produzia a identificação social e possibilitava a catarse.

A partir do primado da semelhança e traduzindo *mimesis* como imitação, os poetas românticos abandonaram-na, porque, como aponta Costa Lima (2003, p. 21), “[...] a *mimesis* a que se opunham era a que se identificava com a ideia de *imitatio*”. Na arte das vanguardas, a dificuldade de identificação do *mimema* com a realidade, fazia com que o fenômeno da *mimesis*, de uma *mimesis* da representação, percesse. Na poesia da Modernidade, na obra de Baudelaire, por exemplo, permeada pelo tédio e pelo desencantamento do mundo, observa-se “[...] a negação da *mimesis da representação*” (LIMA, 2003, p. 138).

Origina-se da primazia da semelhança o questionamento, a respeito da arte e suas relações com a realidade: *mimesis* de que seriam estas representações da Modernidade? Costa Lima (2000) indaga também se “[...] o conceito de *mimesis* permanece central à identificação do fenômeno literário?” (LIMA, 2000, p. 21). Associado à representação, ao *imitatio*, o processo mimético estaria condenado ao esquecimento, ao mundo das sombras? Como iluminá-lo se o reconhecimento não se efetua, se ao invés de promover a identificação, a aproximação, a obra de arte parece mais sugerir um afastamento, um distanciamento? Para responder a estes questionamentos, é necessário observar o fenômeno da *mimesis* além de sua face de semelhança, percebendo que o vetor diferença atuava desde a tradição clássica dos estudos de arte e representação, ainda que fosse preterido em relação à semelhança — a partir da ideia de que a *mimesis* deva ser construída por meio do presente na *physis*, sendo “[...] homóloga a natureza — embora, em termos aristotélicos, antes homóloga à *natura naturans*, produtora de formas, que à *natura naturata*, considerada quanto às formas já produzidas” (LIMA, 2000, p. 25).

Há outro olhar, portanto, que pode ser dirigido para a *mimesis*, observando-a não como uma imitação ou falseamento da realidade, mas como um processo de elaboração artística, que pode representar diferentes “representações da realidade”. Costa Lima (1981) afirma que *mimesis* é ou afastamento crítico (tal como se configura na Modernidade) ou reafirmação catártica (na Antiguidade Clássica). O processo mimético, para o autor, não se orienta por representar a realidade, mas se dá pela representação das representações de realidade que nos atravessam, e que são constructos históricos, pois o real se construiria no ato da representação. Segundo o crítico, “[...] a *mimesis* supõe em ação o distanciamento pragmático de si e a identificação com a alteridade captada nessa distância” (LIMA, 1981, p. 230). A *mimesis* configura-se, pois, de acordo com o autor, nesse jogo de aproximar-se e distanciar-se, de maneira que esta ação (o afastamento) permite a reflexão, “[...] experimentar-se a si próprio [...]” (LIMA, 1981, p. 231), criticar as representações, e aquela (a aproximação) possibilita a similitude entre as representações do leitor e as operadas pela *mimesis*. O processo mimético relaciona-se, para o crítico, com o social, uma vez que é no interior de determinada representação histórica que a representação efetuada pela *mimesis* se atualiza e (re)significa, o produto mimético

não é, assim, algo acabado, é “[...] o discurso de um significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe trará” (LIMA, 1981, p. 232).

Preocupada não mais com a semelhança, a “*mimesis* de produção”, como é nomeada por Costa Lima (2000), pode ser trabalhada a partir da *diferença* — trazendo o feio¹³, o disforme, o avesso —, do afastamento crítico para (re)pensar a realidade. Costa Lima comenta que essa necessidade de distanciamento na poesia da Modernidade é explicada por muitos autores, dentre os quais se destaca Adorno, a partir do signo da negação: “[...] contra o enfeitamento da sociedade de consumo burguesa, o único caminho para a arte seria o de afirmar o poder da negação” (LIMA, 2003, p. 95-6).

Se considerarmos que, nos romances *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a cena primeira, isto é, a representação anterior a partir da qual o apresentado nas obras de Saramago (cena segunda) é elaborado artisticamente, é construída por meio de apropriações de narrativas presentes na *Bíblia*, podemos observar a configuração de uma *mimesis* de produção. Com efeito, examinamos nos romances um jogo de aproximar e distanciar na reelaboração das personagens míticas da matriz judaico-cristã. As personagens do romance mantêm, por um lado, uma relação de semelhança com as personagens bíblicas, o que permite o reconhecimento da cena primeira (o contexto das narrativas do Antigo e Novo Testamentos), por outro lado, é na configuração da diferença que se revela o processo artístico (é o afastamento que faz dos romances obras outras, é na diferença que as obras se distanciam do plágio).

No decorrer de nosso trabalho, será dado conhecer a reconstrução de diversas personagens das obras *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*. A título de exemplo, observemos mais proximamente a personagem Jesus:

Agora Maria de Magdala ensinara-lhe, Aprende o meu corpo, e repetia, mas doutra maneira, mudando-lhe uma palavra, Aprende o teu corpo, ele aí o tinha, o seu corpo, tenso, duro, erecto, e sobre ele estava, nua e magnífica, Maria de Magdala, que dizia, Calma, não te preocupes, não te movas, deixa que eu trate de ti, então sentiu que uma parte do seu corpo, essa, se sumira no corpo dela, que um anel de fogo o rodeava, indo e vindo, que um estremecimento o sacudia por dentro, como um peixe agitando-se, e que de súbito se escapava gritando, impossível, não pode ser, os peixes não gritam, ele, sim,

¹³ “O feio, na realidade, nasce do desajuste das partes; na arte, do privilégio da diferença” (LIMA, 2000, p. 314).

era ele quem gritava, ao mesmo tempo que Maria, gemendo, deixava descair o seu corpo sobre o dele, indo beber-lhe da boca o grito, num sôfrego e ansioso beijo que desencadeou no corpo de Jesus um segundo e interminável frémito (SARAMAGO, 2005, p. 235).

Esse fragmento, o qual apresenta um encontro sexual entre as personagens Jesus e Maria de Magdala, afasta-se da imagem do nazareno presente nos evangelhos bíblicos, uma vez que neles não há menção a uma possível vida sexual da personagem mítica. Durante oito dias permaneceu Jesus em casa de Maria de Magdala, período no qual desfrutaram de um amor erótico, aclaremos que os laços que uniam as personagens não eram os do matrimônio¹⁴. Ora, a imagem de um Jesus sexual (profano) não se aproxima da descrita na *Bíblia*, que ressalta seu caráter divino, como o filho de Deus¹⁵, traço (sagrado) que o diferencia dos outros homens. Além disso, embora não apresente-se, no texto bíblico, referência direta à manutenção da virgindade até o momento do casamento¹⁶, a tradição judaico-cristã promove a castidade para os não-casados. Assim, a ideia de Jesus ter-se relacionado sexualmente com Maria de Magdala, pode ser vista, na perspectiva da tradição cristã, como transgressora e mesmo herética. Tem-se, portanto, que a personagem Jesus se afasta da imagem de Jesus difundida por aquela tradição. Ele se afastaria do Jesus bíblico porque a personagem do romance têm ressaltados os caracteres humanos, não os divinos. Os eventos de sua vida, porém, ainda tornam possível sua identificação à personagem bíblica, o reconhecimento da cena primeira

¹⁴ Os ensinamentos de Maria de Magdala, que iniciou Jesus nas artes do amor sexual, não o mantém cativo, pelo contrário, promovem a liberdade: “[...] tinham nascido doutro encontro, no deserto, com Deus. Deus dissera a Jesus, A partir de hoje pertences-me pelo sangue, o Demônio, se o era, desprezara-o, Não aprendeste nada, vai-te, e Maria de Magdala, com os seios escorrendo suor, os cabelos soltos que parecem deitar fumo, a boca túmida, olhos como de água negra, Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo esta noite. E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade. *Dormiram juntos, mas não apenas nessa noite*” (SARAMAGO, 2005, p. 235, grifo nosso).

¹⁵ “Mas Jesus lhes respondeu: ‘Meu Pai trabalha até agora e eu também trabalho’. Então os judeus, com mais empenho, procuravam matá-lo, pois, além de violar o sábado, ele dizia ser Deus seu próprio pai, fazendo-se, assim, igual a Deus” (Jo 5, 17-18).

¹⁶ A respeito das mulheres, na *Bíblia*, afirma-se que deveriam manter-se castas, e deveriam ser punidos os que violassem uma virgem quando esta não fosse futura esposa: “Se alguém seduzir uma virgem que ainda não estava prometida em casamento, e se deitar com ela, pagará o seu dote e a tomará por mulher. Se o pai dela recusar dar-lha, pagará em dinheiro conforme o dote das virgens” (Ex 22, 15-16). Em outra passagem, afirma-se novamente a necessidade da virgindade feminina: “[...] se não acharem as provas da virgindade da jovem, levarão a jovem até à porta da casa do seu pai e os homens da cidade a apedrejarão até que morra, pois ela cometeu uma infâmia em Israel, desonrando a casa do seu pai [...]” (Dt 22, 20-21). É punido também o adultério: “Se um homem for pego em flagrante deitado com uma mulher casada, ambos serão mortos, o homem que se deitou com a mulher e a mulher. Deste modo extirparás o mal de Israel” (Dt 22, 22).

(as narrativas dos evangelistas canônicos). O jogo entre aproximar e distanciar se configura nessa apropriação do texto bíblico que termina por reconstruí-lo.

No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a personagem Jesus se aproxima do Jesus bíblico por “viver” os mesmos eventos, tais como a crucificação, o nascimento em Belém, os milagres etc., sobre estes últimos, observemos o processo de reescritura a partir da ressurreição de Lázaro. No evangelho bíblico:

Havia um doente, Lázaro, de Betânia, povoado de Maria e de sua irmã Marta [...] Ao chegar, Jesus encontrou Lázaro já sepultado havia quatro dias [...] Comoveu-se de novo Jesus e dirigiu-se ao sepulcro. Era uma gruta, com uma pedra sobreposta [...] Marta, a irmã do morto, disse-lhe: ‘Senhor já cheira mal: é o quarto dia!’ [...] [Jesus] gritou em voz alta: ‘Lázaro, vem para fora!’ O morto saiu, com os pés e mãos enfaixados e com o rosto recoberto com um sudário (Jo 11, 1. 17. 38-39. 43-44).

Lázaro é ressuscitado por Jesus, passados quatro dias de sua morte. No romance de Saramago, a personagem é, tal como no texto do evangelista João, irmão de Marta, a qual é apresentada como irmã de Maria de Magdala, e o espaço é também a Betânia¹⁷. Examinemos, contudo, o desenlace da morte de Lázaro no *Evangelho segundo Jesus Cristo*:

[...] sobre uma esteira, viu Lázaro, tranquilo como se dormisse, o corpo e as mãos compostas, mas não dormia, não, estava morto [...] intacto como se tivesse entrado na eternidade, mas não tardará que do interior da sua morte suba à superfície o primeiro sinal de podridão para tornar mais insuportável a angústia e o pavor destes vivos [...] poderia [Jesus] dizer, Eu sou a ressurreição e a vida, quem crê em mim, ainda que morto, viverá [...] ora, assim sendo, estando dispostas e ordenadas todas as coisas necessárias, a força e o poder, e a vontade de os usar, só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ela há-de regressar, e diga, Lázaro, levante-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, *mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que 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 a chorar* (SARAMAGO, 2005, p. 359-360, grifo nosso).

¹⁷ “Entraram em Betânia, Maria cobrindo meio rosto, por vergonha que a reconhecessem os vizinhos [...] e Maria deixou cair o manto, mostrando o rosto, porém ninguém disse, Ali vai a irmã de Lázaro, aquela que foi viver de prostituta [...] lá de dentro uma mulher disse, Quem chama, a sua própria resposta pareceu tê-la trazido até à porta, e aí estava, Marta, a irmã de Maria, gémeas, porém não iguais, porque sobre esta fizera maior estrago a idade, ou o trabalho, ou o feitio e modo de ser” (SARAMAGO, 2005, p. 342-3).

Como podemos observar, iria Jesus realizar o milagre da ressurreição de Lázaro. Entretanto, conforme o trecho em destaque, a personagem do romance, diferentemente da personagem bíblica, não traz Lázaro de volta à vida. O pedido de Maria de Magdala revela, a partir da aceitação da condição de mortal do homem, que o encontro com a morte não precisa ser revivido, seria ele talvez doloroso. É a partir da morte, fenômeno inescapável aos seres e por eles temido (porque desconhecido), particularizada na morte de Lázaro, e do entendimento do desnecessário que seria padecê-la mais de uma vez, que se apresenta, nesse fragmento, a ruptura com o texto bíblico. A conjunção adversativa que introduz a fala da personagem Maria de Magdala indica o afastamento que se apresentará. Lázaro não é, no romance, ressuscitado, porque não precisa encarar o sopro da morte duas vezes, aqui difere do narrado no evangelho canônico.

1.3 O REAL É APREENSÍVEL?

A arte deve representar a realidade? O real é apreensível? Numa concepção de *mimesis* da representação, em que prevalecem a semelhança, a identificação, o reconhecimento da cena apresentada pelo *mimema* com uma cena anterior, encontrada na *physis*, as relações entre arte e realidade se fazem ver de modo mais preciso. A associação com a imitação (e seu desvio em relação à verdade), fez com que se criticasse, desde Platão, a arte mimética, sendo o significado de *imitatio* usado inclusive pelos românticos para preterir a *mimesis*. No início do século XX, as relações entre arte e realidade seriam abaladas. Para alguns de modo definitivo, implicando na morte da *mimesis*, como vimos discutindo na seção anterior. A arte produzida pelas vanguardas manteria correspondências com o mundo factual? Na arte tudo pode ser apresentado, recriado ou remodelado? Os limites da arte seriam os limites da representação?

No romance *Caim*, o narrador afirma que tudo poderia acontecer na história que nos é apresentada:

Os dois [rios] restantes [que nasciam no jardim do éden], por mais extraordinário que pareça aos leitores de hoje, foram logo batizados

com os nomes de tigres e eufrates. Perante o humilde riacho que laboriosamente ia abrindo caminho entre os espinhos e os cardos do deserto, o mais provável foi ter sido o tal rio caudaloso uma ilusão de óptica fabricada pelo próprio senhor para tornar mais aprazível a vida no paraíso terrenal. *Tudo pode acontecer. Tudo pode acontecer, sim*, até a insólita ideia de eva de ir pedir ao querubim que lhe permitisse entrar no jardim do éden e colher alguma fruta que lhes aguentasse a fome por uns dias mais (SARAMAGO, 2009, p. 21, grifo nosso).

No excerto, questiona-se se a água do regato, o qual eva observa como “rio caudaloso”, oásis na paisagem árida em que vivia, após ser expulsa do paraíso, não seria ilusionismo feito por deus. O próprio narrador responde a si mesmo, e ao leitor que o acompanha, que sim, que “tudo pode acontecer”, mesmo a imagem de um deus ilusionista, que brinca com as vidas humanas como se fossem elas suas marionetes, tal como o episódio de job, o fiel servo do senhor¹⁸, que é desafiado com as provações impostas por deus¹⁹:

[...] O fogo de deus caiu do céu, queimou e reduziu a cinzas as ovelhas e os escravos, só escapei eu para te trazer a notícia [disse o mensageiro a job]. Ainda este não se tinha calado e outro chegou, Os caldeus, disse, divididos em três quadrilhas, lançaram-se sobre os camelos e levaram-nos depois de terem passado os criados a fio de espada, só escapei eu para te trazer a notícia. Ainda este estava a falar, e eis que entrou outro e disse, Os teus filhos e as tuas filhas estavam a comer e a beber vinho em casa do irmão mais velho, quando de repente um furacão se levantou do outro lado do deserto e abalou os quatro cantos da casa que desabou sobre eles e os matou a todos, só eu consegui escapar para te trazer a notícia (SARAMAGO, 2009, p. 137-8).

As perdas de job foram resultado de acordo celebrado entre deus e o diabo, conforme diálogo entre caim e anjos “Então caim disse, Se bem entendi, o senhor e

¹⁸ “Havia na terra de Hus um homem chamado Jó. Era um homem íntegro e reto, que temia a Deus e se afastava do mal. Nasceram-lhe sete filhos e três filhas. Possuía sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois, quinhentas mulas e servos em grande número. Era, pois, o mais rico de todos os homens do Oriente” (Jó 1, 1-3).

¹⁹ No texto bíblico, podemos observar como a narrativa de Saramago sobre Jó se aproxima do livro canônico, sendo quase transcrição literal deste: “[...] chegou um mensageiro à casa de jó e lhe disse: ‘Estavam os bois lavrando e as mulas pastando ao lado deles, quando os sabeus caíram sobre eles, passaram os servos ao fio da espada e levaram tudo embora. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.’ Este ainda falava, quando chegou outro e disse: ‘Caiu do céu o fogo de Deus e queimou ovelhas e pastores e os devorou. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.’ Este ainda falava, quando chegou outro e disse: ‘Os caldeus, formando três bandos, lançaram-se sobre os camelos e levaram-nos consigo, depois de passarem os servos ao fio da espada. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.’ Este ainda falava, quando chegou outro e disse: ‘Estavam teus filhos e tuas filhas comendo e bebendo na casa do irmão mais velho, quando um furacão se levantou das bandas do deserto e abalou os quatro cantos da casa, que desabou sobre os jovens e os matou. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.’” (Jó 1, 14-19).

satã fizeram uma aposta, mas job não pode saber que foi alvo de um acordo de jogadores entre deus e o diabo, Exactamente, exclamaram o anjos em coro” (SARAMAGO, 2009, p. 135). Job tem sua fortuna arruinada, seus filhos e filhas, mortos. Mas o jogo de deus e do diabo continua, “[...] está job leproso, coberto de chagas purulentas [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 141), “Havia que ver o infeliz [job] sentado na poeira do caminho enquanto ia raspando o pus das pernas com um caco de telha, como o último dos últimos” (SARAMAGO, 2009, p. 139).

A personagem caim questiona a validade de um deus assim, que testa a fé de seus fiéis de maneira tão assustadora, que brinca com a vida dos seus filhos:

Cuidado, caim, falas demais, o senhor está a ouvir-te e tarde ou cedo te castigará [diz o anjo], O senhor não ouve, o senhor é surdo, por toda a parte se lhe levantam súplicas, são pobres, infelizes, desgraçados, todos a implorar o remédio que o mundo lhes negou, e o senhor vira-lhes as costas, começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isto não valia a pena haver deus (SARAMAGO, 2009, p. 136).

O deus apresentado em *Caim* não quer ser tão-somente o ilusionista ou o que manda o diabo fazer seus trabalhos menos nobres, segundo o narrador, — “[...] o mais certo é que satã não seja mais que um simples instrumento do senhor, o encarregado de levar a cabo os trabalhos sujos que deus não pode assinar com seu nome” (SARAMAGO, 2009, p. 140) —, ele não quer ser mágico oculto, quer o palco para si também, personagem principal. Sua fala revela seu poder, seu olhar auto-laudatório e a indiferença com que trata os outros:

Dobrou-se a minha autoridade, reconheceu que meu poder é absoluto, ilimitado, que não tenho que dar contas senão a mim mesmo nem deter-me por considerações de ordem pessoal e que, isto digo-to agora, sou dotado de uma consciência tão flexível que sempre a encontro de acordo com o que quer que faça (SARAMAGO, 2009, p. 149).

Mais próximo dos deuses do panteão grego, os quais se mostravam, tal como os homens, invejosos (por exemplo), o deus que se mostra no romance de Saramago (2009) é movido também por suas paixões, ou seja, os sentimentos humanos, incluindo os considerados mais desprezíveis, se manifestam em seu discurso, no modo como se revela. Deus que acorda com o diabo (o que é seu

duplo, o outro indissociável de deus, como veremos), deus que não se apieda de job (ou de abraão e isaac), deus que altera sua moralidade de acordo com o que lhe convém. A personagem do romance se aproxima, por seus sentimentos e conduta, dos homens que expõem *mais vezes* a máscara do que designamos como vil, uma vez que, resultado de um arranjo ambivalente, não poderíamos ser somente o bom ou o mau, ambos se apresentam amalgamados no que somos, numa ambivalência constitutiva.

Vimos que o deus de *Caim* se assemelha mais ao que se diz o “mau homem”, isso quer dizer que sua presença, personagem mítica, no texto de Saramago, evoca as imagens de deus compartilhadas como “deus é amor”, “deus é bom”, no entanto, sua configuração sugere uma representação de homem não-cristão, uma vez que não cultiva os sentimentos e ações enaltecidos pelo dogma cristão:

O plano era excelente, há querubins no mundo que são uma autêntica providência, enquanto o senhor, pelo menos neste experimento, não se preocupou nada com o futuro das suas criaturas, azael, o guarda angélico encarregado de as manter afastadas do jardim do éden, *acolheu-as cristãmente*, garantiu-lhes a comida e, sobretudo, habilitou-as para a vida com algumas preciosas ideias práticas, um verdadeiro caminho de salvação do corpo, e portanto da alma (SARAMAGO, 2009, p. 28, grifo nosso).

O anjo de deus é mais cristão do que deus? As personagens míticas reescritas pelo narrador saramagueano se aproximam ou se afastam da representação que temos a partir da matriz judaico-cristã? O mundo recriado nos romances se assemelha ao mundo inventado pela *Bíblia*? Sobre a parecença e a representação do mundo na obra de arte, Costa Lima afirma que,

A criação da verossimilhança é uma vocação da obra. E isso dentro de uma concepção de *mímesis* que, em sua relação com a realidade, se vê como uma rua de mão dupla — ela não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade (LIMA, 2000, p. 25).

A verossimilhança, o caráter de verdade que imprime ao texto e às personagens, é lembrada pelo narrador de *Caim*, que, em diversos momentos da narrativa, reafirma a coerência e veracidade de seu relato, por exemplo, no excerto

em que descreve com precisão o local para o qual haviam transportado os espólios da guerra entre israelitas e madianitas,

Levaram tudo a moisés e ao sacerdote eleazar e à comunidade dos israelitas que se encontravam nas planícies de moab, junto do rio jordão, em frente de jericó, *precisões toponímicas que aqui são deixadas para provar que não temos estado a inventar nada* (SARAMAGO, 2009, p. 105, grifo nosso).

Ou no fragmento em que questiona a história bíblica a respeito de lilith e caim,

Este nosso relato, embora não tenha nada de histórico, demonstra a que ponto estavam equivocados ou eram mal-intencionados os ditos historiadores, caim existiu mesmo, fez um filho à mulher de noah, e agora tem um problema para resolver, como informar lilith de que é seu desejo partir (SARAMAGO, 2009, p. 71).

Que jogo é esse do narrador que afiança nada inventar, mas que adverte que seu relato nada tem de histórico? Narrador que questiona a historicidade do relato bíblico? Voz que assevera, com a apresentação de provas, os erros do *Antigo Testamento*. O narrador conjectura se seriam “mal-intencionados” ou apenas teriam se enganado os autores, “ditos historiadores”, do texto bíblico. Em relação à *Bíblia*, o romance dela se alimenta (fonte de histórias e personagens míticos), como a devolve, discurso reafirmado ou reconfigurado? Mais: a escritura de Saramago se alimenta do texto bíblico ou antes o devora, devolvendo-o outro, parte um (o mesmo), parte outro (reconstruído)?

O narrador do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, assim como o apresentado em *Caim*, se preocupa que se fiem em sua palavra, ou seja, procura convencer o leitor de que sua história é *verdadeira*, conforme fragmento seguinte,

Saíram pois os emissários, com José a frente, a indicar o caminho, e eram eles Abiatar, Dotaim e Zaquias, nomes que aqui se deixam registrados para estorvar qualquer suspeita de fraude histórica que possa, acaso, perdurar no espírito de todas aquelas pessoas que destes factos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, porventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas (SARAMAGO, 2005, p. 29).

Contrasta-se a autenticidade da história apresentada no romance com a de “outras fontes”, as quais o leitor poderia ter tido acesso e que possivelmente divergiriam sobre os fatos que o narrador nos tece. Com isso, o narrador se antecipa a uma possível “suspeita de fraude histórica” que poderia ser gerada ao compararem-se os evangelhos bíblicos com o *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Nos evangelhos presentes na *Bíblia*, são quatro os narradores da vida de Jesus (Mateus, Marcos, Lucas e João), os quais tecem, ao seu modo, e, por vezes, apresentando informações conflitantes, a história da personagem mítica. Observemos, por exemplo, como os evangelistas descrevem as aparições particulares de Jesus após sua morte, que comprovariam a ressurreição do nazareno (concentremo-nos em quais pessoas estavam presentes). No Evangelho de Mateus: “E eis que Jesus veio ao seu encontro [de Maria Madalena e a Maria, mãe de Tiago] e lhes disse: ‘Alegrai-vos’. Elas, aproximando-se, abraçaram-lhe os pés, prostrando-se diante dele” (Mt 28, 9). Na perspectiva do Evangelho de Marcos: “[...] ressuscitado na madrugada do primeiro dia da semana, ele apareceu primeiro a Maria de Magdala [...] Depois disso, ele se manifestou de outra forma a dois deles [dos discípulos], enquanto caminhavam para o campo” (Mc 16, 9.12). No Evangelho de Lucas, o relato é feito do seguinte modo:

Eis que dois deles [discípulos] viajavam nesse mesmo dia para um povoado chamado Emaús, a sessenta estádios de Jerusalém; e conversavam sobre todos esses acontecimentos. Ora, enquanto conversavam e discutiam entre si, o próprio Jesus aproximou-se e pôs-se a caminhar com eles [...] Naquela mesma hora, levantaram-se e voltaram para Jerusalém. Acharam aí reunidos os Onze e seus companheiros, que disseram: “É verdade! O Senhor ressuscitou e apareceu a Simão!” (Lc 24, 13-15.33-34).

Finalmente, apresentamos a narrativa do Evangelho de João a respeito da ressurreição de Jesus:

Maria [Madalena] estava junto ao sepulcro, de fora, chorando [...] Dizendo isso, voltou-se e viu Jesus de pé. Mas não sabia que era Jesus. Jesus lhe diz: “Mulher, por que choras? A quem procuras?” Pensando ser o jardineiro, ela lhe diz: “Senhor, se foste tu que o levaste, dize-me onde o puseste e eu o irei buscar!” Diz-lhe Jesus: “Maria!” Voltando-se, ela lhe diz em hebraico: “Rabbuni!”, que quer dizer: “Mestre” [...] Oito dias depois, achavam-se os discípulos, de novo, dentro de casa, e Tomé com eles. Jesus veio, estando as portas fechadas, pôs-se no meio deles e disse: “A paz esteja

convosco!” Disse depois a Tomé: “Põe teu dedo aqui e vê minhas mãos! Estende tua mão e põe-na no meu lado e não sejas incrédulo, mas crê!” (Jo 20, 11.14-16.26-27).

Como podemos observar, o relato dos evangelistas sobre as aparições particulares de Jesus divergem. Nos Evangelhos de Marcos e de João, o nazareno teria aparecido a Maria Madalena estando ela sozinha, no de Mateus, ela estaria acompanhada; descreve-se uma aparição aos discípulos de Emaús, no relato de Marcos e no de Lucas, neste último evangelho, Jesus também teria aparecido a Simão; finalmente, no Evangelho de João, narra-se a aparição de Jesus a Tomé.

Essas são as fontes canônicas sobre Jesus, isto é, as que foram aceitas pela tradição cristã como verdadeiras, são os únicos evangelhos que compõem a *Bíblia*. Saramago, ao nomear o romance como *Evangelho segundo Jesus Cristo*, sugere, já no título, que remete à *Bíblia* e seus evangelhos, a escritura de outro evangelho, um evangelho que não seria narrado segundo fontes próximas da personagem²⁰, mas, o narrador adverte, nem por isso seu relato seria menos autêntico. Escrito sob a perspectiva da própria personagem principal (Jesus), o evangelho apresentado pelo romance permitiria dar voz aos fatos pela boca de quem os vivenciou.

Não obstante a capacidade que costuma ser atribuída ao narrador, a de poder ver o que vai por dentro das personagens (ou seja, a ele é dado conhecer os sentimentos que carregam e mesmo os pensamentos que calam), o narrador do *Evangelho segundo Jesus Cristo* reconhece que não pode “estar em todo o lado”:

A noite tornou-se madrugada, a luz da candeia duas vezes morreu e duas vezes ressuscitou, toda a história de Jesus que já conhecemos foi ali narrada, incluindo, até, certos pormenores que então não achámos que merecessem a pena, e muitos e muitos pensamentos que deixámos escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos, nós, evangelista, estar em todo o lado” (SARAMAGO, 2005, p. 257).

Esse narrador evangelista observa que não seria possível à personagem disfarçar seus pensamentos, entretanto, há uns que foram deixados de lado. Dessa maneira, não figuraram na narrativa minúcias que o narrador classificou como

²⁰ Segundo nota exegética presente na *Bíblia* de Jerusalém (2002), dos evangelistas da *Bíblia*, dois (João e Mateus) eram apóstolos de Jesus, os outros teriam estado em contato com pessoas próximas da personagem, Marcos teria sido discípulo de Pedro e escrito o evangelho quando o apóstolo ainda estava vivo, Lucas, após ter reunido o que teria sido transmitido por “testemunhas oculares e ministros da Palavra” narra pelo prisma de Maria, mãe de Jesus.

irrelevantes e pensamentos que não se revelaram pela simples impossibilidade de estar todo tempo observando cada personagem. Podemos acrescentar que, sendo farta a sua matéria (a vida humana), ao narrador não seria possível abarcá-la em todo pormenor, no entanto, ao voltar-se à ela de modo mais acabado, possibilita que se observe o humano de modo menos fragmentário, mais completo do que na vida (CANDIDO, 2005).

Poderíamos perguntar, a partir disso, o que é o real. Se, conforme as discussões a respeito de *mímesis* que vimos tratando, a obra de arte literária reelabora artisticamente a realidade, como reapresenta o real o romance de Saramago? Como retrata o sonhado? O narrador do *Evangelho segundo Jesus Cristo* questiona as fronteiras entre sonho e realidade,

[...] José não dorme, ou sim dorme e em ânsias desperta, atirado para uma realidade que não o faz esquecer-se do sonho, a ponto de poder-se dizer que, acordado, sonha o sonho de quando dorme, e, dormindo, ao mesmo tempo que busca desesperadamente fugir-lhe, já sabe que é para tornar a encontrá-lo, outra vez e sempre, este sonho é uma presença sentada no limiar da porta que está entre o dormir e o velar, saindo e entrando José tem de enfrentar-se com ela (SARAMAGO, 2005, p. 100-1).

No excerto apresentado, sonho e realidade se confundem. A personagem José é atormentada pela culpa de não ter salvo as crianças mortas em Belém pelos soldados, a pedido do rei Herodes, o qual temia pelas profecias que revelavam que na pequena cidade nasceria o que governaria Israel, o homem que destronaria, portanto, Herodes. O remorso de José faz com que, todas as noites, agite-se com o mesmo sonho: “Tu, aonde vais, ó carpinteiro, o pobre não quer responder [...] já soluçando e à beira de despertar, tem de dar a horrível resposta, a mesma, Vou a Belém matar o meu filho” (SARAMAGO, 2005, p. 100). O sonho no qual é o assassino do filho (Jesus), torna-se ideia fixa na vida de José, de tal modo se lhe imprime o temor deste sonho, que dormindo ou desperto, José com ele se depara. O narrador afirma que o sonho da personagem José é “uma presença sentada no limiar da porta que está entre o dormir e o velar”, o sonho é tratado a partir de uma perspectiva do alegórico. Transformado em presença, como se o sonho fosse talhado numa figura, talvez humana, o sonho está sempre à espreita de José,

durante sua vida (no mundo acordado ou no mundo sonhado), inescapável será o encontro com o sonho em que mata o próprio filho.

As reflexões do narrador do *Evangelho segundo Jesus Cristo* a respeito do sonho, podem conduzir à inquietações como o que seria o sonhado, o que seria o real. Podemos pensar também, tendo em vista a questão da verossimilhança como vocação da obra de arte (LIMA, 2000) e considerando que na seara do onírico o limite do impossível (no mundo factual) poderia ser transposto, como tratar a questão da *mimesis* numa obra que fosse composta a partir da perspectiva do sonho, ou, talvez, do considerado possível apenas no âmbito do sonhado (por exemplo, as utopias). Com isso, queremos indicar que as realidades apresentadas (posto que são consideradas verdadeiras no interior da obra ficcional) pela obra de arte literária podem manter os laços com o mundo factual (embora, às vezes, pareçam dele se afastar). Para isso, é preciso que se observe o fenômeno da *mimesis* não somente a partir da representação (e da semelhança em relação ao conhecido, ou crível, fora da obra), mas à luz de um outro olhar, de uma *mimesis* de produção.

A *mimesis* de produção, em que ocorre um aparente afastamento da realidade, opera numa representação de representação de realidade, que permite ver o real de modo diverso, questioná-lo ou reafirmá-lo. Mesmo a *mimesis* da representação não é cópia, imitação, simulacro, “[...] porque não se confunde com o que a alimenta” (LIMA, 2003, p. 45). E o que alimenta a arte? A matéria modelada pelo escritor é a vida humana, nos responde W. Benjamin (1992). A tessitura da obra literária é um processo artesanal do escritor com as palavras, em que ele atua como o artesão, dando forma aos significados sugeridos a partir dos arranjos linguísticos realizados, tornando comunicável o incomunicável a partir do signo artesanalmente escolhido — pois, como observava Aristóteles (2005), uma palavra é mais própria que outra. Benjamin vai além e questiona

[...] se a ligação que o narrador tem com a sua matéria – a vida humana – não é, ela própria, uma relação artesanal. Se a sua tarefa não consiste, precisamente, em trabalhar a matéria-prima das experiências – as dos outros e as suas próprias – de uma maneira sólida, útil e única (BENJAMIN, 1992, p. 56).

A experiência humana é, portanto, a matéria da qual se nutre a arte, e aí encontramos sua relação com a realidade (ainda que a imaginada): não como imitação, mas como representação de uma realidade, a partir do prazer no reconhecimento (*Aisthesis*), da purificação das paixões humanas (*Katharsis*) ou mesmo como apresentação (criação) de uma realidade, no sentido de produção (*Poiesis*).

A alegoria (tropo de pensamento, etimologicamente figura que diz o outro) — voltaremos a tratar do discurso alegórico no terceiro capítulo — também foi preterida a partir do pensamento que identificava a arte à imitação da realidade. O processo alegórico foi, durante muito tempo, associado ao falseamento, ao engano da realidade, que visava ao convencimento/adequação de postulados religiosos. Entretanto, uma crítica à alegoria que tome como referência apenas a alegoria medieval para condená-la como um processo de hermenêutica de textos sagrados, como dissimulação da realidade, desconsidera que a alegoria, em seu processo de mostrar o outro, comporta o poder de redescrever a realidade e o humano. Perspectiva essa que já é discutida em relação às Artes desde o resgate do “poeta” por Aristóteles (1973), sendo ele não mais simples reproduzidor mecânico da natureza, mas a natureza revelando-se, nua ou disfarçada, *recriada* na obra de arte, pois “A obra imaginativa presenteia-nos com uma visão [...]: a visão de um ato decisivo da liberdade espiritual, a *visão da recriação do homem*” (FRYE, 1973, p. 97, grifo nosso).

Em consonância com esse expandir de horizontes apresentado pela alegoria e a capacidade da arte de nos comunicar mais sobre o mundo representado ou apresentado (criação), Costa Lima trata da visão revelada pelo processo mimético:

Pela *mimesis*, temos uma forma de acesso ao impensado não só de nossa própria época mas de épocas passadas. Mas não conseguimos esse acesso senão a partir do estoque de semelhanças estabelecidas a partir do presente. *É o presente que motiva a verossimilhança*. Pois o verossímil é o efeito primário da *mimesis*, no sentido amplo e não só artístico (LIMA, 2000, p. 65, grifo nosso).

Efeito primeiro da *mimesis*, a verossimilhança atua a partir do presente, o crítico brasileiro destaca, portanto, o papel do leitor, uma vez que são suas semelhanças que serão trabalhadas na obra, para produção do verossímil. Nesse

sentido, as personagens precisam ter uma linha (ou curva) de existência traçada que permita, em algum ponto, a identificação, ou, ao menos, a relação com algum dos contornos possíveis à existência de um humano factual (o leitor e o mundo por ele conhecido). Isso não quer dizer que a obra de arte literária atuará apenas no âmbito da semelhança, não suscitando a ampliação (em geral, pela diferença) do mundo conhecido, mas que, para que o propósito de verossimilhança seja atendido, é preciso que, em algum momento, aproxime-se do que se poderia tomar como real, ou passível de reprodução no mundo factual, tal como se aclara no seguinte fragmento,

Dizem os entendidos nas regras de bem contar contos que os encontros decisivos, tal como sucede na vida, deverão vir entremeados e entrecruzar-se com mil outros de pouca ou nula importância, a fim de que o herói da história não se veja transformado em um ser de exceção a quem tudo poderá acontecer na vida, salvo vulgaridades. E também dizem que é esse o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verossimilhança, pois se o episódio imaginado e descrito não é nem poderá tornar-se nunca em facto, em dado da realidade, e nela tomar lugar, ao menos que seja capaz de o parecer [...] (SARAMAGO, 2005, p. 182-3).

Apresentando um olhar meta-ficcional, o narrador do *Evangelho segundo Jesus Cristo* trata da arte de contar histórias, das técnicas, das ferramentas que se costumam empregar no processo de escritura. Descortina ao leitor mecanismos da tessitura ficcional, destacando o papel da verossimilhança, “efeito sempre desejado”. Categoria que diz respeito à semelhança, ao parecer-se a algo, não tratamos, ainda, de modo mais preciso, do significado da verossimilhança. Para isso, nos valeremos da discussão proposta por Antonio Candido (2005) a partir da observação da personagem no romance.

Sobre a complexidade das personagens e sua verossimilhança, Candido (2005) explica que a personagem é um ser ficcional, e com isso abarca a ideia de que a personagem é fictícia, uma vez que, produzida e imaginada pelo autor, ela existe apenas no interior da obra de ficção. É ali que a personagem se materializa, por meio da leitura e do pacto realizado entre autor e leitor: este “acreditará” na veracidade da personagem apresentada, e aquele prezarão, em sua criação, por torná-la crível. Este último ponto retorna ao “ser fictício” de que falávamos, a personagem é (ela existe), como já vimos, no seio do texto ficcional, no entanto,

para que ela *seja* é importante que nos pareça semelhante ao humano que encontramos ao caminhar pela rua, por exemplo. A personagem deve ser verossímil, isto é, produzida de acordo com o princípio de respeito àquilo que pode ser real. Isso não quer dizer que a personagem deve ser uma cópia de determinado ente, mas é essencial, para que o leitor “creia” que assim poderia ter sido, que ela se assemelhe aos entes que partilham da mesma realidade do leitor; dito de outro modo: para *ser*, a personagem precisa *parecer ser*. Esse caráter de fingimento da personagem não deprecia a *verdade* que imprime, uma vez que “[...] o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser” (CANDIDO, 2005, p. 59), a personagem se apresenta mais lógica do que nós, no entanto, também em razão de poder concentrar em si o potencial humano de maneira mais clara do que na vida, ela pode revelar nossa profundidade de modo menos obscuro, tornando os sentimentos mais conscientes. Quando o faz, a personagem cumpre com a função mais fundamental da ficção, “[...] que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento” (CANDIDO, 2005, p. 64).

Os narradores dos romances *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, preocupam-se, como vimos, com a apresentação de dados (nomes de pessoas e de lugares, por exemplo), que contribuem para firmar o pacto estabelecido com o leitor para este se fie na história contada. O fato das personagens nos romances apresentarem-se mais completas (menos fragmentadas) do que na vida não enfraquece o efeito da verossimilhança. O traçado existencial mais acabado que oferecem permite desvelar um humano mais coerente e, por isso, menos difuso, contribuindo para o conhecimento do outro (quando nos povoa com representações que se afastam das partilhadas) e de nós (quando se aproxima de nosso mundo), processo que é duplo, uma vez que somos feitos de encontros do eu com o outro.

2 MANIFESTAÇÕES DO CÔMICO NA TESSITURA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

Ora, a comédia é uma brincadeira, uma brincadeira que imita a vida (BERGSON, 2001, p. 50).

O riso é essencialmente humano, uma vez que, como aponta Aristóteles²¹ e o confirmam os estudos de Bergson (2001), somente no homem ele se manifesta, o riso é, portanto, traço distintivo entre nós e os outros animais. Mas, ressalve-se, para o filósofo grego, o riso não se tratava de característica inerente, antes, elemento potencial, isto é, o homem rir é qualidade em potência, podendo ou não manifestar-se em ato. A partir disso, poderíamos nos perguntar, posto que apenas o homem pode rir, se o riso associa-se com uma capacidade intelectual, dito de outro modo, se para rir é preciso ser inteligente. Sobre essa inquietação, o filósofo francês, ao nos lembrar da insensibilidade que costuma integrar-se ao riso, explica que “A indiferença é seu [do riso] meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, 2001, p. 3).

Nessa anestesia das emoções, a qual se refere Bergson, nesse momento em que à razão permite-se o domínio, talvez aí resida um dos temores que se tem em relação ao riso. Tememos o riso porque ele, ao estremecer aquilo que diz respeito ao coração, amainando as emoções, nos deixa vulneráveis, expostos ao ataque do outro, ao ridículo. Segundo Minois (2003), esse medo ao ridículo, à humilhação é de tal modo presente que, entre os gregos antigos, o riso era utilizado nas guerras, como modo de enfraquecer o inimigo, aniquilando-o moralmente pelo riso. Inclusive entre os homens de Esparta, conhecidos por seu treinamento rigoroso dos guerreiros, era costume preparar-se para suportar os improperios proferidos em campo de batalha.

Mais ainda: a morte provocada pelo riso não é apenas de caráter moral, morte simbólica; ao liquidar socialmente o homem, a morte deste pode implicar na morte em sentido mais exato, daquela que é inescapável a todos os viventes, a

²¹ Na obra *De partibus animalium* (As partes dos animais), Aristóteles estuda os animais no âmbito de sua fisiologia. Ao tratar do corpo humano, descrevendo suas partes e respectivas funções, o filósofo grego afirma que o homem é o único animal que ri.

morte do corpo, do homem por inteiro²². Essa aproximação do riso com a morte é observada no riso coletivo, quando ele prevê, por exemplo, a exclusão de alguém de determinado grupo por meio de sua ridicularização. Riso em grupo, de certo modo, sempre assim é o riso, uma vez que, conforme explica Bergson (2001), o riso precisa de eco, ou seja, ele é compartilhado com um grupo, com um modo de recortar o mundo e dele afastar o que se considera feio, disforme (o que não está em conformidade com a ordem deste mundo), ridículo. Minois (2003) também compartilha desse entendimento do filósofo francês a respeito do caráter social do cômico, da concepção de que “[...] o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (BERGSON, 2001, p. 5). Insensíveis e em cumplicidade com o outro, que pode ser um grupo ao qual pertencemos (como a família, o partido político, um agrupamento religioso etc.) e do qual compartilhamos a ideologia, rimos do que enquadramos fora de nossa representação de mundo, porque nos parece desordenado, invertido, estranho, talvez mesmo bárbaro.

Entretanto, o riso pode ser também da máscara, melhor dito, da consciência de que existe uma máscara. Via de mão dupla, o riso ao mesmo tempo em que pode nublar aquilo que vemos, reafirmando os valores do grupo, fazendo retornar ao mundo ordenado, previsível — “O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao reforço periódico da regra” (MINOIS, 2003, p. 31) —; a inversão promovida pelo riso também pode, ao confundir o mundo que é nossa representação (aquele que criamos a partir do que vemos e que quase sempre nos parece real) com o mundo representado (que costumamos atribuir ao outro e que nos parece representação), reorientar, reordenar nosso mundo e o modo como nos relacionamos com ele. Isso quer dizer que, tomando consciência de que o

²² O riso “[...] afeta a honra [...] é particularmente temido. Ele se torna um elemento central do trágico, em Sófocles. Em *Ajax*, pode-se falar da ‘cultura da vergonha’. O herói é perseguido pela obsessão do riso de seus inimigos: ‘Ai de mim! Esse riso! Que dor ele me provoca!’. Sua imaginação amplifica a vergonha: ‘Ah! Certamente, é um grande riso de prazer o que soltas’, diz ele falando de Ulisses, e o coro faz eco a esse medo do riso: ‘Eu vejo lá um inimigo; é bem possível que ele venha, como um malfeitor, rir de nossas desgraças’. E, por fim, o riso mata: é para escapar dele que Ajax se suicida. O ridículo pode, portanto, matar, contrariamente ao que afirma o dito popular” (MINOIS, 2003, p. 43-4). O poder aniquilador do riso pode ser observado também no mundo contemporâneo. Em janeiro de 2015, a redação do jornal francês *Charlie Hebdo* em Paris foi atacada, provocando a morte de mais de dez pessoas, entre elas, chargistas do jornal. Sugere-se que o ataque seria motivado pelas charges que o jornal publica satirizando religiões (o Islamismo, por exemplo, na figura do profeta Maomé). O atentado revelaria, assim, que, na sociedade do politicamente correto, o riso ainda pode matar, nela, não podemos rir do sagrado.

mundo que julgamos verdadeiro, unívoco é também ele representação, multipartido, multifacetado, e se nos questionarmos sobre a capacidade de apreensão do real — como chegar a ele, se de mim a ele há mundos, olhares, vozes do outro que ecoam do hoje e de tempos remotos —, podemos rir-nos disso tudo. “O riso pode, assim, ser a reação fisiológica do títere que toma consciência de seu aniquilamento” (MINOIS, 2003, p. 29), ao retirar a máscara que recobre o mistério da vida e da morte, descobrimos que levávamos também uma máscara, e que, debaixo dela, muitas outras se desvelam, em nós e nos outros, nos mundos que representamos. A máscara, a fantasia, o disfarce nos provoca o riso: “Um homem que se fantasia é cômico. Um homem que parece fantasiado é cômico também. Por extensão, todo disfarce será cômico, não só o do homem, mas também o da sociedade, e até o da natureza” (BERGSON, 2001, p. 31).

Rimos, portanto, num contexto contemporâneo, da consciência de nossa insignificância cósmica, corpo pequeno e frágil, por quase todos os lados, invisível, abandonado num universo em expansão e infinito, mas finitos somos nós e a ideia dessa finitude sempre nos volta a ocupar. Riam também os homens da Grécia Antiga, civilização da qual somos, mundo ocidental, herdeiros culturais, e temiam, como vimos, o riso, porque ele podia matar. Compartilhamos o medo do riso com nossos antepassados — talvez numa sociedade que preza pelo imediato²³, pelas aparências mais temível ainda seja o riso (não desejamos livrar-nos de nossas máscaras e revelar-nos, nus, vulneráveis) —, a cercania do riso com a morte também resiste ao passar dos séculos. Mas por que esse riso que ri da morte? Por que rimos de nossa incompletude, de nossa finitude e solidão? Minois (2003) não nos auxilia no que tange à estas inquietações, faz mais atizar a dúvida: “A proximidade do riso com o medo e com a morte é muito significativa — mas o que significa? O riso é o antídoto do medo, ou, ao contrário, uma paixão agressiva, ameaçadora?” (MINOIS, 2003, p. 45).

Por que rimos? Do que rimos? Como são os modos de rir? Por que o riso é tão perigoso, perturbador, inquietante? Punido com a morte, simbólica e literal,

²³ Em texto sobre a pós-Modernidade, Jameson (1985) explana que um dos traços marcantes deste período é a esquizofrenia. Para o esquizofrênico, comenta o autor, é impossível a experiência de continuidade no tempo, ou seja, num presente que é intenso e tudo ocupa, a sensação de um horizonte posterior esvai-se, o passado também se obscurece. Nos termos de Jameson, o esquizofrênico está “condenado a viver um presente perpétuo”.

queimadas, destruídas ou apagadas as vozes cômicas e os livros ao riso dedicados. Não seria ingênuo pensar que foi sem interesse o ter-se perdido a parte da *Poética* que tratava da comédia? A sociedade contemporânea imbuída do politicamente correto censura o riso, regulamenta-o, torna-o subversivo, será esse o fim do riso? A morte do riso ou, ao menos, o arrefecer de seu poder questionador?

Ao longo das próximas seções, procuraremos nos ater a estas questões, procurando não uma resposta que dê conta de abarcar esse fenômeno tão inquietante que é o riso, dele já se ocuparam pensadores desde os tempos de Aristóteles e dos primeiros filósofos, interessa-nos observar brevemente esse percurso para melhor compreender o uso do riso nas obras *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

2.1 COMO RIAM OS HOMENS: SOBRE O RISO NOUTROS TEMPOS

A comédia tem sua origem, como aponta Aristóteles (1973), nos solistas dos cantos fálicos, ligada à dança e ao improviso, ao ambiente festivo desde o princípio. É interessante notar que, na disputa que o Estagirita nos apresenta, ao comentar a etimologia da comédia e os povos que a si reclamavam o título de “genitores” do nome, alguns dórios que viviam na região do Peloponeso, “[...] chamam *kômai* às aldeias que os atenienses denominam *dêmoi*, e que os ‘comediantes’ não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*kómas*), por não serem tolerados na cidade [...]” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445). Essa passagem da *Poética*, revela-nos o caráter ambulante, errático dos primeiros comediantes. Traço que se manterá por longo tempo, pois ainda que muitas cortes tivessem nela espaço cativo (pois que tinha acesso ao rei) para comediantes, como é o caso da personagem do bobo, a realidade da maioria dos comediantes ainda os fazia migrar, no final da Idade Média, de povoado em povoado, e, logo, já de burgo em burgo, montando seu palco improvisado no meio da pequena praça. Mesmo em nosso tempo, podemos dizer que mantém-se o nomadismo: nos palhaços dos circos familiares do Brasil e nas companhias de teatro mambembe, por exemplo.

O fragmento de Aristóteles nos inquieta ainda mais pela explicação do motivo que levava os comediantes a andarem de lugar em lugar: o de “não serem tolerados na cidade”. Ora, se a comédia imita os homens piores do que são, como afirma o filósofo grego²⁴, gênero inferior, portanto, não seria estranho pensar que dela desgostassem os que fossem seus alvos. Mas, quer nos parecer, que, observando a comédia de modo mais amplo, pensando no fenômeno do riso, algo mais temível do que a imagem pública de um legislador ridicularizada, por exemplo, provocava essa aversão aos comediantes. Esse temor maior, que ameaçava não apenas o homem ou seu cargo/ofício, ambos transitórios (o primeiro porque finito, e o segundo porque passível de imputar a outro), mas que poderia provocar e/ou abalar um modo de vida inteiro, uma sociedade, para dizer de modo mais claro, fazia com que temessem o riso os que desejassem manter o mundo ordenado, a partir do princípio que os exageros, as paixões, as desmedidas em relação ao estabelecido ameaçariam o equilíbrio desejado.

Nesta seção, poderemos observar como o riso, ao longo da história dos homens, oscilou entre uma posição mais livre, na qual, não raro, os instintos mais selvagens e primitivos conviviam em harmonia com o conservadorismo de uma sociedade ordenada, e entre momentos nos quais o riso foi censurado, riso autorizado, o que implica pedir permissão antes de rir, não o fazendo, o comediante é deixado à margem, perseguido ou mesmo silenciado. Já na Grécia e Roma Antigas, que, para nós, homens politicamente corretos do século XXI, poderiam parecer, com suas festas dionisíacas, estátuas de falo e concursos das nádegas de Vênus, ambientes mais abertos ao riso, houve também momentos em que comediantes foram condenados, em processos oficiais que sentenciaram, algumas vezes, ao exílio ou à morte (MINOIS, 2003). Por outro lado, na Idade Média, quando o domínio da Igreja Católica fez-se mais severo, permitiam-se, conforme comenta Bakhtin (2010), as festas populares, a exemplo da festa dos loucos. Ao final, apresentaremos, ancorados nos estudos de Minois (2003), uma breve discussão sobre o riso em nosso tempo, tendo como referência a obra de Saramago.

No panteão grego (matriz para a mítica romana), conforme afirma Minois (2003), a relação do homem com o elemento divino apresenta traços curiosos desde a concepção dos deuses, isto é, desde o modo como eram representados (pela

²⁴ “Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1973, p. 444).

literatura, por exemplo). Estudando a mítica dos gregos da Antiguidade, podemos observar como aqueles homens concebiam seus deuses e o modo como se relacionavam com estes. “O que nos dizem, pois, os mitos gregos? Em primeiro lugar, uma constatação unânime: os deuses riem” (MINOIS, 2003, p. 22). Isso implicaria dizer que rir é divino, característica presente nos deuses e nos homens, o riso seria elemento que os aproxima, ponto que os torna semelhantes. Assim, o momento do riso pode ser observado também como o tempo de retorno a um passado em que as tramas do sagrado e do profano se confundem, talvez o tecido seja diferente, mas os fios de que são feitos vibram, naquele instante, na mesma sintonia: o riso.

Contudo, para que possamos afirmar isso é preciso antes saber como riam um e outro, deus e homem, quanto a este já tratamos brevemente, no que diz respeito aos deuses, cabe à pergunta: como riam os deuses? Seu riso era festivo? Comedido? À maneira de um sorriso mal divisado como o que é descrito na passagem que se segue do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, na qual estando Jesus e Deus conversando num barco, ouviu-se um ruído que parecia a alguém que estivesse vindo a nado, quando “A Jesus pareceu-lhe ver que Deus sorria e que de propósito prolongava a pausa para dar tempo a que o nadador se mostrasse no círculo limpo de névoa de que a barca era o centro” (SARAMAGO, 2005, p. 306, grifo nosso). Explicamos que, nesse capítulo do romance, as duas personagens discutem a respeito da tarefa imputada a Jesus por Deus, a de morrer crucificado por desejo deste, a qual não agrada ao nazareno. Aclaramos também que o nadador que se assoma ao barco é o Pastor, que cuidou de Jesus durante quatro anos, a pedido de seu pai divino, mas que somente agora Jesus descobre que este “homem” não era quem imaginava, disse Deus: “Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco” (SARAMAGO, 2005, p. 307). O colóquio poderá, assim, ser plenamente realizado, uma vez que presentes estão os interessados: o sacrificado ou mártir, Jesus, e seu pai, Deus, completado por sua face indissociável, o Diabo, como sugere sua necessária presença na conversa e o fragmento: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido” (SARAMAGO, 2005, p. 307). Gémeos, o Diabo e Deus, um mais jovem, outro mais enrugado, mas, no restante, semelhantes. Uma

heresia para os cristãos, apresentar o Diabo assim, inclusive mais atraente do que Deus, uma vez que os textos bíblicos costumam tratá-los como opostos, e, portanto, essencialmente diferentes, um representa tudo que podemos designar como bom, já no primeiro livro do *Gênesis*, quando Deus cria o mundo e tudo que nele existe, observamos que a personagem poderia se regozijar de seu feito, pois tudo o que criava era bom:

Deus disse: que haja luzeiros no firmamento do céu para separar o dia e a noite; que eles sirvam de sinais, tanto para as festas quanto para os dias e os anos; que sejam luzeiros no firmamento do céu para iluminar a terra, e assim se fez. Deus fez os dois luzeiros maiores: o grande luzeiro como poder do dia e o pequeno luzeiro como poder da noite, e as estrelas. Deus os colocou no firmamento do céu para iluminar a terra, para comandar o dia e a noite, para separar a luz e as trevas, e Deus viu que isso era bom (Gn 1, 14-18).

Ao outro, ao gêmeo, ao Diabo, ao contrário de Deus, cabiam as coisas más, símbolo do mal, mas, no romance de Saramago (2005), imagem de Deus, uma vez que idênticos. Aqui podemos retomar outra passagem do Gênesis, quando da criação do homem: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou” (Gn 1, 27). No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, altera-se o texto bíblico: à imagem de Deus é representado o Diabo também, indicaria isso que seria ele o seu duplo? O Diabo, assim entendido, como a alteridade constitutiva de Deus.

Continuaremos tratando, por ora, do riso entre os deuses da Grécia Antiga, em que o divino desdobra-se em muitas personagens: Zeus, Afrodite, Hades, Dioniso (este último associado ao riso festivo), entre outros. O sagrado, para os gregos antigos, é multifacetado, apesar disso, no riso divino podemos divisar traços comuns, os quais respondem à pergunta que antes fizemos sobre como seria o riso dos deuses na mitologia grega: “O riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração de moral ou decoro. Os mitos o associam frequentemente à obscenidade e ao retorno à vida” (MINOIS, 2003, p. 23).

O mito de Deméter²⁵, por exemplo, conforme nos apresenta o historiador francês, conta que a mãe de Perséfone surge infeliz, em razão do rapto de sua filha por Hades²⁶, na casa de Baubo, figura associada ao ventre e à obscenidade (para alguns, hermafrodita, para outros, mulher), e esta, para fazer Deméter rir, mostra-se despida, o que produziu um sorriso na deusa grega. De acordo com a explicação de Minois (2003, p. 24), “[...] esse mito — em sua versão órfica ou em sua versão homérica — associa o riso, sob a forma de zombaria, à sexualidade, à fecundidade e ao renascimento”.

Um riso que se vincula ao baixo ventre, tal como o riso da carnavalização. O baixo corporal é região que concentra as atividades mais instintivas do ser humano: o órgão sexual feminino, por exemplo, é símbolo da vida e do prazer, através dele nascemos²⁷, também é por via dele que o sêmen encontra o óvulo para a fecundação, além disso, sua fisiologia é desenhada para o prazer; nascimento, fecundação e sexo, portanto, permeiam a vagina, o baixo ventre feminino. O riso, entre os gregos, está associado a tudo isso. Um riso festivo, divino, de renascimento e sexual (essa característica, pensando no ato sexual por prazer e não apenas para procriação, poderia ser motivo para a associação do riso ao diabo, na Idade Média). O riso, entre os deuses gregos, é, pois, mais livre. O riso é divino, porque os deuses riem. Conforme comenta Minois (2003, p. 25), “O riso é a marca da vida divina, como o testemunham numerosas histórias gregas de estátuas de deuses subitamente animadas por uma gargalhada”.

A imagem de deus legada pela tradição judaico-cristã não costuma apresentá-lo como um deus que ri. A seriedade com que se observam os textos bíblicos, dificulta a leitura de um deus irônico, por exemplo. Ainda que na *Bíblia* possamos encontrar um deus que, por vezes, ri²⁸, a tradição o associa mais ao deus

²⁵ “Deméter era hija de Zeus y Rea. Tenía una hija llamada Perséfone, que llegó a ser esposa de Hades y reina de los dominios de los muertos. Deméter gobernaba la agricultura” (BULFINCH, 2006, p. 16). Tradução nossa: “Deméter era filha de Zeus e Rea. Tinha uma filha chamada Perséfone, a qual chegou a ser esposa de Hades e rainha dos domínios dos mortos. Deméter governava a agricultura”.

²⁶ “O deus e rei dos mortos, filho de Cronos e de Rea, e irmão de Zeus, de Hera, de Poseidon, de Hestia e de Deméter. Na partilha do universo após a vitória dos deuses sobre os Titãs coube a Hades o domínio do mundo subterrâneo (o inferno ou Tártaro), enquanto Zeus recebia o Céu e Poseidon o Mar” (KURY, 2008, p. 169).

²⁷ Em um parto natural, fisiológico, e devemos nos lembrar que durante longo tempo a vagina foi a única via de acesso ao mundo pelo bebê, a cirurgia cesariana só passa a ser frequente no século XX, com a maior medicalização do parto.

²⁸ No Salmo 37, por exemplo, deus ri dos ímpios: “O ímpio faz intriga contra o justo//e contra ele range os dentes;//mas o Senhor ri às custas dele, pois vê que seu dia vem chegando” (Sl 37,12-13).

sério, diante do qual é preciso arrepender-se dos pecados para não ser condenado. A personagem Deus, em *Evangelho segundo Jesus Cristo*, também ri. Tal como os deuses da mitologia grega, pode apresentar um riso mais aberto, à maneira de uma gargalhada, como podemos verificar no seguinte excerto:

Não basta, disse Jesus, a que outros te referes, Achas que é mesmo indispensável [disse Deus], Acho, Refiro-me àqueles que, não tendo sido martirizados e morrendo de sua morte própria, sofreram o martírio das tentações da carne, do mundo e do demónio, e que para as vencerem tiveram de mortificar o corpo pelo jejum e pela oração, há até um caso interessante, um tal de John Schorn, que passou tanto tempo ajoelhado a rezar que acabou por criar calos, onde, nos joelhos evidentemente, e também se diz, isto agora é contigo, que fechou o diabo numa bota, ah, ah, ah, Eu, numa bota, duvidou Pastor, isso são lendas, para que eu pudesse ser fechado numa bota, era preciso que ela tivesse o tamanho do mundo, e, mesmo assim, queria ver quem havia aí capaz de calçá-la e descalçá-la depois [...] (SARAMAGO, 2005, p. 322).

No fragmento, o diálogo entre Jesus e Deus discorre sobre o futuro da religião. A personagem Jesus havia interrogado o pai, Deus, desejando saber “[...] quanto de morte e de sofrimento vai custar a tua [a de Deus] vitória sobre os outros deuses [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 318), ou seja, quantas pessoas morreriam em nome do deus judaico-cristão e do propósito de estender os seus domínios para o mundo — “[...] ajudar, podes [disse Deus], Ajudar a quê [perguntou Jesus], A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 309). Deus ri da imagem do Diabo fechado dentro de uma bota, o Diabo (Pastor) afirma que a história não poderia ser verossímil, tratava-se de lendas. Por que ri Deus do Diabo? A imagem do Diabo preso numa bota, como um animal pequeno que tivesse caído dentro dela, não conseguindo mais sair, sugere um Diabo destituído de seus poderes, Diabo enfraquecido, dominado. A personagem teria sido subjugada por um homem, John Schorn, ora, uma figura imortal²⁹ (ainda que tenha sido expulso de viver no céu, o Diabo mantinha certo poder que é próprio aos seres divinos) ter sido

A imagem de um deus que ri é observada também, entre outras passagens, no Salmo 2: “O que habita nos céus ri, o Senhor se diverte à custa deles. E depois Ihes fala com ira, confundindo-os com seu furor” (Sl 2, 4-5).

²⁹ “Pastor [o Diabo] ia-se afastando a pouco e pouco em direcção ao nevoeiro, não se lembrara de lhe perguntar por que capricho viera e se retirava assim, a nado, à distância era outra vez como um porco com as orelhas espetadas, ouviam-se os resfolgos bestiais, mas um ouvido fino não teria dificuldade em perceber que havia também ali um som de medo, não de afogar-se, que ideia, o Diabo, acabámos de sabê-lo mesmo agora, *não acaba*, mas de ter de existir para sempre” (SARAMAGO, 2005, p. 329).

colocada dentro de uma bota por um simples mortal, faz com que sua imagem, que antes poderia provocar o medo, agora tornada diminuta, frágil, provoque o riso. Assim, podemos pensar que é a imagem de um Diabo destituído de poder, dominado por um homem, Diabo que se transformasse em Diabo pequenino (uma vez que se encontra preso dentro da bota de John), Diabinho, que o tornaria risível aos olhos de seu duplo, Deus. A personagem Deus, no romance de Saramago, ri. Mais do que isso, o Deus apresentado no fragmento gargalha. O riso é, portanto, no *Evangelho segundo Jesus Cristo*, assim como na sociedade da Grécia Antiga, característica em comum entre deuses e homens. Em outras palavras, o riso é também divino.

Também no romance *Caim*, o riso não era característica somente profana, manifestava-se no céu, riso celestial. Entretanto, de acordo com o excerto a seguir, embora estivesse presente no ambiente divino, tal riso era mais contido: “No céu também se sorria muito, mas sempre seraficamente e com uma ligeira expressão de contrariedade, como quem pede desculpa por estar contente, se àquilo se podia chamar contentamento” (SARAMAGO, 2009, p. 25). O riso divino descrito pelo narrador era um riso seráfico³⁰, num contentamento feito de embaraço, os anjos não poderiam talvez rir às claras, gozando de uma gargalhada, por exemplo.

Mas e entre os homens? Como os gregos antigos recebiam esse fenômeno apresentado pelos deuses? Minois (2003, p. 27) afirma que “O riso, nos mitos gregos, só é verdadeiramente alegre para os deuses. Nos homens, nunca é alegria pura; a morte sempre está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estamos suspensos, contamina o riso”. Se o riso não nos permite olvidar-nos da morte, o riso poderia ser sofrimento, medo? Como o homem lidará com esse fenômeno ambivalente: que promove o renascimento, mas não nos afasta da morte? O historiador francês reflete que “Por ser divino, o próprio riso é inquietante. Os deuses o deram ao homem, mas este, limitado, frágil, será capaz de controlar essa força que o ultrapassa?” (MINOIS, 2003, p. 26).

Minois, ao abordar a figura do Momo, trata da origem divina desta personagem e das relações entre riso e realidade,

³⁰ Os serafins são uma categoria de anjos, de figura humana apresentam, porém, um conjunto de asas: “Acima dele, em pé, estavam serafins, cada um com seis asas: com duas cobriam a face, com duas cobriam os pés e com duas voavam” (Is 6, 2). Conforme nota explicativa da *Bíblia* de Jerusalém, o nome serafim remete etimologicamente à “abrasador”.

No panteão grego, onde os deuses riem tão livremente entre si, o riso é curiosamente o atributo de um personagem obscuro, o trocista e sarcástico Momo. Filho da noite, censor de costumes divinos, Momo termina por tornar-se tão insuportável que é expulso do Olimpo e refugia-se perto de Baco. Ele zomba, caçoa, escarnece, faz graça, mas não é desprovido de aspectos inquietantes: ele tem na mão um bastão, símbolo da loucura, e usa máscara. O que quer dizer isso? O riso desvela a realidade ou a oculta? (MINOIS, 2003, p. 29)

Momo utilizava uma máscara, o disfarce acompanha, portanto, a figura que representava, na Grécia Antiga, o riso. Questiona-se se esse acessório significaria um afastamento da realidade, ocultando-a por detrás da máscara, ou, pelo contrário, se sua presença sugeriria a capacidade do riso expor o véu que cobre as coisas, revelando um real que é também ele representação. A máscara permite o anonimato do trocista, além disso, podemos nos fantasiar de rei, por exemplo, para ridicularizar a figura de um determinado governante. Assim, o disfarce em rei qualquer (rei não particularizado), ao mesmo tempo em que possibilita zombar de um gestor específico, evita a, por vezes perigosa, identificação exata deste.

O historiador francês destaca que a máscara, para os gregos antigos, poderia ter outras atribuições, tal como “[...] fazer a experiência da alteridade: ser outro por algum tempo para ver mais a si mesmo” (MINOIS, 2003, p. 32). Em Atenas, por exemplo, os homens apresentavam-se vestidos, na festa mascarada, como mulheres, mas isso não se relacionava com o desejo de ser mulher (de ocupar o papel social marginalizado que a elas cabia na Grécia Antiga), “[...] eles representavam a mulher para ser mais homens” (MINOIS, 2003, p. 32). A ocasião das festas permitia experimentar-se outro, desempenhando outro papel, no episódio exemplificado, essa inversão de papéis servia mais para reforçar o próprio eu do que para suscitar o encontro com o outro, o conhecimento dele ampliando nosso eu, configurando-o, povoando-o.

O riso festivo, riso que se dá no grupo, riso coletivo, estava intimamente associado aos mitos. Assim, “as dionisíacas do campo, as grandes dionisíacas, as bacanais, as leneanas, as tesmofórias ou as panateneias são todas festas religiosas [...]” (MINOIS, 2003, p. 30). As festas dedicadas ao deus do vinho e da embriaguez

(entre outros)³¹, Baco ou Dioniso³², as dionisíacas do campo, por exemplo, festejos que ocorriam, segundo o autor, no mês de dezembro entre os camponeses da região da Ática, eram marcadas pelo disfarce, pelo canto e pela dança coletivos:

Os camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão cantando refrões zombeteiros ou obscenos e carregando um enorme *phallos*, símbolo da fecundidade. A festa termina por um *kômos*, saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes [...] É reveladora essa associação do riso com a agressão verbal, com as forças obscuras da vida, do caos, da subversão [...] (MINOIS, 2003, p. 37).

Esse caráter de desordem social que estava associado ao riso, não visava à permanência do caos experimentado durante a festa, mas sim ao fortalecimento da ordem. O mundo desordenado, o mundo invertido do carnaval, por exemplo, mostrava a necessidade social de retornar a um estado de ordem, isto é, o mundo ordenado (que seria o compartilhado antes do início da festa) deve ser reestabelecido, para a organização do caos que se apresenta.

Minois (2003) descreve a festa Krônia, na qual a inversão de papéis, em que escravos representavam os senhores, sendo por estes servidos, simulada durante o festejo, atuava em um processo que fortalecia os papéis estabelecidos anteriormente à festa. O escravo tornado rei (despreparado para a função de governante) zomba, temporariamente, do senhor, sua personagem pode rir-se do rei tornado servo, podem rir também os outros nobres das possíveis ordens extravagantes do “novo” senhor. O papel do escravo entronizado, entretanto, é de

³¹ “No sólo representaba el poder embriagador del vino, sino también sus influencias sociales y sus beneficios, a tal punto que se le consideraba el promotor de la civilización, y legislador y amante de la paz” (BULFINCH, 2006, p. 16). Tradução nossa: “Não representava somente o poder embriagante do vinho, mas também suas influências sociais e seus benefícios, de tal maneira que era considerado o promotor da civilização, e legislador e amante da paz”.

³² “Filho de Zeus e de Semele (filha de Cadmo e de Harmonia). Quando Zeus uniu-se a Semele esta pediu-lhe [caindo em armadilha proposta por Hera] para aparecer-lhe com todos os seus poderes [...] Zeus concordou, mas Semele, não suportando o fulgor dos raios empunhados pelo amante, morreu fulminada. Zeus tirou imediatamente o nascituro, ainda no sexto mês de gestação das entranhas de sua mãe e o enxertou em uma de suas próprias coxas, de onde ele saiu no devido tempo [...] Zeus levou Diôniso para uma região distante, chamada Nisa [...] e o deixou aos cuidados das ninfas locais. Chegando à idade adulta Diôniso descobriu a videira e a utilidade de seus frutos, mas a persistente Hera fê-lo enlouquecer. Em sua demência o deus percorreu o Egito e a Síria, e subindo pela costa da Ásia Menor chegou à Frígia, onde Cibele o acolheu, purificou-o e o iniciou em seu culto [...] Em Tebas [...] Diôniso introduziu as Bacanais, festas celebradas principalmente pelas mulheres com gritos frenéticos [...] Em Argos o deus enlouqueceu as filhas do rei Preto e as demais mulheres da região, que em sua alucinação coletiva chegavam a devorar os próprios filhos de tenra idade [...] Diôniso, também chamado Baco, era considerado o deus das videiras, do vinho e do delírio místico” (KURY, 2008, p. 111-2).

mostrar o caos que resultaria caso essa inversão se tornasse legítima e de estimular, por conseguinte, a vontade de restabelecer-se o mundo anterior, considerado ordenado. Segundo o historiador francês,

O caos é indispensável para representar, em seguida, a criação da ordem. Durante essas desordens em que o riso é livre, escolhe-se um personagem que preside e encarna esse caos, um prisioneiro ou um escravo que vai ser sacrificado no fim da festa, para um ato fundador da regra, da norma, da ordem. Em Rodes, o prisioneiro era embriagado previamente; depois de sua morte, tudo retornava à ordem, o riso livre desaparecia. O mesmo costume existia entre os babilônicos por ocasião das festas anuais: um escravo tornava-se o rei cômico, o *zoganes*; durante cinco dias, ele podia dar ordens, usar as concubinas reais, viver nas piores extravagâncias — antes de ser executado (MINOIS, 2003, p. 31).

Mas por que esse caos autorizado que acompanhava o riso? Além da necessidade de apresentar a desordem para solicitar o retorno ao estado ordenado, o caos presente nas festas antigas operava como uma representação do caos inicial do mundo, no momento de sua criação³³. O riso festivo constituía, assim, uma manifestação de contato com o mundo dos deuses, riso que garantia, conforme Minois (2003) a proteção da vida humana pelo mundo divino.

Apesar das diferenças que poderiam apresentar (em razão da região em que aconteciam ou do deus ao qual eram dedicadas), podem-se reunir elementos comuns às festas do mundo grego antigo,

³³ É interessante observar que, na mitologia grega, a gênese do mundo esteja associada à figura de Caos. “Antes de que la tierra, el mar y el cielo fueran creados, todas las cosas mostraban un solo aspecto, al que damos el nombre de Caos — una masa confusa e informe, que no era nada más que peso muerto, y en la cual, sin embargo, dormitaba la simiente de las cosas. Tierra, mar y aire se hallaban confundidos, de manera que la tierra no era sólida, el mar no era líquido, y el aire no era transparente. Según Hesíodo, del Caos emergió Gea (la tierra). De generosas formas, dadora de sentido y orden, fue la que creó un escenario seguro para los seres vivientes. Luego surgió Eros (el Amor Universal). Del Caos en su unión con Eros salieron Erebus (las tinieblas) y Nix (la personificación de la noche). Erebus y Nix engendraron a Éter (la luz celeste) y Hemera (la luz terrestre)” (BULFINCH, 2006, p. 19). Tradução nossa: “Antes que a terra, o mar e o céu fossem criados, todas as coisas se mostravam sob um único aspecto, ao qual denominamos Caos — uma massa confusa e sem forma, inerte, a qual abrigava, no entanto, a semente adormecida das coisas. Terra, mar e ar não se encontravam distinguidos, de modo que a terra não era sólida, o mar não era líquido, e o ar não era transparente. Segundo Hesíodo, do Caos emergiu Gea (a terra). De generosas formas, geradora de sentido e ordem, foi ela quem criou um cenário seguro para os seres vivos. Em seguida, surgiu Eros (o Amor universal). Da união de Eros e Caos, nasceram Érebo (as trevas) e Nix (a personificação da noite). Érebo e Nix deram origem a Éter (a luz celeste) e Hemera (a luz terrestre)”.

[...] nelas sempre encontramos quatro elementos: uma reatualização dos mitos, que são representados e imitados, dando-lhes eficácia; uma mascarada, que dá lugar, sob diversos disfarces, a rituais mais ou menos codificados; uma prática da inversão, na qual é necessário brincar de mundo ao contrário, invertendo as hierarquias e as convenções sociais; e uma fase exorbitada, em que o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra, terminando em caçoada e orgia, presididas por um efêmero soberano que é castigado no fim da festa (MINOIS, 2003, p. 30).

Destacam-se nas festas a presença: da máscara (ou da fantasia), riso que é livre sob a condição de um disfarce; dos mitos, riso que é manifestação de encontro com o sagrado, com o mundo divino; da inversão, que é simulada (riso autorizado) durante a festa e pode resultar, como vimos, na morte do rei invertido (escravo tornado rei), riso que poderia dessacralizar, mas que costumava servir para alentar a hierarquia anterior; do excesso, da transgressão, desafiando as leis que eram vigentes antes da festa, a qual finda com orgias ou agressões verbais e o castigo (destronamento, morte etc.) do rei transitório (rei invertido, rei escravo), riso subversivo, uma vez que é punido simbolicamente na figura do “novo” rei, o rei simulado durante o período da festa.

Na Grécia Antiga, o riso era permitido nas festas populares. Segundo Minois (2003), é o riso que conferia sentido à festa, e que a tornava eficiente, isto é, cumpria com o objetivo de consolidar a coesão social no local em que se realizavam. Além disso, as festas “[...] asseguram a perpetuação da ordem humana, renovando o contato com o mundo divino [...]” (MINOIS, 2003, p. 30). Para manter o mundo ordenado, excluindo os que nele não se adequavam³⁴, reforçando as normas e a hierarquia vigentes, as festas eram autorizadas. Implicavam também numa aproximação com o sagrado e na liberação efêmera das paixões por meio do riso (que admitia a zombaria, o xingamento, e que era fenômeno presente entre os deuses da mitologia grega), temporariamente, podia-se extravasar, ser outro. Esse riso festivo era riso autorizado, riso que servia à manutenção da coesão social, “[...] na festa grega antiga, o riso, ritualizado, é um meio de exorcizar a desordem, o caos, os desvios, a bestialidade original” (MINOIS, 2003, p. 33).

³⁴ Aqueles que não queriam participar da festa eram isolados pelo grupo, “[...] o refratário — que não é apenas um desmancha-prazeres, porque isso é só um jogo — é excluído do grupo social” (MINOIS, 2003, p. 32).

Na Idade Média, o riso, tornado suspeito, viverá entre o sagrado e o profano, proibido no púlpito, será permitido em festas pagãs. O riso numa relação ambivalente, negado/autorizado pela Igreja. Conforme afirma Bakhtin,

O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial [...] O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade (BAKHTIN, 2010, p. 63, grifo do autor).

O tom sério que deveria caracterizar a Igreja e a nobreza medievais impedia a presença do riso no culto religioso. Mas isso criava um problema: como conter o riso, a alegria? Podemos pensar se a repressão do riso seria possível, isto é, se o riso contido manter-se-ia sempre silenciado, se, ao contrário, sua marginalização não o tornaria mais forte. Em outras palavras, proibir o riso não resultaria em seu aniquilamento, mas tão-somente em sua ilegalidade, riso subversivo. A Igreja permite, assim, o riso (riso legalizado, riso autorizado), fora do ambiente “[...] do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos [...] Isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas” (BAKHTIN, 2010, p. 64).

Segundo o pensador russo, aceitava-se que se realizassem inclusive “cultos paralelos”, ou seja, festas nas quais ocorria uma transposição de elementos associados à Igreja (e seu espaço físico, o templo), que tornavam-se cômicos. As festas dos loucos³⁵, por exemplo, apresentavam esse caráter de paródia dos elementos canônicos, “Quase todos os ritos da festa dos loucos são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glutoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 64, grifo do autor). O que não podia ser expresso no ambiente oficial, sagrado, revelava-se nas festas dos loucos.

Contudo, a festa poderia iniciar-se dentro da igreja, desde que festa autorizada por esta, riso incentivado pelo sacerdote. Tal era o caráter das festas de

³⁵ As festas dos loucos eram celebradas por estudantes e clérigos “[...] no dia de Santo Estevão, Ano-Novo, no dia dos Inocentes, da Trindade, de São João. No início, eram ainda celebradas nas igrejas e consideradas perfeitamente legais, mas tornaram-se em seguida semilegais e finalmente ilegais nos fins da Idade Média; continuavam contudo a ser celebradas nas ruas e tavernas [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 64).

Páscoa, que tinham início após o extenso período de jejum que antecedia a data simbólica que marcava a ressurreição de Jesus. De acordo com explanação de Bakhtin sobre estas festas,

Na Idade Média, o riso foi sancionado pela festa (assim como o princípio material e corporal), ele foi um *riso festivo por excelência*. Recordemos antes de mais nada o *risus paschalis*. A tradição antiga permitia o riso e as brincadeiras licenciosas no interior da igreja na época da Páscoa. Do alto do púlpito, o padre permitia-se toda a espécie de histórias e brincadeiras a fim de obrigar os paroquianos, após um longo jejum e uma longa abstinência, a rir com alegria e esse riso era um *renascimento feliz* [...] O riso era autorizado, da mesma forma que o eram a carne e a vida sexual (interditas durante o jejum) (BAKHTIN, 2010, p. 68, grifos do autor).

Riso autorizado pela Igreja, assim se configurava o riso nas festas de Páscoa. Passado o tempo das ausências (dos prazeres provocados pelo alimento e pelo ato sexual), o homem estava livre para gozar novamente das delícias terrenas. Livre também era o riso, depois do período de privação e penitência, de silêncio. Essa liberdade do riso “[...] se fundia com a atmosfera de júbilo, com a autorização de comer carne e toucinho, de retomar a atividade sexual. Essa *liberação do riso e do corpo* contrastava brutalmente com o jejum passado ou iminente” (BAKHTIN, 2010, p. 77). O contraste entre a Páscoa e o período anterior a ela contribuía para o “renascimento feliz”: o homem que renuncia ao sexo e à comida, homem penitente, é morto, ocupa seu lugar o seu oposto, o que se entrega aos instintos primitivos; a morte e renascimento simbólicos são operados a partir do fenômeno do riso.

Na Idade Média, o riso, proibido de frequentar (pelo menos oficialmente) os ambientes “sérios” (a igreja, os salões da nobreza), revelava-se nas festas, nelas permitia-se, como vimos, o riso, a paródia, a sexualidade. Fora delas, o riso deveria ser contido³⁶, e mais do que ele, deveria conter-se o homem, suas paixões e, por vezes, seu modo de conceber o mundo³⁷. Conforme Bakhtin (2010, p. 77), “A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com

³⁶ “O cristianismo primitivo (na época antiga) já condenava o riso [...] São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade *constante*, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados” (BAKHTIN, 2010, p. 63).

³⁷ Não podemos nos olvidar de que, por exemplo, o sexo (excluída a atividade sexual praticada dentro do casamento religioso e com a finalidade única de povoar o mundo) era tratado como pecado, ou da existência dos tribunais inquisidores, que puniam os que não compartilhassem das ideologias propagadas pela Igreja.

suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados [...]”. A festa constituía esse parênteses de liberdade, o pensador russo a caracteriza como “liberdade utópica”, uma vez que só poderia ser vivida durante a festa, uma liberdade simulada, liberdade “autorizada” (adjetivo que contraria a gênese do que é ser livre). Entretanto, o fato de o riso não ser permitido dentro da cultura “oficial”, não arrefeceu seu poder. Foi sua existência paralela o que precisamente possibilitou que o riso se tornasse mais radical,

A riquíssima cultura popular do riso na Idade Média viveu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. E foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das idéias, a Idade Média lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. E o riso medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente (BAKHTIN, 2010, p. 62).

O riso na Idade Média desabrochava no seio da cultura popular, nas festas “ilegais”, nas praças que se ampliavam com a formação dos burgos. A Igreja autorizava o riso dentro de algumas festas permitidas (como a festa de Páscoa). Oficialmente, o mundo era sério no período medieval. A seriedade imposta pela cultura “oficial” não impedia, no entanto, que o riso se manifestasse, ainda que numa existência paralela, como registra Bakhtin (2010), nas festas populares — e poderíamos indagar se, à parte a escassez de registros, não se revelaria o riso por detrás do púlpito, na cela do sacerdote, dentro dos quartos dos castelos. O certo é que o riso, no período medieval, mantinha uma existência extraoficial. O profano era, algumas vezes, permitido pela Igreja; quando não o era, dava seu jeito de existir paralelo ao sagrado.

No Renascimento, o riso, visto como força vital que regenera (exaltando-se, portanto, seu caráter positivo), passa a ser associado, num processo iniciado no final da Idade Média, não apenas à cultura popular, mas também, por sua apropriação nas grandes obras literárias, à cultura mais ilustrada. Conforme afirma o pensador russo,

[...] durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical, universal e *alegre*, pela primeira vez por uns cinquenta ou sessenta anos (em diferentes datas em cada país), separou-se das profundezas populares e com a língua “vulgar” penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia “superior”, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 62, grifo do autor).

O ponto alto da história do riso se dá, segundo Bakhtin (2010), no século XVI com a obra de Rabelais. O riso apresentado em *Gargântua e Pantagruel* (1532-1552), conjunto de textos do escritor francês nos quais se destaca o cômico identificado ao baixo corporal, “[...] se tornou a forma adquirida pela nova consciência *histórica*, livre e crítica. Esse estágio supremo do riso tinha sido preparado ao longo da Idade Média” (BAKHTIN, 2010, p. 84, grifo do autor). Na obra de Rabelais “Todas as imagens mostram o mesmo ‘baixo’ que devora e procria” (BAKHTIN, 2010, p. 55). Esse baixo corporal, o baixo ventre, associado ao nascimento, à fecundidade, ao escatológico, caracteriza um riso ambivalente que “devora e procria”, representa uma força que renova, revitaliza.

O baixo ventre é destacado na descrição da personagem lilith no romance *Caim*, não obstante bela, dona do palácio e da cidade, é o desejo voraz de lilith que a caracteriza:

[...] viram num balcão uma mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo e essa mulher, que à distância já parecera belíssima, olhava-os como absorta, como se não desse por eles, Quem é, perguntou caim, É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, oxalá, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços, Que feitiços, perguntou caim, Não sei nem quero saber, não sou curioso, a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido [...] (SARAMAGO, 2009, p. 51).

Neste excerto, a personagem do romance é descrita pelo olheiro das terras de nod como mulher lasciva. Reavivemos a imagem da personagem mítica. No que diz respeito à tradição judaico-cristã, Lilith foi apagada dos textos canônicos, seu nome é citado apenas no Antigo Testamento, livro do profeta Isaías: “Os gatos selvagens conviverão aí com as hienas, // os sátiros chamarão seus companheiros.//

Ali descansará Lilit, // e achará repouso para si” (Is 34,14). Na versão da *Bíblia* que utilizamos, a personagem mítica é referida, em nota de rodapé, como “demônio feminino que frequenta ruínas”, à parte disso, nada mais é declarado na *Bíblia* sobre Lilith. Por que a personagem seria citada uma única vez e sua história não seria contada? O mito de Lilith na Modernidade, configura-a como a primeira mulher a ser criada, antes ainda de Eva, e como a que foge do Éden e abandona Adão:

[...] [Lilith] pronunciou o ‘nome inefável’ que lhe deu as asas por meio das quais fugiu do jardim do Éden, onde abandonou Adão, com quem não se entendia. Ratificada pela presença de três anjos — Sinoi, Sinsinoi e Samengeloff, que, encontrando-a às margens do Mar Vermelho, em vão pediram-lhe que voltasse —, essa fuga converteu-se em expulsão. Desde esse dia, em resposta à ameaça proferida pelos três anjos (ela veria milhares de seus filhos mortos diariamente), e por desejo de vingança e ciúmes para com Eva, criada depois dela para substituí-la — criada não mais do barro, como Adão ou como Lilith (o que é apontado como sendo a causa do desentendimento entre Lilith e Adão), mas de uma costela deste último —, Lilith retorna ao mundo dos homens, descendentes de Adão e Eva, para fazer-lhes mal (BRUNEL, 1998, p. 583).

O mito teria sido excluído da narrativa do Gênesis durante os concílios que determinaram, ao longo dos séculos, quais textos (e que partes deles) comporiam a *Bíblia*; no cânone cristão, Lilith passa a ser denominada como espectro, fantasma, demônio, ave noturna. Segundo Brunel (1998), as origens mais antigas do mito associam a personagem às histórias de cosmogonia dos antigos babilônios, que eram herdeiros das crenças dos sumérios. Nestes mitos de criação do mundo, Lilith era identificada, conforme explica Brunel (1998), à serpente, ao feminino, à sedução, à um vento ardente que tornava as mulheres febris (de uma febre que matava a elas e as seus filhos) após o parto³⁸, entre outros significados, nos quais destaca-se a lascívia da personagem. O crítico francês assinala que “[...] foi provavelmente durante o cativeiro da Babilônia que os judeus travaram conhecimento com esse

³⁸ O verbete sobre lilith aponta alguns mitos que se atribuem à personagem: “[...] um culto muito antigo que honrava uma Grande Deusa chamada também a ‘Grande Serpente’ e ‘Dragão’, potência cósmica do Eterno Feminino [...]”; “[...] foi primitivamente considerada uma das grandes forças hostis da natureza, parte de um grupo de três demônios, um macho e duas fêmeas [...]”; “[...] cortesã sagrada de Innana, a Grande Deusa Mãe, enviada por esta última para seduzir os homens na rua e levá-los ao templo da Deusa, onde se realizavam os ritos sagrados de fecundidade. Confundiu-se Lilith, denominada ‘A mão de Innana’, com a deusa que ela representava — que, ela própria, recebia às vezes o título de ‘Prostituta Sagrada’”; “Lilith utiliza sua sedução (bela mulher de cabelos compridos) e sua sensualidade (bem animal) para fins destrutivos” (BRUNEL, 1998, p. 583).

demônio, ativo principalmente à noite [...]” (BRUNEL, 1998, p. 583)³⁹, a partir desse contato, a personagem passa a fazer parte (e talvez depois teria sido apagada) da mítica presente nos textos bíblicos.

A personagem do romance se aproxima dessa descrição, legada pelos mitos e presente na *Bíblia*, de Lilith como mulher voluptuosa e insaciável:

[...] veja-se esta mulher que, não obstante estar enferma de desejo, como é fácil perceber, se compraz em ir adiando o momento da entrega, palavra por outro lado altamente inadequada, porque lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra (SARAMAGO, 2009, p. 59).

Como nos revela o narrador saramagueano, lilith não se entrega aos homens, sua descrição não corresponde à imagem de uma mulher frágil que se deixa dominar pelo homem (subjugada a ele); ao contrário, a personagem, dona de seu corpo — uma vez que escolhia os homens com quem se encontraria sexualmente, fosse seu marido ou seus amantes⁴⁰ —, pode ser associada mais apropriadamente a uma “devoradora de homens”, como atesta o relacionamento que mantiveram caim e lilith,

Não dormiram muito nessa primeira noite os dois amantes. Nem na segunda, nem na terceira, nem em todas as que se seguiram. Lilith era insaciável, as forças de caim pareciam inesgotáveis, insignificante, quase nulo, o intervalo entre duas ereções e respectivas ejaculações, bem poderia dizer-se que estavam, um e outro, no paraíso do alá que há-de ser (SARAMAGO, 2009, p. 60-1).

³⁹ O cativo na Babilônia é descrito no Antigo Testamento, livro do profeta Jeremias, como o período em que os judeus foram deportados pelo rei da Babilônia, Nabucodonosor; seu exército ataca a cidade de Jerusalém e incendeia o templo e as casas dos reis e da população. Durante décadas, Nabucodonosor manteve os judeus cativos, conforme relato bíblico: “Este foi o povo que Nabucodonosor deportou. No sétimo ano: três mil e vinte e três judeus; no décimo oitavo ano de Nabucodonosor: oitocentos e trinta e duas pessoas; no vigésimo terceiro ano de Nabucodonosor, Nabuzardã, chefe da guarda, deportou setecentos e quarenta e cinco judeus. Ao todo: quatro mil e seiscentas pessoas. Mas no trigésimo sétimo ano da deportação de Joaquin, rei de Judá, no décimo segundo mês, no vigésimo quinto (dia) do mês, Evil-Merodac, rei da Babilônia, no ano em que começou a governar, concedeu a graça a Joaquin, rei de Judá, e o fez sair do cárcere” (Jr 52, 28-31).

⁴⁰ Assim como escolheu caim para tornar-se seu amante, quando o irmão de Abel, que utilizava-se do nome deste pelo temor de ser reconhecido nas terras de Nod, empregou-se como pisador de barro na cidade em que Lilith era senhora: “[...] caim não poderia imaginar que ideias estava alimentando aquela mulher [Lilith] quando, ao princípio acompanhada por um séquito de guardas, escravas e outros servidores, começou a aparecer na pisa do barro” (SARAMAGO, 2009, p. 52), “Passados uns dias apareceu na pisa do barro um enviado do palácio que perguntou a caim se tinha algum ofício [...] O enviado levou a informação e voltou ao fim de três dias com uma ordem para que o pisador Abel se apresentasse imediatamente no palácio” (SARAMAGO, 2009, p. 54).

Com efeito, lilith, apesar das forças aparentemente inextinguíveis de caim, reforçará a imagem que dela tinha sido revelada pela personagem olheiro, como vimos, a de uma feiticeira, que enlouquece os homens, transformando-os, após o ato sexual, em fantasmas do que tinham sido: “[...] quem tivesse visto este homem [caim] antes de haver entrado no quarto de lilith, todo o seu tempo dividido entre a antecâmara e a cópula, sem dúvida diria [...] Está uma sombra, uma verdadeira sombra” (SARAMAGO, 2009, p. 62-3).

Apesar da construção da personagem lilith no romance de Saramago aproximar-se da imagem legada pelos mitos, em algumas vezes, seu comportamento diverge da imagem de mulher devoradora de homens, que rapidamente altera os homens-alvo de seu desejo, tal como uma amante inconstante. Por exemplo, no seguinte diálogo com caim, lilith revela, depois de longa ausência do amante, que seu encantamento por ele não havia desaparecido:

Em dez anos não conheci outra mulher, disse caim enquanto se deitava, Nem eu outro homem, disse lilith, sorrindo com malícia, É verdade o que dizes, Não, estiveram nesta cama alguns, não muitos porque não os podia suportar, a minha vontade era cortar-lhes o pescoço quando descarregavam, disse lilith, e abraçou-se a ele (SARAMAGO, 2009, p. 126-7).

Neste excerto, podemos observar que, embora lilith não corresponda ao ideal de mulher fiel, presente na *Bíblia*, não se olvidou de caim, deitou-se com *alguns* homens, porém, “não os podia suportar”. A fala da personagem sugere que os laços que a uniam a caim eram mais duradouros do que se esperaria a partir da imagem mítica de lilith (mulher volúvel), tornando-se sua vida entediante na década na qual caim não esteve presente. Talvez nos sentimentos de amor nutridos por caim, é certo que de um amor mais às avessas em relação à tradição judaico-cristã (que apresenta como virtudes a fidelidade e castidade), resida a transgressão da personagem lilith no romance. Com efeito, a imagem mítica de lilith, como vimos, não sugere uma mulher capaz de manter-se apaixonada por longo tempo por um mesmo homem, tal como se observa no relacionamento entre lilith e caim.

Lilith é personagem feminina do romance *Caim* que ilumina um plano geralmente não descrito no texto bíblico: o da mulher que não se submete ao homem. A imagem da mulher presente na *Bíblia* geralmente está associada a uma atitude servil para com o homem: “Da mesma maneira, vós, mulheres, sujeita-vos

aos vossos maridos [...] [que o adorno das mulheres esteja] nas qualidades pessoais internas, isto é, na incorruptibilidade de espírito manso e tranquilo [...]” (1Pd 3, 1.4).

No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a imagem construída da personagem Maria se aproxima dessa descrição de mulher servil presente no texto bíblico. Maria tinha uma vida em que a rotina se fazia presente, marcada pelo dever de cumprir diariamente com suas tarefas, a personagem obedecia ao marido sem questioná-lo ou revoltar-se:

Maria dispôs as esteiras no chão arenoso, lançou sobre elas o lençol e, como todos os dias, esperou que o marido se deitasse [...] Em geral, a José não o incomodava o hábito de Maria de se deitar só quando ele já tinha adormecido, mas hoje não podia suportar a ideia de estar mergulhado no sono, de rosto nu, sabendo que a mulher velava [...] Disse, Não quero que fiques aí, deita-te. Maria obedeceu, foi primeiro verificar, como sempre fazia, se o burro estava bem preso, e depois, suspirando, deitou-se na esteira, fechou os olhos com força, viesse o sono quando pudesse, ela já renunciara a ver (SARAMAGO, 2005, p. 95).

Apesar de predominar, na *Bíblia*, a presença da imagem de mulher como servil ao marido, são descritas nos textos religiosos mulheres que compartilham com lilit o fato de não se subjugarem à figura masculina, sendo, contudo, castigadas. Esse é o caso de Jezabel, personagem que adorava ao deus Baal dos fenícios: “[Acab] desposou ainda Jezabel, filha de Etbaal, rei dos sidônios, e passou a servir Baal e a adorá-lo; erigiu-lhe um altar no templo de Baal, que construiu em Samaria” (1Rs 16,31-32). Jezabel governava a Israel e a seu marido, o rei Acab:

Ela [Jezabel] escreveu então umas cartas em nome de Acab, selou-as com o selo real, e enviou-as aos anciãos e aos notáveis da cidade [...] De fato, não houve ninguém que, como Acab, se tenha vendido para fazer o que desagradava a lahweh, porque a isso o incitava sua mulher Jezabel (1Rs 21, 8.25).

Mas é importante ressaltar que a personagem Jezabel é punida por Deus, “Também contra Jezabel lahweh pronunciou uma sentença: ‘Os cães devorarão Jezabel no campo de Jezrael’” (1Rs 21, 23).

Ao contrário da imagem de Maria no *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a qual era servil ao seu marido e tinha vergonha de tornar públicos seus desejos íntimos⁴¹, mais próxima da personagem bíblica Jezabel, lilith é, ademais de senhora de seu corpo, de seu sexo, indiferente aos laços hierárquicos que poderiam existir entre uma mulher e um homem em seu tempo. A personagem do romance *Caim* chega mesmo a escarnecer de seu marido, noah, quando conversa com este a respeito da emboscada armada por noah com a finalidade de liquidar o novo amante, caim:

Por fim, noah disse, Não tive nada que ver com o que dizes ter acontecido, Cuidado, noah, mentir é a pior das cobardias, Não estou a mentir, És covarde e estás a mentir, foste tu quem industriou o escravo sobre o que deveria fazer, e onde e como, esse mesmo escravo que, aposto, te tem servido de espião dos meus actos, ocupação em verdade escusada porque o que faço, faço-o às claras, Sou teu marido, devias respeitar-me, É possível que tenhas razão, realmente deveria respeitar-te, Então de que estás à espera, perguntou noah fingindo uma irritação que, apavorado pela acusação, estava longe de sentir, Não estou à espera de nada, não te respeito, simplesmente, Sou um mau amante, não te fiz o filho que querias, é isso, perguntou ele, Poderias ser um amante de primeira classe, poderias ter-me feito não um filho, mas dez, e, ainda assim, não te respeitaria, Porquê, Vou pensar no assunto, logo que tiver descoberto as razões por que não sinto o menor respeito por ti mandar-te-ei chamar, prometo que serás o primeiro a sabê-las, e agora peço-te que te retires, estou fatigada, preciso de descansar. Noah já se afastava, mas ela ainda lançou, Uma coisa mais, quando tiveres caçado esse maldito traidor, e espero que não tardes demasiado, é um conselho que te estou a dar, avisa-me para que vá assistir à sua morte, os outros não me interessam, Assim farei [...] (SARAMAGO, 2009, p. 67-8).

Como podemos observar, lilith não teme a seu marido, este sabe da existência dos amantes da esposa, no entanto, apesar do ciúme que o induz a engendrar uma emboscada para caim, mostra-se condescendente com as traições de lilith — “Marido consentidor como os que mais o têm sido [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 61). O narrador saramagueano revela, por meio de noah, que o baixo ventre de lilith, até aquele momento, devorava, mas não procriava, em outras

⁴¹ “Maria moveu-se, acaso a alma dela estaria ali por perto, já dentro de casa, mas no fim não despertou, apenas andaria em afãs de sonho, e, tendo soltado um suspiro fundo, entrecortado como um soluço, chegou-se para o marido, num movimento sinuoso, porém inconsciente, *que jamais ousaria quando acordada*” (SARAMAGO, 2005, p. 15, grifo nosso).

palavras, a força criadora representada pelo nascimento não permeava o baixo corporal nas relações entre o rei e a rainha de nod⁴².

Somente o encontro sexual com o outro, o outro subversivo, uma vez que amante, caim, produzirá frutos. Com efeito, apesar do filho de lilith ter sido criado e anunciado como filho de noah, herdeiro da coroa, tratava-se, na verdade, de um filho bastardo, resultado dos encontros extraconjugais com caim: “Caim abraçou-a, mas entrou nela suavemente, sem violência, com uma doçura inesperada que quase a levou às lágrimas. Duas semanas depois lilith anunciou que estava grávida” (SARAMAGO, 2009, p. 70).

A atitude de lilith para com o marido contradiz o esperado para uma esposa, segundo a perspectiva bíblica. No Novo Testamento, em carta de Paulo a Tito, descreve-se o comportamento que deve manter uma mulher casada. Ao tratar dos ensinamentos que as mulheres idosas precisam dar às mais jovens, afirma-se que aquelas devem ser “[...] capazes de bons conselhos, de sorte que as recém-casadas aprendam com elas a amar os maridos e filhos, a ser ajuizadas, fiéis e submissas a seus esposos, boas donas de casa, amáveis, a fim de que a palavra de Deus não seja difamada” (Tt 2, 4-5).

Ora, lilith não é nem fiel, nem submissa a noah. Lilith inverte a imagem de esposa casta, nela o baixo ventre é vórtice dos desejos, devorador dos homens. A amante de caim representa um contraponto à imagem ideal de mulher presente no texto bíblico, representada na pureza e submissão de Maria, mãe de Jesus. Com efeito, Maria, mito central da tradição católica, teria se casado com José virgem e nessa condição permanecido mesmo depois de encontrar-se grávida de Jesus, o qual seria filho não do marido de Maria, mas de Deus. Sua castidade é evidenciada como prova de ser Jesus o filho de Deus:

No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria [...] “O Espírito

⁴² E seria a consciência desse fato (de uma possível esterilidade masculina) que levaria noah a consentir que lilith dormisse com os amantes nos aposentos do castelo, o que tornava a traição pública, feita às claras: “[...] noah, em todo o tempo, como é costume dizer-se, de vida em comum, havia sido incapaz de fazer um filho à mulher e fora justamente a consciência desse contínuo desaire, e talvez também a esperança de que lilith acabasse por engravidar de um amante ocasional e lhe desse finalmente um filho a quem pudesse chamar herdeiro, que o havia levado a adotar, quase sem se aperceber, essa atitude de condescendência conjugal que, com o tempo, viria a tornar-se cômoda maneira de viver [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 61).

Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus” [...] Disse então Maria: “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo tua palavra!” (Lc 1, 26-27. 35. 38).

A personagem lilith questiona, com seu comportamento, os valores cultivados pela matriz judaico-cristã, tais como a submissão ao marido e a castidade. No romance *Caim*, outra personagem feminina, além de lilith, contrapõe-se à mulher modelo da tradição judaico-cristã, trata-se de eva. Também na *Bíblia* esta personagem é vista como modelo a não ser seguido, é por causa dela e de seu desejo de conhecimento que ela e Adão são expulsos do paraíso, condenados a viver uma vida de privações e sofrimentos, conforme relato do Gênesis.

As personagens femininas dos romances de Saramago, sendo releituras de personagens bíblicas, relacionam-se com o sagrado, seu comportamento ora se aproxima do narrado nos textos religiosos, ora se afasta do esperado de acordo com o dogma cristão. A dessacralização das personagens sacras pode promover o riso, pela inversão. Mas esse riso, o riso que desvirtua, que remove a aura sagrada, só é possível em contraponto ao sério, ao sagrado. Num contexto em que as personagens bíblicas deixassem de ser tratadas como sagradas, passando a ser, por exemplo, classificadas como literárias, o processo de dessacralização não se operaria.

Observemos, agora, como se configura o riso numa sociedade mais esvaziada dos sentidos do sagrado. Na Modernidade, observam-se movimentos, impulsionados por pensadores de diferentes áreas, que questionam de modo mais agudo a validade do conceito de verdade, ao menos de uma verdade que se pretenda única, inquestionável, definitiva. O homem do fim do século XVIII e meados do XIX viu soerguerem vozes que sugeriam um mundo resolvido: em que a ciência triunfaria, com seu discurso lógico e matemático, sobre a ignorância, a violência, a miséria; em que a Revolução, com a queda da burguesia e tomada do poder por uma ditadura do proletariado, resultaria num mundo sem ignorância, violência ou miséria, num “palácio de cristal”⁴³.

⁴³ O palácio de Cristal, construído na Londres de 1851 para abrigar exposições, era uma imponente estrutura de ferro fundido e vidro. A construção tornou-se marco na Arquitetura pelo método construtivo empregado, inovador para seu tempo: estruturas e placas pré-fabricadas; e pela diferenciação de seu projeto (com milhares de placas de vidro formando paredes, por exemplo) dos estilos arquitetônicos comumente empregados no século XIX. Símbolo do poder industrial da Inglaterra oitocentista, do progresso possibilitado pelo desenvolvimento técnico, prelúdio da

A ciência, sobretudo a Astronomia, a Biologia, a Matemática, comprovava que o homem já não devia seu destino à vontade e à ira dos deuses, também não precisava temer o inferno, evitar o pecado, pois deus (e, por conseguinte, o diabo, sua metade indissociável) era resultado da necessidade de preencher um vazio, uma solidão que acompanha o homem, de explicar sua origem e a do mundo que habita (mito/cosmogonia); criação do homem, portanto, deus era fruto de sua imaginação.

Contudo, apesar da ausência de um fado, o homem ainda tinha sua vida determinada, não mais por desígnios divinos, mas, por exemplo, pelo meio, isto é, se vivo em um ambiente putrefato, de degradação, em meio a vermes que se reproduzem na lama, serei tão verme quanto os que me rodeiam. Esta voz também se elevava, em meio às outras, de percepções positivistas e socialistas.

Tudo era explicado, ou parecia ser, como se tivéssemos encontrado todas as respostas nos livros da Babel de Borges. Os fenômenos, do crescimento de uma semente aos mistérios do cosmos, eram decifrados, como “dois e dois são quatro” — como nos dá a conhecer o homem do subsolo da obra *Notas do subterrâneo* (1864), do escritor russo Fiodor Dostoiévski; a natureza era, já no século XVII, nas palavras de Galileu Galilei, um livro aberto, lido em linguagem matemática. Se a dominarmos, portanto, seremos capazes de ler a natureza, em todos os seus recantos, em cada buraco, em cada subsolo. Estude-se a matemática e a natureza se revelará, livro aberto, à espera do leitor preparado.

A educação, ampliada a cada vez mais camadas da pirâmide social, possibilitaria o progresso humano, o desenvolvimento técnico e científico, que culminaria, “como dois e dois são quatro”, no cessar da ignorância, da fome, da miséria. A instrução era vista pelos homens do século XIX como uma condição para o surgimento de um novo homem, que deveria ser, como comenta Eric Weil (1904-1977) em texto escrito na primeira metade do século XX, “[...] capaz e desejoso de desempenhar o seu papel na sociedade moderna, preparado e apto para julgar todos os problemas inerentes à vida da comunidade a que pertence, satisfeito com a sua posição [...]” (WEIL, 2000, p. 57-8).

Afastados temporalmente mais de um século do homem oitocentista, podemos observar o movimento da história e dos homens daquele tempo de modo mais preciso, ainda que fragmentado — pois que todo olhar o é. Parece-nos mais fácil julgar ou discernir a respeito de suas ideias e ideais, uma vez que temos a vantagem de além de não estarmos imersos naquele ambiente, longe do turbilhão de imagens (conceitos) que invadiam e dividiam aquele homem, tornando sua vista turva; também dispomos de cenas inacessíveis ao homem do século XIX, uma vez que conhecemos o desenrolar dos feitos por eles imaginados.

A título de exemplo, observemos o desdobrar do socialismo. No Manifesto do Partido Comunista, publicado em 1848, Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895) conclamam os operários (ou proletários, vocábulo mais apropriado para discursos socialistas) à revolução e vaticinam o fim da burguesia como acontecimento inevitável, em razão do fantasma comunista que rondava a Europa⁴⁴. A Revolução Russa de 1917, feita mais por camponeses, população predominante no Império Russo, do que por operários fabris — aqueles em condições tão degradantes quantos estes, vivendo os camponeses russos em regime de servidão —, resultou na queda do último czar, Nicolau II. Mas a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) não resistiria aos gastos e desgastes da Guerra Fria e às mudanças do final do século passado, fazendo com que o poder do exército vermelho se deteriorasse em solos russos em 1991, com o fim da URSS.

O palácio de cristal se quebrou, o afã de uma sociedade igualitária e justa se desmanchou, não resistindo, pelo menos por ora, à marcha do tempo, dos dias, dos homens, que tudo transforma, a cada minuto, como nos esclarece Montaigne no excerto que abre o primeiro capítulo de nosso trabalho. O bolchevique, o camponês que empunhou a bandeira com a insígnia da foice e do martelo, que talvez tenha dado parte de si, simbolicamente ou não, ao ideal socialista, em busca de livrar-se da servidão imposta pelo czar, ver-se-ia agora desesperado, sua saída, seu objetivo, aquilo em que acredita e por que luta, numa palavra, seu ideal desfez-se. Para onde irá nosso camponês agora? Em que ideal buscará refúgio?

Podemos imaginar também como sofrerá o intelectual de seu tempo, que, por seu conhecimento e olhar mais aguçado, com mais consciência vê o desmoronar

⁴⁴ Nas palavras dos filósofos alemães: “A burguesia produz, sobretudo, seus próprios coveiros. Seu declínio e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis” (MARX; ENGELS, 1998, p. 51).

das ideologias: um abismo se revela diante dele, e não há raízes nas quais possa se fixar ou maneira de volver o passo; atrás dele, tudo é feito ruínas, ruíram instituições e déspotas (e rapidamente outros ocupam os lugares vagos), mas ruíram também os ideais, e estes permanecem vazios; diante dele, somente o abismo.

O homem moderno leva em seu íntimo marcas de fraturas (muitas destas marcas ainda se imprimem em nós): da queda de seus ideais, da morte de deus e do consolo que um ser mítico-criador oferecia ao não permitir que o homem notasse seu desamparo e solidão na vastidão do cosmos, do descrédito do progresso como fim que possibilitaria o desenvolvimento de todos e o fim dos males, da percepção de que “dois e dois são quatro” não resolve as angústias e as dúvidas que carregamos, nem nos faz mais felizes. Esse homem é fraturado, desamparado, ambíguo, em devir, consciente do caos, sem esperança. O passado não pode ser seu refúgio, seu exílio temporal, pois as bases nas quais se sustentava ruíram, desfizeram-se também os votos de um futuro acolhedor, seu mundo é feito de ruínas.

A sensação de deslocamento, de desajuste, de não pertencimento, no entanto, talvez acompanhe o homem desde o momento em que ele se recusa a aceitar o mito como explicação para fenômenos da natureza (com o surgimento da Filosofia, na Grécia do século VI a.C.); ou, antes ainda, quando os homens primitivos tecem, ao pé da fogueira, as primeiras narrativas (orais) de cosmogonia, formando nosso imaginário mítico-literário. Nos séculos XVI e XVII, com as Grandes Navegações, que ampliaram o mundo e os povos conhecidos pelos europeus, com a divulgação e acesso aos livros, possibilitados pela invenção da imprensa nas décadas anteriores, com a comprovação das teorias copernicanas (heliocentrismo) por Galileu, as posições do que seja o mundo, do papel do homem e de deus, da Igreja se alteram, provocando sensações de deslocamento, desajuste, desamparo.

Mas é no século XX que o vazio se faz sentir de modo mais claro: com as grandes Guerras⁴⁵ na primeira metade do século passado e as fraturas por elas

⁴⁵ O mundo se viu dividido nos conflitos que dizimaram milhões de pessoas. Na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o mundo separou-se entre os que apoiavam a Tríplice Entente, formada pelo Reino Unido, França e o então Império Russo, e os que se alinhavam à Tríplice Aliança, da qual faziam parte a Itália e as regiões denominadas naquele período como Império Alemão e Império Austro-Húngaro. Na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a cisão ideológica partiu o mundo entre Eixo, formado pela Alemanha, Japão e Itália, e Aliados, entre os países mais importantes deste grupo encontravam-se a União Soviética (antiga união de repúblicas socialistas, da qual o país mais importante era a atual Rússia), os Estados Unidos e o Reino Unido.

deixadas, com a conquista do espaço representada na viagem do astronauta russo Yuri Gagarin em 1961 — primeiro homem a estar na órbita da Terra — e nas imagens de nossa galáxia obtidas através do telescópio espacial Hubble⁴⁶, conquistas que comprovaram que o universo é muito maior do que se imaginava, fraturando o homem que se encontra ainda solitário na vastidão do cosmos, entre outras fraturas que fizeram o homem do século passado fragmentado, mais do que antes, “dançando no vazio”, conforme expressão utilizada por Minois (2003).

Diante desse cenário, em que as certezas ruíram, no qual o homem encontra-se descentralizado, deslocado, o futuro do riso se apresentaria como incerto. De acordo com Minois (2003), o riso existe como expressão de contraste diante do sério, do sagrado, que pode por meio dele ser dessacralizado. Contudo, a incerteza que permeia as relações do homem contemporâneo com as verdades, com as ideologias faz com que o riso não tenha onde fixar-se, uma vez que, segundo o historiador francês, o riso foi geralmente uma reação de defesa do homem para com a rigidez e seriedade que acompanhavam, por exemplo, o governo autoritário e a religião. Mas se o mundo já teria sido dessacralizado, do que poderíamos rir? “[...] só resta ao homem uma única coisa em que pode crer: sua individualidade. E o riso, que se alimenta do sagrado zombando dele, tem agora o eu como alvo privilegiado” (MINOIS, 2003, p. 624). Uma sociedade marcada pela auto-derrisão, que escarnece do eu, último espaço povoado pelo sagrado, tal seria a configuração do riso no século XX.

No começo do século XXI, com a consolidação da *internet*, numa sociedade do espetáculo e do efêmero, os mistérios que envolviam o outro são reduzidos

⁴⁶ Lançado pela agência espacial dos Estados Unidos, a NASA, em 1990, o Telescópio Espacial Hubble, nome que homenageia o importante astrônomo estadunidense Edwin Powell Hubble (1889-1953) que atestou a teoria do universo em expansão, permitiu a captação de imagens de nossa galáxia, vista de fora. No livro *Hubble: a expansão do universo* (2003), escrito pelo astrônomo brasileiro Augusto Daminieli para a coleção “Imortais da ciência” coordenada pelo físico brasileiro Marcelo Gleiser, explica-se que o astrônomo Hubble revolucionou nossa visão do mundo em relação ao espaço que ocupamos no Universo, pois, a partir de suas pesquisas, comprovou-se que nossa galáxia, a Via Láctea, é apenas uma entre outras galáxias. Isso quer dizer que, no que diz respeito ao universo conhecido, habitamos apenas um planeta dentro de uma galáxia composta por milhões de estrelas, dentro de um universo composto por milhões de galáxias. Na perspectiva do céu profundo ou mesmo da Via Láctea somos todos somente poeira cósmica. No século XVII, com as observações de Galileu e a confirmação da teoria copernicana, a Terra foi definitivamente descentralizada; no século XX, com os avanços técnicos da Astronomia, foi a vez de nossa galáxia ser descentralizada. O homem percebe-se, cada vez mais, à margem, fragmento cósmico, descentralizado, esvaziado diante da imensidão do cosmos.

diante da possibilidade de se devassar e expor o eu⁴⁷ nas redes sociais, por exemplo. Segundo Minois (2003), em nossa sociedade, a necessidade de reconhecimento, de reconhecer-se a partir dos encontros entre eu e outro, é satisfeita, virtualmente, com “[...] cada um afirmando sua originalidade superficial e sentindo, pela do outro, uma curiosidade divertida” (MINOIS, 2003, p. 626). Um riso “cordial”, “*fun*”, conforme as denominações do historiador francês, esse seria o riso atual. Riso divertido? Teriam o riso dessacralizador da Idade Média, o riso que recriava o mundo na Antiguidade e o riso ambivalente, que nega e afirma, que revitaliza do Renascimento perecido? A classificação do riso como *fun* não permite associá-lo a um riso agressivo, contestador, que subverte a ordem e o poder estabelecidos, por exemplo.

Por que nosso riso seria somente *fun*? O enfraquecimento do sério, por um lado, com a dessacralização do mundo e de suas verdades, poderia explicar esse arrefecer do riso, pois, como vimos, o riso existe enquanto contraponto ao sério. Por outro lado, o respeito em relação ao outro e a tudo, ao diluir as diferenças⁴⁸ (ainda que de modo forçado), controla o riso. Numa sociedade que, imbuída do politicamente correto, vigia e pune, a liberdade é reduzida e rir torna-se perigoso, incorreto, desrespeitoso.

O riso do homem contemporâneo seria um riso agonizante, uma vez que, riso controlado, estaria perdendo seu poder. Mas qual o problema da morte do riso? O historiador francês afirma que “O riso é indispensável porque, mais do que nunca, estamos diante do vazio” (MINOIS, 2003, p. 633). Observamos, em nosso trabalho, que o riso pode ser utilizado com o objetivo de reforçar vínculos, tal como nas festas gregas antigas nas quais se renovavam os laços com o sagrado por meio do riso; pode-se rir também com a finalidade de excluir, de segregar, o riso que visa à manutenção de uma ordem não permite o isolamento, quem dele não participa é ridicularizado; outra intenção do riso pode ser a de dessacralizar, por meio da inversão, da zombaria, o riso pode atenuar o caráter sagrado de algo; rimos ainda, entre outros fins, para aliviar o medo. Este último riso, segundo Minois (2003), nos

⁴⁷ “Ostentar a própria intimidade na *internet* para o mundo inteiro é o último degrau dessa dessacralização humorística voluntária do indivíduo” (MINOIS, 2003, p. 625).

⁴⁸ “O que fazia rir era a suposta idiotia dos outros e de suas ideias, de seus comportamentos, a surpresa nascida dos choques culturais. Num mundo onde tudo é respeitável, o componente agressivo do riso foi eliminado; de repente o riso, desvitalizado, não mostra mais os dentes” (MINOIS, 2003, p. 627).

protegeria do desespero; homens fraturados, deslocados, mais precisaríamos deste tipo de riso, que poderia ser classificado como antídoto para o desespero diante de um passado formado por ruínas e de um futuro, como talvez sempre o tenha sido, marcado pela incerteza. Nas palavras do historiador francês, é diante do vazio que se desenvolve nossa festa.

2.2 O HOMEM É UM ANIMAL QUE RI: SOBRE O RISO E SUA CONSTITUIÇÃO

Nesta seção, diferentemente da anterior em que procuramos oferecer um panorama histórico do riso numa perspectiva diacrônica, nosso objetivo é observar o fenômeno do riso a partir de um olhar mais interior e atemporal. Ancorados nos estudos de Bergson (2001), interessa-nos observar a caracterização e significação da comicidade, ou seja, tratar do que é o riso, de como e por que rimos, apontando os princípios, o que de essencial constitui o riso.

O riso é humano. Isso quer dizer que é ele fenômeno que se manifesta apenas entre os homens, ainda entende-se que não é dado aos outros animais serem cômicos — “se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá” (BERGSON, 2001, p. 3). Assim, podemos classificar o homem como um animal que sorri. Mas como e do que rimos? Em que situações é-se cômico? E além: qual nossa intenção quando rimos?

Essas perguntas inquietaram o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) em seu ensaio sobre o riso, publicado primeiramente em forma de artigos, entre fevereiro e março de 1899, na *Revue de Paris*.

Bergson (2001) observa que, ao contrário do drama, que apresenta “o desenrolar de uma alma, uma trama viva de sentimentos e acontecimentos, alguma coisa enfim que se apresentou uma vez para nunca mais se reproduzir” (BERGSON, 2001, p. 121), a comédia não visa ao individual, mas ao coletivo, à generalidade: “A comédia pinta caracteres que já conhecemos, ou com que ainda toparemos em nosso caminho. Ela anota semelhanças. Seu objetivo é apresentar-nos tipos” (BERGSON, 2001, p. 122).

Na seara das semelhanças, da repetição, a comédia nos apresenta aquilo que é passível de reprodução, o automatismo de gestos e comportamentos, o arranjo mecânico sobreposto ao humano, ao vivo. Rimos do homem que parece máquina, mecanismo, engrenagem, assim como se pode observar no filme *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, quando a personagem reproduz os movimentos de operação da máquina mesmo quando não a está operando. Tal cena é cômica pois o mecânico sobrepôs-se ao vivo, nela vemos antes o autômato, não o homem, “[...] rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de coisa” (BERGSON, 2001, p. 43, grifo do autor). Seria a comédia então distante da vida? Mais próxima do engano, da ilusão dos sentidos?

A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, *imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento sem vida* (BERGSON, 2001, p. 64-65, grifo nosso).

Se como aponta Bergson (2001, p. 125) “A vida não se recompõe. Ela simplesmente se deixa olhar”, o objeto da arte (a vida humana, numa perspectiva benjaminiana) é sempre devir, não sendo possível um rearranjo dos átomos que recomponha o humano que somos agora, e que, no minuto seguinte, já é outro, sempre cambiante, hesitante, agitando-se para ser sempre outro. Caberia à arte apenas entrever seu objeto, mais bem rerepresentando o humano, que o imitando (cópia mecânica). Da arte e suas relações com o real já tratamos em outro momento neste trabalho, motivo pelo qual não nos aprofundaremos nesta discussão agora. Interessa-nos observar que, mesmo a comédia tratando do “movimento sem vida”, o efeito do riso visa à coletividade, daí sua relação mais próxima com a vida factual, o que explicaria também o medo que o riso nela produz (medo do ridículo, da transgressão, da inversão, que pode conduzir inclusive à censura). Em outras palavras, quando rimos do homem que se parece coisa, a imagem risível é a do mecânico, da coisa, mas isso não exclui o homem de quem se ri, o qual é ridicularizado por seu comportamento mecânico. Chegamos, assim, às reflexões do filósofo francês, quando conjectura que

O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira [da ridicularização], o riso reprime as

excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 2001, p. 15, grifo do autor).

O caráter social do riso pode ser observado nesse objetivo de correção (de um comportamento, por exemplo). Como vimos nos estudos de Minois (2003), o riso procuraria reestabelecer uma ordem, para isso, é preciso corrigir, reprimir, por meio do ridículo que pode levar a uma exclusão social. Ora, a ordem pressupõe a estabilidade, a unicidade a partir de uma dada representação de mundo, isso implica em rejeitar (ou corrigir) tudo que desorganiza, que propõe novos arranjos, que se isola ou que se afasta do modelo ordenado. “O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 2001, p. 65). Por isso, o sentido do riso é também histórico, é preciso compartilhar com quem se ri o mesmo mundo ordenado, ao menos conhecê-lo para que o comportamento ridicularizado possa ser visto como ridículo por nós e, assim, provocar o riso. E não é permitido não fazer parte do mundo ordenado e coeso,

Quem quer que se isole expõe-se ao ridículo, porque a comicidade é feita, em grande parte, desse isolamento. Assim se explica por que a comicidade é tão frequentemente relativa aos costumes, às ideias — aos preconceitos de uma sociedade, para darmos nomes às coisas (BERGSON, 2001, p. 103-104).

Assim, um texto de Plauto, por exemplo, pode perder grande parte de seu efeito cômico quando lido por um leitor não iniciado de nosso século. E não é necessário reportar-se a um mundo tão distante temporalmente, o humor dos ingleses pode não ser entendido por um estadunidense, por exemplo, ainda que partilhem a “mesma” língua e vivam em um mundo globalizado, que aproxima, uniformiza, massifica os costumes, os desejos. Quando Bergson (2001) afirma que uma sociedade torna cômicos seus preconceitos (ainda que ela não os nomeasse assim, uma vez que vê sua representação de mundo como única e correta, verdadeira), permite-nos apontar que rimos, portanto, daquilo que é diferente do

padronizado apresentado pela ordem, do disforme em relação a forma normatizada⁴⁹.

Essa reflexão do filósofo francês nos permite perceber uma intenção social (de correção e unidade social) do riso, isto é, nos apresenta uma motivação para o riso diante do diferente, daquele que se isola da festa — do que também trata Minois (2003, p. 32), “Para assegurar a eficácia do rito, cada um deve desempenhar seu papel. O riso festivo é obrigatório. Os deuses punem os desertores da festa” —: é preciso rir daquele que não se enquadra no modelo estabelecido, do que se afasta dos festejos. Numa palavra, aquele que não compartilha de nosso recorte de mundo precisa ser exposto ao ridículo, pois esse riso é condição para assegurar a permanência desse modelo e da sociedade ordenada que ele alimenta. “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 2001, p. 6). Encontra-se aí uma motivação, uma explicação para o fenômeno do riso a partir de uma perspectiva mais sociológica: o riso atua como mecanismo de manutenção de uma ordem, elimina (pelo ridículo) os desordenados (em relação ao modelo), tolhe as ideias (modos de pensar e conceber o mundo) divergentes que poderiam promover o desequilíbrio de dada sociedade, conserva-a coesa, uniforme, ordenada. “O riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vingá-se por meio dele das liberdades tomadas com ela” (BERGSON, 2001, p. 146).

Todavia, seria todo riso motivado por um interesse, às vezes alheio aos ridentes, de unidade social? Para responder a esse questionamento, precisamos antes compreender melhor as condições essenciais do riso, ou seja, o que é necessário para que ele se manifeste.

⁴⁹ O diferente, o que se afasta da norma ou do mundo conhecido, é ridicularizado, motivo de riso e zombaria do grupo. Mas é importante não menosprezar essa correção social, pois os considerados diferentes, loucos em relação ao conceito de normalidade adotado, ou simplesmente desconhecidos por nós, podem ser reprimidos (corrigidos) de modo mais violento, conforme podemos citar o encontro do europeu com os habitantes do Novo Mundo no século XVI, que resultou no extermínio de civilizações inteiras nas terras do que viriam a ser hoje as Américas. Em ensaio sobre os canibais, como eram considerados muitos dos povos indígenas e motivo (a diferença que afasta e autoriza) pelo qual não eram bem-quistos pelos povos da além-mar, Michel de Montaigne, luz que não deixa obscurecer os planos mal iluminados pelo comum dos homens de seu tempo, afirma que “[...] não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra” (MONTAIGNE, 1972, p. 105). Poderíamos, nos utilizando das palavras do filósofo francês, propor que consideramos ridículo, risível aquilo que em nossa terra é visto como diferente, como disforme etc.

Bergson nos apresenta três características que configuram o riso: 1) o riso é humano — “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*” (BERGSON, 2001, p. 2, grifo do autor); 2) o riso é insensível e objetiva a razão — “[...] 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); e finalmente, 3) o riso é social — “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social” (BERGSON, 2001, p. 6).

Da primeira classificação observada no estudo de Bergson (2001), o riso é humano, já vimos tratando, retomamos apenas que o riso só se manifesta no homem, ou seja, os outros animais não riem. Sua explicação pode estar condicionada ao segundo fator, o riso se dirige à razão, logo, por ser o único animal racional, somente ao homem é dado rir. Além disso, esta segunda classificação do riso, ao apontar para a anestesia da sensibilidade, possibilita observar que o riso pode ser mesmo daqueles que amamos. No momento do riso, nossos sentimentos de compaixão, por exemplo, em relação ao outro são suspensos, dirigindo-se à nossa parte mais racional, o riso nos torna indiferentes à ridicularização do outro, promovida quando dele rimos. Ressaltamos que com isso não queremos afirmar que o efeito ridicularizador do riso não possa ser consciente por parte daquele que ri, uma vez que, como já tratamos, o riso pode ser utilizado como meio de coerção social dos que se afastam dos modelos desejados.

Isso nos leva à terceira classificação, o riso é social. É a partir dela que o filósofo francês afirma que

Convencidos de que o riso tem significado e alcance sociais, de que a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, de que não há comicidade fora do homem, é o homem, é o caráter que visamos em primeiro lugar (BERGSON, 2001, p. 99-100).

Tem-se aí que a construção do riso — de um riso sério — nos romances de José Saramago não visa simplesmente à distração do espírito, mas contribui para a reconfiguração das figuras míticas; dito de outro modo, se encontra-se no homem, em seu caráter, o primeiro objetivo da comicidade, em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo* procura-se atingir justamente o homem ao utilizar-se do riso. O riso, ao

reconstruir a personagem deus, por exemplo, dá-lhe outra forma, outra roupagem, outra postura diante do leitor que apenas conhecia a imagem bíblica. Observemos como se apresenta a personagem deus nas primeiras páginas de *Caim*:

Anunciado por um estrondo de trovão, o senhor fez-se presente. Vinha trajado de maneira diferente da habitual, segundo aquilo que seria, talvez, a nova moda imperial do céu, com uma coroa tripla na cabeça e empunhando o cetro como um cacete (SARAMAGO, 2009, p. 16).

Semelhante à personagem bíblica, o deus de *Caim* é associado ao trovão (assim como Zeus⁵⁰, na mitologia grega), sinal de sua presença e de seu poder, como atestam os seguintes fragmentos da *Bíblia*: “À tua ameaça, porém, elas fogem,/ao estrondo do teu trovão se precipitam” (Sl 105, 7) e “lahweh trovejou no céu,/o Altíssimo fez ouvir a sua voz;/atirou suas flechas e os dispersou,/expulsou-os, lançando seus raios” (Sl 18, 14-15). No entanto, o modo como veio vestido era, como aponta o romance, distinto do habitual. Antes, porém, de tratar do novo estilo de deus, reavivemos na memória o modo como ele tradicionalmente se apresentava. No Antigo Testamento, deus é associado à espírito, à sopro, de aparência difusa, sem contorno, misterioso, não apresenta um rosto, tampouco corpo ou vestes, numa palavra, ele é um espectro, assim é em “Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas” (Gn 1, 2), e “Vê, para Deus eu sou teu igual,/como tu, modelado de argila./Foi o espírito de Deus que me fez,/e o sopro de Shaddai que me anima” (Jó 33, 6.4). No Novo Testamento, deus faz-se carne, palavra, como já vimos, com o nascimento de Jesus, e é ainda transformado em pomba: “Batizado, Jesus subiu imediatamente da água e logo os céus se abriram e ele viu o Espírito de Deus descendo como uma pomba e vindo sobre ele” (Mt 3, 16).

Voltemos agora à descrição apresentada no romance de Saramago. Deus vinha trajado quiçá seguindo “a nova moda imperial do céu”, preocupado com questões de estilo, atento às mudanças na moda celestial, tal como um imperador ou um rei, ele empunha seu cetro, leva a coroa posta, sua imagem é risível. Equiparado a um homem, a um homem preocupado com sua aparência, a aura de

⁵⁰ “O deus maior da mitologia grega. Ele é especialmente o deus da luz, do céu e dos raios, mas assimila-se de um modo geral ao céu com seus fenômenos [...] Zeus era o filho mais novo do titã Cronos e de Rea, e um dos doze deuses olímpicos” (KURY, 2008, p. 403).

mistério à personagem habitualmente conferida, sua aparência etérea se desfazem diante do leitor, o deus de *Caim* é muito mais homem, terrestre, prosaico, imagem invertida do que era — “Imaginem-se algumas personagens em certa situação: será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados” (BERGSON, 2001, p. 69) —, provoca um riso que dessacraliza.

Além disso, a personagem deus, no romance de Saramago, empunha o cetro “como um *cacete*”, em português de Portugal, o substantivo masculino destacado pode referir-se⁵¹ a um tipo de pão, a um pau cilíndrico utilizado para golpear alguém e, num sentido considerado mais grosseiro, a pênis. Nas duas últimas definições, são possíveis alusões à genitália masculina, o próprio cetro também pode ser associado ao falo. Essa imagem do baixo corporal masculino, a qual apresenta-se num segundo plano no romance, podendo ser aludida pelo leitor, contribui para a comparação de deus a um homem comum, mortal. Aliada à preocupação da personagem com a “moda imperial do céu”, a nova imagem que temos de deus aniquila, pelo riso, o temor que o estrondo de trovão teria causado. Como vimos nos estudos de Minois (2003), os deuses do panteão grego possuíam uma característica que os diferenciava do deus judaico-cristão: eles riam. O deus apresentado em *Caim* é ainda mais irreverente, pois sua imagem invertida (deus tornado homem, prosaico) torna-o risível. Rimos, portanto, da imagem de deus no romance de Saramago.

Como podemos observar, a personagem tornou-se risível por parecer humana, trivial, em oposição ao deus etéreo, extraordinário e terrível do Antigo Testamento. No fragmento analisado do romance, aparecem sobrepostas, assim, duas imagens de deus, a bíblica e a reinventada por Saramago. Seguindo essa duplicidade de imagens, poderíamos dizer que o deus de *Caim* parece fantasiado. Dito de modo mais claro, povoados pelo imaginário judaico-cristão temos uma imagem de deus, que chamaremos imagem primeira, quando cita-se no romance a personagem deus, sua presença ativa processos interpretativos no leitor, que o fazem resgatar na memória a imagem do deus bíblico. No entanto, quando a caracterização da personagem do romance se afasta da imagem arquetípica de deus, surge uma nova imagem, diremos a imagem segunda. Tem-se, portanto, a imagem segunda sobreposta à imagem primeira, a modo de uma fantasia, deus fantasiado de homem trivial. Se assim prosseguirmos, podemos, alinhados com a

⁵¹ Definições consultadas no dicionário Priberam da Língua Portuguesa, em sua versão *on-line*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/cacete>. Acesso em: 21 ago. 2014.

afirmação de Bergson (2001, p. 31) “Um homem que se fantasia é cômico. Um homem que parece fantasiado é cômico também. Por extensão, todo disfarce será cômico, não só o do homem, mas também o da sociedade, e até o da natureza”, pensar numa segunda linha de análise, deus seria risível no romance, não por parecer homem, trivial, mas em razão de parecer fantasiado.

Contudo, não abandonemos ainda a primeira linha de análise que seguíamos. Ressaltamos anteriormente a caracterização invertida de deus, em relação ao modelo apresentado pelos textos bíblicos, no romance de Saramago. Mais do que rirmos da personagem deus, porque esta parece fantasiada, seria, nos parece, pensar que o riso se dá pela inversão, em outras palavras, a imagem invertida é que seria risível. E aqui, na questão do riso promovido pela inversão, o entendimento de Bakhtin (2010) e de Bergson se aproxima, como podemos ler a seguir, no excerto do filósofo francês: “É assim que rimos do réu que dá uma lição de moral ao juiz, da criança que pretende dar lições aos pais, enfim daquilo que se classifique sob a rubrica do “mundo às avessas” (BERGSON, 2001, p. 70). Deus invertido em relação ao deus da tradição judaico-cristã, assim seria o deus descrito no fragmento do romance. Como podemos observar a partir do processo de carnavalização na literatura, com Bakhtin (1981), o riso promovido pela inversão pode implicar na dessacralização. Desse modo, ao rirmos da personagem deus em *Caim*, amainamos o sagrado que poderia povoar nossa representação do deus judaico-cristão, isto é, deus deixa de ser personagem intocável, resguardada, sagrada, pois dela podemos rir.

O processo que torna algo passível de riso, que permite que se possa zombar do sagrado, é regido, como vimos, pelo princípio, entre outros, da insensibilidade, ou seja, é preciso que o homem deixe de nos provocar comoção, para que dele sejamos capazes de rir. Conforme explicação do filósofo francês,

Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia. E começa com o que se poderia chamar de *enrijecimento para a vida social*. É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros. O riso estará lá para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho (BERGSON, 2001, p. 100-1, grifo do autor).

Esse fragmento do texto de Bergson, encontra-se localizado numa discussão mais ampla que procura investigar o porquê do estado onírico e da loucura serem

risíveis, momento em que o autor cita *Dom Quixote*, a personagem da obra de Cervantes, ao viver como se estivesse em uma novela de cavalaria (sendo paródia do cavaleiro andante presente nos livros de cavalaria), gênero do qual era leitor voraz, numa atmosfera em que realidade e sonho se confundem, parece ter enlouquecido aos olhos de seus conterrâneos, neles provoca o riso. Esse riso, segundo Bergson, é o riso que visa à punição dos que não compartilham do modelo de mundo proposto, aos que se afastam ou se isolam, riso associado à loucura. Riso para manter o grupo social coeso, como vimos na seção anterior, tal é a natureza deste riso. “*Insociabilidade* da personagem, *insensibilidade* do espectador, eis em suma as duas condições essenciais [para o riso]” (BERGSON, 2001, p. 109, grifos do autor).

A terceira condição para o riso efetuar-se, de acordo com o filósofo francês, “É o automatismo. [...] só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado” (BERGSON, 2001, p. 109). Essa condição refere-se ao automatismo, ao mecânico sobreposto ao vivo, de que já tratamos anteriormente. Porém, não investigamos ainda a razão desse automatismo provocar o riso, em outras palavras, observamos, ancorados em Bergson, que aquilo que parece mecânico, sem vida, nos é risível, mas não tratamos do motivo que o tornaria passível de riso. O filósofo francês, sugere que “O mecanismo rígido que surpreendemos vez por outra, como um intruso, na viva continuidade das coisas humanas, tem para nós um interesse particular, por ser como uma *distração* da vida” (BERGSON, 2001, p. 64, grifo do autor). Riríamos, assim, do movimento sem vida porque ele representaria para nós uma distração da vida, um esquecimento da condição de morte indubitável (“cadáver adiado que procria”, conforme nos revela poema de Fernando Pessoa em *Mensagem*) que nos caracteriza, um olvidar-se da inescapável ideia da dama da gadanha sempre próxima, enfim, a distração da angustiante consciência de nossa finitude.

3 DA ARTE DE FAZER HOMENS

Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos. Por isso aquele que despreza o ambiente não é o mesmo que dele se alegra ou padece. Na vasta colónia de nosso ser há gente de muitas espécies, pensando e sentindo diferentemente. Neste mesmo momento, em que escrevo, num intervalo legítimo do trabalho hoje escasso, estas poucas palavras de impressão, sou o que as escreve atentamente, sou o que está contente de não ter nesta hora de trabalhar, sou o que está vendo o céu lá fora, invisível de aqui, sou o que está pensando isto tudo, sou o que sente o corpo contente e as mãos ainda vagamente frias. E todo este mundo meu de gente entre si alheia projeta, como uma multidão diversa mas compacta, uma sombra única — este corpo quieto e escrevente com que reclino, de pé, contra a secretária alta do Borges onde vim buscar o meu mata-borrão, que lhe emprestara (PESSOA, 2006, p. 364).

Nos últimos séculos, o afastamento do eu e do mundo, das ideologias e crenças, se faz sentir de modo mais latente, como podemos observar na obra de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa, por exemplo. Fraturado, deslocado, fragmentado, o homem moderno se revela múltiplo, podemos pensar numa dialogia constitutiva, ela não é restrita à Modernidade e aos dias contemporâneos, múltiplo, no mínimo duplo, sempre é o humano.

Também em nível de palavra, de discurso — porque é a linguagem que nos dá a conhecer o mundo, há um véu, portanto, que cobre as coisas, um abismo entre nós e o mundo, e também entre as palavras e o mundo — a unidade não poderia existir, uma vez que, como apontam os estudos de Bakhtin, ninguém é Adão discursivo, ou seja, somos sempre palavras do outro, que se aproximam de um, que se afastam de outro, sempre em relação com vozes outras, que formam a nossa. Assim, as palavras de caim no romance de José Saramago são também palavras do Caim bíblico, pois estão em relação (de tensão, de oposição etc.) com as palavras deste (com o discurso apresentado nas narrativas do *Antigo Testamento*). Leitura outra, portanto, é a que se faz em *Caim*, e também releitura do mesmo, do partilhado: lemos novamente o Caim do cânone religioso, a ele voltamos, para ler o caim de Saramago, para compreender que a personagem do romance é, ambivalente, um e outro; seu discurso é o do caim outro, o caim do romance, mas o é em relação ao caim, por assim dizer, primeiro, o bíblico. De modo semelhante,

observamos uma Eva, um Jesus duplos porque o outro é sempre povoado pelo eu e, jogo duplo, ele me povoa a mim.

Essa multiplicidade de discursos impede a unicidade, a completude, fazendo as obras sempre inacabadas, fraturadas — na arte e na vida também. O encontro com esse homem formado pelos fragmentos de muitos outros, povoado pelas vozes do outro — às vezes, essa voz outra-sua se aproxima da nossa, que é também feita de discursos plurais, em alguns momentos divergentes — pode parecer labiríntico, porque ambíguo, polifônico. Contudo, é essa multiplicidade, essa incompletude, nesse diálogo infundável com o outro (pois que só termina quando nos completamos, na morte, quando deixamos de ser), que nos enriquece, que povoa nosso eu, ampliando nossos horizontes, negando e afirmando o outro, aproximando-se e se afastando de nós.

Destas questões pretendemos tratar neste capítulo. Retomaremos a questão inicial do trabalho, a discussão proposta a partir do excerto de Montaigne, apresentada no primeiro capítulo, para tratar do outro, de ambivalência, da dificuldade de apreensão do eu e do outro, ambos fraturados. Trataremos também do discurso figurado, que aponta para a palavra outra (metáfora) ou para o pensamento outro (alegoria). Além disso, a reflexão sobre *mímesis* permeará algumas inquietações, na perspectiva de observar que a obra de arte literária mais do que apresentar uma relação de semelhança com a vida factual, nos dá a conhecer, por meio da linguagem, do trabalho artesanal com a palavra, a vida humana rerepresentada, recriada. A literatura, nesse sentido, poderia ser entendida como a arte de fazer homens.

3.1 QUANDO A LITERATURA DIZ O OUTRO: DISCURSO FIGURADO

Para a retórica antiga, o tropo se caracteriza pela transposição de *um* signo (ausente) por outro (presente), ou seja, “[...] o tropo implica dois sentidos: o *figurado*, que é o próprio tropo que o leitor lê, e o *literal* ou *próprio*, que é um ideal de sentido próprio, sem figuração, implícito no tropo” (HANSEN, 2006, p. 31, grifos do autor). Com isso, tem-se a noção de que o tropo é um *desvio* de uma palavra para outra.

No entanto, conforme explica Ricoeur (1983), ainda que a substituição do tropo se dê ao nível da palavra, “[...] é entre duas ideias que ele acontece, por transporte de uma à outra” (RICOEUR, 1983, p. 92).

A retórica clássica, ao estudar os meios pelos quais se produzia a persuasão, postulava que a metáfora pertencia às figuras de uma só palavra, tropo por excelência, portanto. Observada a partir da noção de substituição, a metáfora consistia “[...] no transportar para uma coisa o *nome* de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, 1973, p. 462, grifo nosso). Desta relação da metáfora ao nome, conforme indica Ricoeur (1983), determina-se durante séculos o lugar da metáfora ao nível da palavra, não do discurso. A metáfora é, portanto, para a retórica clássica, o transporte de um nome a outro, disso advém que a palavra metaforizada opera somente na substituição da outra palavra (ausente), a que ela alude — por exemplo, se “o herói é um *leão*”, o nome destacado substitui os nomes “corajoso” ou “forte”. Contudo, “[...] se, com efeito, o termo metafórico é um termo substituto, *a informação fornecida pela metáfora é nula, a metáfora tem apenas valor ornamental, decorativo*” (RICOEUR, 1983, p. 34, grifo nosso).

A partir do par sentido próprio/figurado estabelecido pela retórica, “[...] a Antiguidade viu na alegoria um modo de ornamentar discursos, propondo-os à interpretação [...]” (HANSEN, 2006, p. 11). Kothe (1986), também comenta que se observou a alegoria, já entre os antigos, como um modo de interpretação, “[...] à medida que propiciava uma nova leitura de um texto conhecido” (KOTHE, 1986, p.27). Todavia, a alegoria não detinha significação profunda, ela era apenas o desvelar de um discurso por detrás de outro, de modo a torná-lo mais atrativo, como se as imagens refletidas (sentidos figurado/literal) no espelho (texto) fizessem somente seu brilho ser mais intenso, o entrecruzamento delas nada mais significando. De acordo com Hansen (2006),

Gregos e romanos pensaram a *alegoria como ornamentação de discursos* produzidos numa prática forense e poética, prática regida por preceitos que, por serem convenções, evidenciavam justamente seu caráter particular de prática e, assim, o valor imanente, não-transcendente, do discurso produzido. Além disso, também a interpretação greco-romana era exclusivamente linguística, *não havendo nenhuma transcendência em suas alegorias* (HANSEN, 2006, p. 23, grifos nossos).

No Romantismo, conforme Benjamin (1984), esta imagem da alegoria como ornamento, será utilizada para desprezar o discurso alegórico. Os românticos denunciam “[...] a alegoria vendo nela um modo de ilustração, e não uma forma de expressão” (BENJAMIN, 1984, p. 184). O filósofo alemão procura esclarecer, no entanto, que “[...] a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184).

Apesar da classificação do discurso figurado, pela retórica clássica, como ornamento, não observando na alegoria ou na metáfora sentido ontológico, o processo artesanal de tessitura da obra de arte (BENJAMIN, 1992), já se encontra, de certa forma, antevisto, pois se “[...] uma palavra é mais própria que outra, aproxima-se mais do objeto e é mais capaz de o pôr diante de nossos olhos” (ARISTÓTELES, 2005, p. 178), resulta que o poeta (ou o narrador) atua como o artesão, modela e indica os significados por meio dos arranjos linguísticos realizados no texto para a elaboração das imagens e da dramaticidade que tais imagens podem sugerir.

Aristóteles (2005) diferencia a metáfora da comparação: esta diz que algo é *como* outro; aquela, por sua vez, diz que algo é outro. Seguindo os exemplos apresentados pelo filósofo grego, a sentença “Aquiles é *como* um leão” trata-se de uma comparação; ao declarar, no entanto, que “Aquiles é um leão” produz-se uma metáfora. Podemos observar que a predicação, quando feita por meio de metáfora, tem caráter persuasivo maior, pois a propriedade é atribuída ao sujeito, tornando-se intrínseca a ele, ao passo que na comparação ela apenas é posta em termos de semelhança, do parecer-se a. Com efeito, dizer que Aquiles tem força *semelhante* à de um leão é menos persuasivo do que dizer que o herói grego *possui* a força de um leão. De tal maneira isso ocorre que, na sentença metafórica, Aquiles e leão se fundem em uma mesma imagem: de vigor e coragem.

A comparação é figura retórica muito presente nos textos literários, na descrição das personagens, por exemplo, ela contribui, no processo de apropriação de imagens, para ativar determinadas imagens durante a leitura, dando forma às personagens. Nos romances *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo* muitas comparações são realizadas. A título de exemplo, observemos a presença de comparações que mantêm uma relação de intertextualidade com o Cântico dos

cânticos, livro do Antigo Testamento. Em *Caim*, o narrador saramagueano, ao descrever o aspecto exterior de lilit, comparara-a com frutas saborosas: “Uma fina camada de suor lhe fazia brilhar a pele dos ombros, estava apetitosa como uma romã madura, como um figo a que já se lhe houvesse rachado a casca e deixasse sair a primeira gota de mel” (SARAMAGO, 2009, p. 65). No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, em diálogo com Maria de Magdala, no qual o nazareno revela sua condição virginal, o narrador descreve o rosto da personagem utilizando-se de comparações:

Jesus disse, Os teus cabelos são como um rebanho de cabras descendo das vertentes pelas montanhas de Galaad. A mulher sorriu e ficou calada. Depois Jesus disse, Os teus olhos são como as fontes de Hesebon, junto à porta de Bat-Rabim. A mulher sorriu de novo, mas não falou. Então Jesus voltou lentamente o rosto para ela e disse, Não conheço mulher (SARAMAGO, 2005, p. 233).

Em outro fragmento do romance, diante da imagem bela de Maria de Magdala nua, novamente imprime-se, na descrição que Jesus faz do corpo da amante, o tom de deslumbramento do filho de José e Maria perante a mulher sensual por meio da comparação:

Maria parou ao lado da cama, olhou-o com uma expressão que era, ao mesmo tempo, ardente e suave, e disse, És belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos. Hesitando, Jesus abriu-os, imediatamente os fechou, deslumbrado, tornou a abri-los e nesse instante soube o que em verdade queriam dizer aquelas palavras do rei Salomão, As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gémeos de uma gazela, mas soube-o ainda melhor, e definitivamente, quando Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro, Aprende, aprende o meu corpo (SARAMAGO, 2005, p. 234).

As comparações poéticas tecidas nos romances, aludem ao Cântico dos cânticos, livro presente na *Bíblia* que narra, em versos, o encontro amoroso entre as personagens Amado, o rei Salomão, e Amada, Sulamita:

Como és bela, minha amada,
 como és bela!...
 São pombas
 teus olhos escondidos sob o véu.
 Teu cabelo... um rebanho de cabras
 ondulando pelas faldas do Galaad.
 Teus seios são dois filhotes,
 filhos gêmeos de gazela,
 pastando entre açucenas.
 Teus lábios são favo escorrendo,
 ó noiva minha,
 tens leite e mel sob a língua,
 e o perfume das tuas roupas
 é como o perfume do Líbano. (Ct 4, 1. 5. 11).

Um canto que celebra o amor, tal é a natureza do Cântico dos cânticos. O amor entre um homem e uma mulher, um amor permeado pela sexualidade. O canto, apesar de apresentar um amor de natureza erótica, foi mantido no cânone bíblico. No canto de Salomão e Sulamita, o nome de Deus é citado apenas uma vez, talvez a quase ausência de alusão à personagem mítica pudesse ser explicada pela embriaguez provocada pelo amor — “Tua boca é delicioso vinho// que se derrama na minha, // molhando-me lábios e dentes” (Ct 7, 10). Conforme nota introdutória ao Cântico dos cânticos, na edição da *Bíblia* que utilizamos, afirma-se que o livro provocou espanto. Assim, historicamente, os exegetas recorreram à interpretação alegórica para justificar o amor sensual tecido no livro bíblico⁵².

As comparações que indicamos, presentes em *Caim e Evangelho segundo Jesus Cristo*, revelam uma dupla significação: ademais de, para descrever lilit e Maria de Magdala, comparar-se as personagens com frutos deliciosos e montes de trigo, entre outros elementos da natureza, as imagens ativadas pelas comparações evocam outras imagens, as que estão presentes nas comparações do Cântico dos Cânticos. Assim, ao compararem-se, por exemplo, os seios de Maria de Magdala com “dois filhinhos gêmeos de uma gazela”, não apenas evoca-se a imagem dos filhotes do animal, mas também acena-se para a imagem presente no texto bíblico, em que Salomão utiliza a mesma comparação para cantar a beleza de sua amante. Tais comparações revelam, portanto, que as imagens por elas apontadas podem

⁵² De acordo com a nota, os judeus do século II, por exemplo, interpretavam o amor dos amantes como uma representação do amor de Deus por seu povo e deste por Deus e não como um amor profano, como seria caracterizado o entre homem e mulher.

fazer com que o leitor ative suas memórias do livro bíblico durante o processo de produção de sentidos do romance.

Conforme discutimos anteriormente, a metáfora também apresenta natureza dupla. De acordo com estudos de Frye:

Na metáfora duas coisas se identificam, mantendo cada uma sua própria forma. Assim, se dizemos “o herói é um leão” identificamos o herói *com* o leão, mas ao mesmo tempo o herói e o leão são identificados *como* eles próprios. Uma obra da arte literária deve sua unidade a esse processo de identificação *com*, e sua variedade, clareza e força à identificação *como* (FRYE, 1973, p. 124, grifos do autor).

Em sentido geral, podemos dizer que a metáfora pertence aos tropos de uma só palavra, sendo, portanto, o tomar o sentido de uma palavra e agregá-lo a outra — na sentença utilizada anteriormente, a imagem de força que pertence à significação de “leão” é transportada à de “Aquiles”. Caracterizada como desvio, como substituição, a metáfora foi tratada, durante muito tempo, como ornamento, conforme vimos discutindo.

Metáfora continuada, a alegoria é classificada pela retórica clássica como tropo de pensamento, “[...] consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo” (KOTHE, 1986, p.19). Na metáfora, “[...] o termo transposto toma o lugar do termo próprio” (RICOEUR, 1983, p. 167), na alegoria, por outro lado, os pensamentos próprio e figurado coexistem, num jogo em que se desvela um e outro, um ou outro. Assim, a metáfora atua no domínio do nome, a alegoria no do pensamento.

No romance *Caim*, a palavra dá a conhecer o humano de maneira mais completa, é ela que permite ver o que vai por dentro dos seres, o que os inquieta e confunde. A palavra moldaria o turbilhão de emoções que carregamos, esculpindo-os numa forma mais completa (ainda que não finalizada), mais consciente (ou inteligível). Quando a personagem deus, após ter criado Adão e Eva, por exemplo, percebe que a ambos lhe faltava a língua, “Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo” (SARAMAGO, 2009, p. 9). O narrador discorre então sobre qual

língua teria sido esta: se o órgão muscular que compõe o sentido que denominamos paladar, se a linguagem, e qual língua seria, se grego ou aramaico, por exemplo, não se chegou a conhecer. Estes questionamentos conduzem o narrador a conjecturar que

Como uma coisa, em princípio, não deveria ir sem a outra, é provável que um outro objectivo do violento empurrão dado pelo senhor às mudas línguas dos seus rebentos fosse pô-las em contacto com os mais profundos interiores do ser corporal, as chamadas incomodidades do ser, para que, no porvir, já com algum conhecimento de causa, pudessem falar da sua escura e labiríntica confusão a cuja janela, a boca, já começavam elas a assomar (SARAMAGO, 2009, p. 10).

A imagem de uma língua que empurrada de modo brutal pela garganta abaixo se encontra com o ser, podemos mesmo imaginá-la a chocar-se com o interior — que alguns chamam alma; outros, pensamento —, é alegórica. A língua, no excerto destacado do romance, ganha vida: garganta adentro, a língua acessa os mais recônditos, obscuros e labirínticos pensamentos/sentimentos do eu, e retorna à boca, para que adão e eva possam falar do que se lhes passa no interior. Biologicamente, uma língua viva, palpitante órgão muscular não poderia estar em contato direto com o que podemos dizer os sentimentos, as inquietações do ser. Esse encontro revelar-se-ia encontro de mundos físico e abstrato (ou de pensamento). Se pensarmos, porém, em língua no sentido de linguagem, esta estaria no domínio ao qual pertence o pensamento (a racionalidade), não se restringindo à existência de um músculo, posto que a linguagem continuaria existindo, ainda que não na manifestação da fala (mas da escrita ou do pensamento, por exemplo), numa pessoa a quem se cortasse a língua. As imagens de língua-músculo e de língua-linguagem se apresentam no fragmento do romance, a linguagem é tornada palpável a partir de sua transformação em língua viva, língua muscular. Os movimentos da língua, adentrar o corpo e volver à boca, são passíveis ao músculo, no entanto, os movimentos da língua em contato com o ser, a transformação dos sentimentos em palavra, só são possíveis para a língua pensamento, a linguagem. Assim, os dois conceitos, língua-músculo e língua-linguagem, são necessários para a compreensão do excerto apresentado. A imagem desenvolvida a partir da língua não seria metafórica mas alegórica, porque o jogo de

substituição entre língua-linguagem e língua-músculo, em que ambas acabam por fundir-se numa única, revela a coexistência de duas concepções de língua, atua, portanto, no nível do pensamento e não na substituição apenas do nome, tal como se configuraria se fosse metáfora.

Ricoeur (1983) propõe, contudo, que a metáfora não se dá ao nível da palavra, de acordo com sua classificação na tropologia clássica, mas ela aconteceria ao nível do discurso. Com isso, considera-se que, se a metáfora é transposição semântica de um nome a outro, ela só significa no interior de um enunciado e “[...] se a retórica procura as causas geradoras, então não considera já apenas a palavra, mas também o discurso. Uma teoria do enunciado metafórico” (RICOEUR, 1983, p. 103-4).

Uma teoria que disponha da metáfora não como nome metafórico, mas como enunciado, torna mais tênues as fronteiras que separam alegoria e metáfora. Com efeito,

A diferença entre metáfora e alegoria não estará já entre palavra e frase [...] mas consistiria no facto de o enunciado metafórico comportar termos não metafóricos (“terminou os seus dias na Etiópia”) com os quais o termo metafórico (“o barco embriagado”) está em interacção; enquanto a alegoria comporta apenas termos metafóricos (RICOEUR, 1983, p. 255).

O autor propõe, portanto, uma reclassificação da metáfora. Uma vez que ela não é mais mero desvio da palavra, ornamento do texto, mas atua no enunciado, considera-se a capacidade da metáfora “[...] projectar e revelar um mundo” (RICOEUR, 1983, p. 142), tal como a alegoria o faz ao dizer o outro, por meio da sobreposição de dois pensamentos, que mantém uma relação de semelhança.

Assim como metáfora e alegoria se confundem, até o Romantismo não havia distinção entre alegoria e símbolo.

Segundo os românticos, o símbolo – que a tradição antiga, greco-latina, medieval e renascentista *não* distinguia da alegoria – é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento. Por isso, sua significação é sempre imediata; em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral [...] Oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma *racionalista, artificial, mecânica, árida e fria* (HANSEN, 2006, p. 15, grifos nossos).

Retomando a distinção símbolo/alegoria, estabelecida pelos românticos, o autor explica que “[...] românticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal” (HANSEN, 2006, p. 17, grifos do autor). Com isso, de acordo com Benjamin (1984), a alegoria foi preterida e o símbolo tomado como figura por excelência pelos escritores românticos.

Frye (1973) indica que o significado de símbolo é, em geral, mais abrangente: “Uma palavra, uma frase ou uma imagem usadas com algum tipo de referência especial [...]” (FRYE, 1973, p. 75). Assim, temos um símbolo quando a linguagem se apresenta figurada, ou seja, determinado elemento ou porção linguísticos são atravessados por outros, seu sentido alude a outro diferente do habitual. É simbólica, portanto, em sentido *lato*, a linguagem representativa de algo que está além do literal (ou usual).

O crítico canadense examina, contudo, o símbolo de modo mais atento. A partir de cinco fases que representariam contextos nos quais a obra de arte poderia ser situada, Frye (1973) determina que nas duas primeiras fases, denominadas *fase literal* e *fase descritiva*, o símbolo é motivo e signo. “No plano literal, onde os símbolos são motivos, qualquer unidade, descendo até as letras, pode ser relevante para a nossa compreensão” (FRYE, 1973, p. 83), quer dizer, a literalidade, conforme explica o autor, dizendo respeito às letras, indica que os sons (unidade fonética) e as palavras (unidade morfológica) são representativos, simbólicos. Na fase literal, perscrutam-se os significados do poema⁵³ a partir da observação das palavras e do arranjo linguístico utilizado, em outras palavras, o processo artesanal de tessitura do texto, a partir da escolha de cada palavra, é relevante para sua interpretação. Mais do que as palavras, a sua relação com o todo do poema, a disposição em que se encontram determinam a literalidade do texto. “Literalmente, pois, a narração de um poema é o seu ritmo ou movimento de palavras” (FRYE, 1973, p. 82). Se as palavras significam em seu movimento, altera-se a significação conforme sua posição no interior do texto — por exemplo, dizer “pobre menina” e “menina pobre” não é o mesmo, em razão deste movimento das palavras. “Da mesma forma, o sentido de um poema é literalmente sua configuração ou integridade como estrutura verbal” (FRYE, 1973, p. 82). Isso implica que os sentidos são apenas indicados e

⁵³ Em seu ensaio, N. Frye utiliza o vocábulo “poema” para se referir à obra de arte literária — questionando a inexistência de uma palavra específica para nominá-la, o crítico se pergunta se seria apropriado chamar poemas às grandes obras em prosa — ou para indicar as composições em verso.

não dados pelo poeta, ele “[...] estabelece as funções ou virtualidades das palavras” (FRYE, 1973, p. 82).

Até este momento apresentamos a literalidade do poema, seu movimento de uma perspectiva interna, sendo o símbolo visto como motivo. Frye explica, porém, que se observarmos os símbolos como signos, “[...] a narração significa a relação da ordem de palavras com fatos que se parecem com os fatos da “vida” exterior [...]” (FRYE, 1973, p. 82). Isso quer dizer que se produz uma descrição dos fatos que sucedem no poema, sendo, portanto, tal fase denominada descritiva. A descrição ocorre não apenas no gênero literário, mas também nas demais estruturas verbais (como o discurso da Ciência), perspectiva em que o poema se relaciona com a realidade. O autor esclarece, todavia, que no processo de contar o que constitui o enredo do poema, aqui em sentido estrito (composição em verso), produzimos uma versão em prosa dos versos lidos. Esse atravessamento do poema, sua reconfiguração, é um processo simbólico.

Frye (1973) comenta que foi deixada de lado nas primeiras fases o que se costuma chamar “unidade essencial” da obra literária, a sua *forma*. O crítico explica que “Por um lado, a forma implica o que chamamos sentido literal, ou unidade de estrutura; por outro lado, implica termos complementares tais como conteúdo e matéria, significativos do que ela partilha com a natureza exterior” (FRYE, 1973, p. 86). Essa relação da obra literária com a realidade foi observada por Aristóteles (1973), que manteve o poeta como imitador — conforme já o tinha intitulado Platão (2001) —, no entanto, o Estagirita procurou analisar o modo como se realizava essa imitação:

[...] como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores [na tragédia], piores [na comédia] ou iguais a nós [na epopeia] [...] (ARISTÓTELES, 1973, p. 444).

Encontra-se neste fragmento a noção da obra de arte literária como imitação de uma ação humana, que, como observado por Aristóteles (1973), difere quanto aos meios da imitação, mas não quanto à presença desta. Frye (1973) explica que é preciso aperfeiçoar esta noção aristotélica de imitação de uma ação, apontando que o poema, em sua narrativa, é imitação secundária de uma ação, pois nele são

apresentadas ações típicas (verossímeis). Seu sentido, por sua vez, é imitação secundária do pensamento, pois se ocupa do pensamento típico, das “[...] imagens, metáforas, diagramas e ambiguidades verbais de que as ideias específicas se desenvolvem” (FRYE, 1973, p. 86). Assim, na literatura, arte que trata do imaginativo, é extensa a porção que cabe ao exprimir-se por imagens. Nesta terceira fase, designada *formal*, o símbolo é, portanto, imagem, a “feição distintiva” do poema, conforme expressão do autor.

Fase mítica é o quarto contexto estudado por Frye, nela o símbolo é arquétipo. Para esta fase, importam os conceitos de convenção e gênero, uma vez que o crítico arquetípico compreenderá o poema não apenas como imitação de ações humanas, mas também na sua relação com outros poemas, em outras palavras, a intertextualidade presente no poema forma um simbolismo, que é partilhado pelos dois textos. A partir deste conjunto de imagens comuns, pode surgir o arquétipo, isto é, “[...] uma imagem típica ou recorrente” (FRYE, 1973, p. 101). O autor afirma que certas imagens adquirem um simbolismo tão arraigado para determinadas sociedades, que sua primeira significação nos vem por meio do arquétipo — Frye cita como exemplo a figura geométrica da “cruz”, a qual convencionalmente remete, para muitas pessoas, ao cristianismo, ainda que não sejam cristãs. O símbolo é também chamado por Frye (1973), nesta fase, de “unidade comunicável” do poema. Na medida em que, conforme o autor, a literatura pretende comunicar, a relação das imagens de um texto com outros, produz um simbolismo, e destas associações pode resultar o arquétipo, formando uma base simbólica partilhada.

É a partir desta concepção, de que alguns símbolos seriam comuns a muitas pessoas, que se desenvolve a ideia de um simbolismo universal. Daí advém que para a quinta fase, denominada *anagógica*, o símbolo seja situado como mônade. Permanece nesta fase a preocupação com o mito, entretanto, o crítico anagógico se debruçará sobre “[...] o mito em sentido mais limitado e técnico, de ficções e temas relacionados com seres e potestades divinos ou quase divinos” (FRYE, 1973, p. 118). Ao relacionar a crítica anagógica com a anagogia medieval, no que diz respeito a símbolos universais, o autor ressalta que não assente com a ideia de um “código arquetípico” compartilhado por todas as pessoas, mas que, sim, “[...] alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens, e têm, portanto, um

poder comunicativo potencialmente ilimitado” (FRYE, 1973, p. 120) — aí estariam incluídos, por exemplo, os símbolos constituídos a partir dos alimentos e outras necessidades vitais ao homem.

O processo de criação alegórica tem suas raízes no plano linguístico, conforme explica Hansen (2006), pelo qual é delimitado, podendo-se afirmar que, ao optar por determinados signos (*b*), o narrador estará sinalizando os limites da interpretação, ou seja, os signos que àqueles podem apontar (*a*); desta maneira, a narrativa é desenvolvida num processo artesanal, em que a significação de *a* é conferida pela escolha de *b*.

A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar na *ágora*, falar publicamente) possibilita a exposição, partindo do dito no texto, de um sentido diferente ou, ainda, ampliado daquele explícito, isto é, ela diz *b* para significar *a*. Esta figura é empregada desde a Grécia Clássica, estando presente em textos filosóficos de Platão (Livros *II* e *VII* da *República*, por exemplo), nos quais adquire forma exemplificante ao representar conceitos abstratos e complexos; na sociedade hebraica, foi aplicada para interpretar as *Sagradas Escrituras* e encontrar nelas verdades perenes de caráter moral e religioso. (ABBAGNANO, 2007)

É importante apontar a distinção entre a *alegoria retórica* ou *alegoria dos poetas* e a *alegoria hermenêutica* ou *alegoria dos teólogos*, conforme Hansen (2006). A primeira se refere à utilização alegórica “[...] como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio [...]” (HANSEN, 2006, p. 9), tropo de pensamento e figura mimética, esta alegorização permite, de acordo com o teórico, a transposição semântica de signos presentes (literais) para signos ausentes, o *dizer o outro*; já a segunda, à maneira do uso que faziam os hebraicos, “[...] não é um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (HANSEN, 2006, p. 8).

Durante a Idade Média, a alegoria era utilizada com um *telos* religioso (alegoria dos teólogos), buscando-se explicar aquilo que tinha se tornado profano com a cristianização da Igreja. Como exemplifica Walter Benjamin na obra *Origem do drama barroco alemão* (1984), a arte grega com suas musas nuas era interpretada de maneira alegórica no período medieval, assim é que a nudez de Afrodite revelava, por exemplo, a impossibilidade de ocultar o profano e o luxurioso, isto é, a carne “corrompida” pelos prazeres viscerais não conseguirá ser escondida.

Desse modo, “a alegoria medieval é cristã e didática [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 193), ao passo que “[...] o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico” (BENJAMIN, 1984, p.193).

Benjamin (1984) explica que a introdução de maiúsculas na ortografia alemã, ocorrida durante o Barroco, possibilitou a atribuição de significação alegórica a substantivos que apareciam escritos com maiúsculas. Esse fenômeno pode ser observado em qualidades humanas que personificadas na figura de deuses ampliam a significação e mesmo proporcionam a crítica, pela dessacralização, à natureza humana. A Virtude alegorizada, por exemplo, permite o desnudamento de seu invólucro moral, e assim, zomba da virtude do homem; em outras palavras, humanizada a virtude se desvirtua e pode revelar a atmosfera de vícios que, no homem, adormece ao lado do virtuoso.

Com efeito, o jogo gráfico de maiúsculas e de minúsculas pode ser utilizado como indicativo da presença da alegoria. No romance *Caim* — tal como ocorre em muitas obras de Saramago, como, por exemplo, *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *As intermitências da morte* (2005) — as personagens destacam-se pelos epítetos usando apenas de escrita em minúsculas. Assim são nomeadas eva, caim, lilith etc., expressão que apontando para o alegórico faz com que as personagens possam ser universalizadas, representando as particularidades da natureza humana e alcançando significação ontológica, pois “[...] a alegoria irrompe das profundidades do Ser [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 205).

Além disso, o processo de identificação das personagens feito em minúsculas culmina em uma equivalência do homem, enquanto espécie, aos outros componentes da natureza. Isso quer dizer que a eva do romance pode ser identificada não apenas com a Eva bíblica, mas também com a figura do feminino de modo mais abrangente: eva mãe de caim e abel, é também mãe (qualquer mãe e mãe da humanidade), eva mulher de adão, é também mulher (qualquer mulher e primeira mulher). O jogo do eu/outro, pode ser observado no seguinte fragmento que revela uma eva dupla:

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

Essa eva capaz de enfrentar deus e seu marido, adão, se revela quando decide ir falar ao anjo querubim que vigiava o jardim do éden, do qual eva e adão haviam sido expulsos, para pedir-lhe que lhe roube umas frutas do paraíso, pois a terra na qual cumprem o desterro é estéril, seca e ela tem fome, assim como adão também tem o estômago vazio, mas ao homem lhe falta a coragem para enfrentar o senhor, deus — diz adão a eva: “[...] iremos ter problemas se o querubim nos for denunciar ao senhor [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 22). Essa outra mulher que habita eva é corajosa, independente e astuta, capaz de convencer o anjo a desobedecer às ordens impostas por deus: “Detém-te, disse o querubim, Terás de matar-me [disse eva], não me deterei, e deu outro passo, ficarás aqui a guardar um pomar de fruta apodrecida que a ninguém apetecerá [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 24). A outra eva, a que seria desconhecida para ela até o momento de falar com o anjo, precisa obedecer à seu marido, por ordem de deus, conforme diálogo entre adão e eva: “Sim, mas não te esqueças que quem manda aqui sou eu, Sim, foi o que o senhor disse, concordou eva, e fez cara de quem não havia dito nada” (SARAMAGO, 2009, p. 22). Uma eva dupla (uma é subordinada, a outra é independente; uma fala em voz baixa, a outra impõe seus desejos por meio da argumentação), ambivalente (ora obedece adão, ora não segue suas ordens, por exemplo), tal é a eva de *Caim*. Além disso, é eva consciente de sua situação de mulher, gênero considerado inferior na sociedade em que vivia, “[...] chegou mesmo a dizer em voz baixa, tal era o seu desânimo, Se eu fosse homem seria mais fácil [disse eva]” (SARAMAGO, 2009, p. 24).

O uso de minúsculas em *Caim* para nomear as personagens pode, por outro lado, ao promover sua equivalência com os outros, implicar na dessacralização de personagens míticas, por exemplo, deus (o deus bíblico), figura sagrada para o cânone judaico-cristão, perderia parte de seu teor sagrado ao ser equiparado à caim, o assassino de abel, como se sua auréola fosse quebrada, a luz do círculo dourado sofresse uma interrupção da transmissão de energia, luz apagada, ainda que temporariamente. Esse processo de dessacralização, de inversão da personagem deus, pode ser verificado, como vimos tratando neste trabalho, por meio do riso, da paródia, da carnavalização, mas também, numa nomeação alegórica das personagens, a partir de sua indicação ser realizada no romance

utilizando-se de minúsculas (deus), numa sugestão de deus menor, deus como os outros, não lhe são concedidas as pompas hierárquicas que ostentar um nome, tal como Deus (em maiúscula), que se impõe mais do que o de caim e que o distinguisse dos deuses de outras religiões, traria. A personagem mítica assim se manifesta: “Deus” (em maiúscula) não o é em *Caim*, o deus do romance é tão-somente *deus* (em letras minúsculas).

De acordo com Benjamin, as personagens barrocas alcançam sua plenitude alegórica na morte, momento em que o espírito é liberado; “[...] somente assim, como cadáveres, têm acesso à pátria alegórica” (BENJAMIN, 1984, p. 241). No barroco alemão, a morte não será utilizada para reflexão do final da vida, conforme Benjamin; a vida, por sua vez, numa perspectiva da morte, será refletida como “[...] o processo de produção do cadáver” (BENJAMIN, 1984, p. 241).

No romance *Caim*, a morte pode ter significado alegórico, no episódio em que caim mata Abel, por exemplo. A morte do irmão do protagonista, no romance, é uma morte simbólica. Antes de tratar desta morte, avivemos na memória em que resulta, no texto bíblico, o assassinato de Abel. Matar o irmão faz com que Caim seja amaldiçoado por Deus, “Agora és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue do teu irmão. Ainda que cultives o solo ele não te dará mais seu produto: serás um fugitivo errante sobre a terra” (Gn 4, 11-12). O primogênito de Adão e Eva — os quais, expulsos do paraíso terreno em razão de terem comido do fruto proibido, culpa do desejo de conhecimento de Eva⁵⁴, já cumpriam as maldições de sofrer as dores do parto (para a mulher) e ter de alimentar-se com o “suor do rosto” (para o homem)⁵⁵ —, mesmo com esforço, não obteria retorno do trabalho de cultivar a terra, para Caim, ela estaria infértil. Fugitivo, Caim temia por sua vida, então “[...] lahweh colocou um sinal sobre Caim, a fim de que não fosse morto por quem o encontrasse” (Gn 4, 15). O sinal de Caim é

⁵⁴ “A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava, e ele comeu” (Gn 3, 6).

⁵⁵ Após terem comido do fruto da árvore proibida, a que permitiria que discernissem entre o bem e o mal (tal como Deus), descobrindo-se nus, Adão e Eva foram expulsos do Jardim do Éden por Deus, o qual os amaldiçoa com diversos castigos: “À mulher ele disse:// ‘Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos.// Teu desejo te impelirá ao teu marido// e ele te dominará.’// Ao homem, ele disse:// ‘Porque escutaste a voz de tua mulher// e comeste da árvore que eu te proibira comer, maldito é o solo por causa de ti!// Com sofrimento dele te nutrirás// todos os dias de tua vida’” (Gn 3, 16-17).

simbólico, indica que é protegido por Deus, mas é também uma lembrança de que é um fratricida.

No romance, caim também é marcado por deus,

[...] porque porei um sinal na tua testa, ninguém te fará mal, mas, em pago da minha benevolência, procura tu não fazer mal a ninguém, disse o senhor, tocando com o dedo indicador a testa de caim, onde apareceu uma pequena mancha negra, Este é o sinal da tua condenação, acrescentou o senhor, mas é também o sinal de que estarás toda a vida sob a minha protecção e sob a minha censura, vigiar-te-ei onde quer que estejas (SARAMAGO, 2009, p. 36).

A fala da personagem deus no fragmento apresentado é mais minuciosa do que a da personagem bíblica. O deus de *Caim* deixa claro para o assassino de Abel que não cessará de vigiar seus atos em qualquer lugar que a personagem se encontre (utilizando-se possivelmente do atributo da onipresença). Como a personagem bíblica, caim deverá andar errante pelo mundo, no entanto, o castigo da terra estéril não lhe foi aplicado pela personagem deus no romance. O motivo dessa indulgência parcial está associado à razão da morte de Abel. Infeliz por ter sido rejeitado por deus, o qual não tinha se agradado do sacrifício oferecido por caim, o protagonista mata Abel. Tal como na narrativa do *Antigo Testamento*⁵⁶, no romance, caim era agricultor e Abel cuidava das ovelhas e carneiros, assim, os sacrifícios ofertados a deus pelos irmãos estavam de acordo com as habilidades de cada um no que diz respeito ao domínio da natureza:

O fumo da carne oferecida por Abel subiu direito até desaparecer no espaço infinito, sinal de que o senhor aceitava o sacrifício e nele se comprazia, mas o fumo dos vegetais de caim, cultivados com um amor pelo menos igual, não foi longe, dispersou-se logo ali, a pouca altura do solo, o que significava que o senhor o rejeitava sem qualquer contemplação (SARAMAGO, 2009, p. 33).

A rejeição à oferenda de caim, não esclarecida por deus, é entendida como uma rejeição à caim. Sem motivo aceitável para tal gesto, em *Caim* deus assume,

⁵⁶ “[...] Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Passado o tempo, Caim apresentou produtos do solo em oferenda a Iahweh; Abel, por sua vez, também ofereceu as primícias e a gordura de seu rebanho. Ora, Iahweh agradou-se de Abel e de sua oferenda. Mas não se agradou de Caim e de sua oferenda, e Caim ficou muito irritado e com o rosto abatido” (Gn 4, 2-5).

desde que se mantenha o sigilo de sua declaração, que o assassinato de Abel também lhe pode ser imputado:

[...] farei um acordo contigo [diz Deus], Um acordo com o réprobo, perguntou Caím, mal acreditando no que acabara de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de Abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre Deus e Caím” (SARAMAGO, 2005, p. 35).

Considerado parcialmente culpado pela morte de Abel, Deus castiga Caím, mas não o amaldiçoa de modo tão severo como sucedeu à personagem bíblica. Podemos afirmar, assim, que o Deus de *Caím* reconhece seus pecados, ou, em outras palavras, Deus no romance, tal como o homem, também é pecador. Porém, não nos olvidemos que isso não quer dizer que em algum momento a personagem se mostra arrependida ou sente a culpa pesar-lhe⁵⁷ (como sucedia à personagem José no *Evangelho segundo Jesus Cristo*, atormentada pela culpa de não ter salvo as crianças de Belém).

Em diálogo posterior à morte de Abel, Caím revela a Deus o motivo que o levou a assassinar o irmão:

[...] E esse sangue reclama vingança, insistiu Deus, Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala, É simples, matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto [...] (SARAMAGO, 2009, p. 35).

A morte de Abel, conforme revela a personagem, é uma morte dupla: uma morte real (a do irmão de Caím) e outra “que não chegou a haver” (a da personagem Deus). O cadáver de Abel (que representa a morte real), cadáver simbólico, aponta, assim, para outro cadáver, um cadáver desejado (o de Deus). A morte é, nesse episódio, uma morte alegórica, uma vez que se apresenta como a morte da personagem Abel, mas também quer, com essa morte, dizer o outro. Com ela, é

⁵⁷ A personagem pode mesmo acalmar-se diante de violenta morte humana: “Então todas as pessoas o apedrejaram [a acan] e, em seguida, lançaram-nos ao fogo, a eles e a tudo o que tinham [acan, seus filhos e filhas, seus animais e tudo o que tinha no interior da tenda em que viviam]. Puseram depois sobre acan um grande monte de pedras que ainda lá está. Por tal razão, aquele lugar ficou a chamar-se vale de acor, que significa desgraça. Assim se acalmou a ira de Deus, mas, antes que o povo se dispersasse, ainda se ouviu a estentória voz a clamar, Ficam avisados, quem mas fizer, paga-mas, eu sou o senhor” (SARAMAGO, 2009, p. 115).

como se caim dissesse a deus “queria matar-te, mas como não posso, matei Abel”, ou seja, mato a este, porque quero matar ao outro, que não tenho acesso, num processo em que a morte é alegórica.

O desejo que a personagem caim alimenta de matar deus se manifesta também quando o protagonista mata os moradores da arca de Noé. Tendo terminado o dilúvio, a personagem deus espera rever Noé e sua família, que serão responsáveis por povoar novamente o mundo⁵⁸,

No dia seguinte, a barca tocou a terra. Então ouviu-se a voz de deus, Noé, Noé, sai da arca com a tua mulher e os teus filhos e as mulheres dos teus filhos, retira também da arca os animais de toda a espécie que estão contigo [...] Houve um silêncio, depois a porta da arca abriu-se lentamente e os animais começaram a sair. Saíam, saíam, e não acabavam de sair, uns grandes, como o elefante e o hipopótamo, outros, pequenos, como a lagartixa e o gafanhoto, outros de tamanho médio, como a cabra e a ovelha. Quando as tartarugas, que tinham sido as últimas, se afastavam, lentas e compenetradas como lhes está na natureza, deus chamou, Noé, Noé, por que não saís. Vindo do escuro interior da arca, caim apareceu no limiar da grande porta, Onde estão Noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como mortos, porquê, Menos Noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 171-2).

A narrativa sugere que se imagine todos os animais, de cada espécie do mundo, saindo da arca. Numa saída quase interminável, a personagem deus observa os animais, de todos os tamanhos e velocidades, deixando o interior da barca. Deus espera a figura de Noé ou sua resposta, espera que apareçam todos os animais, espera novamente que surjam Noé e seus familiares, é interessante a imagem de um deus à espera. Com todos os poderes reservados a uma figura divina, a personagem deus é, entretanto, retida por um mortal; caim a faz esperar, para, finalmente, dizer a frase fatal, estão mortos os que deveriam formar a nova humanidade. O que motiva estas mortes? Por que a personagem mata os

⁵⁸ Conforme o texto bíblico, Deus, enfurecido com os pecados dos habitantes de Sodoma e Gomorra, mata-os numa chuva de enxofre e fogo: “Iahweh fez chover, sobre Sodoma e Gomorra, enxofre e fogo vindos de Iahweh, e destruiu essas cidades e toda a Planície, com todos os habitantes da cidade e a vegetação do solo” (Gn 19, 24-25), há que lembrar-se também dos afogados pelo dilúvio, “Quando a mim, vou enviar o dilúvio, as águas, sobre a terra, para exterminar de debaixo do céu toda a carne que tiver sopro de vida: tudo o que há na terra deve perecer” (Gn 6, 17). Estas mortes, que no romance são apresentadas em presentes paralelos, vistas por caim durante suas viagens no tempo, explicam a morte dos outros habitantes do mundo, os que não tinham sido eleitos, como a família de Noé, para repovoar o mundo.

moradores da arca? Tal como quando da morte de abel, estas mortes são maneiras de aceder à morte inacessível, a morte de deus, o qual, sendo personagem divina, é imortal — “[...] a morte está vedada aos deuses [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 35). Como nos descortina o narrador, uma vez que pode ver o que vai por dentro das personagens,

Não faltará quem pense que o malicioso caim anda a divertir-se com a situação, jogando ao gato e ao rato com os seus inocentes companheiros de navegação, aos quais, como o leitor já terá suspeitado, tem vindo a eliminar um a um. Equivocar-se-á quem assim creia. Caim debate-se com a sua raiva contra o senhor como se estivesse preso nos tentáculos de um polvo, 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, 2009, p. 169).

A morte dos habitantes da arca é, portanto, morte alegórica. Matá-los significa tentar matar a personagem deus. Os pensamentos literal e figurado, da morte real (que é a morte da família de noé) e da outra morte, a morte desejada (que é a morte de deus) coexistem no romance. O narrador afirma que, embora pudesse alguém pensar que a caim lhe apetecesse liquidar seus pares, é o sentimento de raiva em relação à personagem deus que o move. Por meio de uma comparação, sugere-se o carácter incontrolável deste sentimento, que arrebatava a personagem no desejo de ver deus morto. Por meio das mortes da mulher de noé ou da viúva de jafet (por exemplo), cadáveres presentes, a personagem sugere a morte de deus, cadáver ausente, cadáver aludido.

O romance *Caim* permite, ao recontar as histórias presentes no *Antigo Testamento* e que povoam o imaginário legado pela matriz judaico-cristã, que se imagine a personagem mítica mais importante para judeus e cristãos, Deus, representada pela personagem deus na narrativa de Saramago, morta. Sua morte não é, no romance, uma morte real, mas é possibilitada pela morte alegórica da personagem abel e das que habitavam a arca de noé. A morte do deus judaico-cristão já é vivenciada pelos que professam outras religiões e pelos que não se fiam na existência de qualquer deus. No romance, porém, é a partir da reelaboração das narrativas bíblicas, com as quais a narrativa de *Caim* compartilha personagens, eventos e, algumas vezes, mesmo olhares, que se opera a ideia da morte de deus.

É uma personagem da mítica judaico-cristã a responsável por matar, ainda que de modo alegórico, deus.

Funcionando por uma relação de semelhança, a alegoria permite ao leitor, partindo do signo presente, a ampliação do processo de interpretação e, também, a possibilidade de exemplificação de significações profundas, “[...] talvez se possa dizer que a alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação” (KOTHE, 1986, p.7). Destaca-se ainda que a imagem criada pela alegoria não deprecia a racionalidade da argumentação, pelo contrário, pode servir como uma imagem-conceito que proporciona clarificação do tema/conceito discutido. Nesse sentido, determinando a alegoria como tropo de pensamento, entende-se que sua expressão mimética não desvirtua a obra, antes, proporciona além do *ornatus* — do ornamento do discurso — a exposição e compreensão, ao *dizer o outro*, de significações profundas. Constituindo-se como ferramenta de interpretação, a leitura alegórica “[...] descobre a estruturação profunda do texto, um horizonte além do horizonte do texto” (KOTHE, 1986, p.76).

Benjamin (1994) se pergunta o porquê de a obra de Baudelaire, representativa de um século, configuradora em suas imagens do que é a modernidade e do sentimento melancólico, de “cadáver adiado”, que este mundo em ruínas imprimiu ao homem, estar permeada pela alegoria, “[...] uma maneira de agir ao menos na aparência completamente ‘anacrônica’ [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 169). O filósofo alemão responde que “Deve-se mostrar a alegoria como o antídoto contra o mito. O mito era a via cômoda de que Baudelaire se privou” (BENJAMIN, 1994, p. 169). Em oposição a uma perspectiva mítica, que trata do sagrado, do perene, “[...] é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica” (BENJAMIN, 1984, p. 209). Diante do estranhamento que o mundo moderno provoca, a alegoria opera nas ruínas, na fragmentação.

3.2 DO ABISMO ENTRE PALAVRA E MUNDO: A ESCRITURA AMBIVALENTE

Luiz Costa Lima (2000) comenta sobre o abismo que há entre palavra e mundo, sendo o texto literário uma representação (ou elaboração artística) da

realidade, não uma imitação dela. Sua tessitura é feita a partir de um processo artesanal, conforme trata W. Benjamin (1992) e no texto literário as palavras não se manifestam diáfanos, tal como reflete Bosi (1988), sendo necessária sua interpretação para que possamos observar a representação (ou criação) que se faz da realidade. Essa leitura faz-se necessária para que o texto cumpra com “[...] a mais elevada ambição da arte, *que é revelar-nos a natureza*” (BERGSON, 2001, p. 116, grifo nosso), recriando o mundo.

Essa aproximação da natureza, esse desnudar do véu que cobre as coisas, o tecer a vida humana (com diferentes fios), tornando mais acessível e comunicável o obscuro do mundo e das paixões, pode dar-se de muitas maneiras. Na literatura, isso nos é comunicado por meio do trabalho artesanal com a palavra. A escolha dos signos e seu arranjo, ao recriar o mundo, ora se afastando do que tomamos como o real, confundindo-nos, ora se aproximando da representação que fazemos da realidade, permite que tenhamos um conhecimento mais consciente da realidade, diminuindo o véu que nos separa dela. Essa é a tarefa da arte, como podemos observar na reflexão de Bergson,

Qual é o objeto da arte? Se nossos sentidos e nossa consciência fossem diretamente impressionados pela realidade, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e conosco, acredito que a arte seria inútil, ou melhor, que seríamos todos artistas, pois nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza. (BERGSON, 2001, p. 112)

Vibrar em compasso com a natureza, dar a conhecer suas profundidades, iluminá-la é objeto da arte. Podemos acrescentar: isso também se revela na produção de uma *mimesis* que não se confunda com *imitatio*, mas que se aproxime de *poiesis*, sendo uma elaboração artística da natureza, uma ficção ou uma (re)escritura do mundo. Essa *mimesis* de produção apresenta uma dupla perspectiva, pois ilumina um real reelaborado, o qual ao mesmo tempo em que se distancia de nossa representação do mundo, em sua negação ou ausência, proporciona, pelo afastamento, que se volte para o factual com outros olhares, mais atentos e indagadores, tal como reflete Luiz Costa Lima (1981). Em outras palavras: a cena segunda (apresentada no *mímema*) não se assemelha a nossa representação mais imediata da realidade (nossa cena primeira, nosso arcabouço

de semelhanças), mas isso não impede que essa reescrita do mundo, dele nos comunique.

A exposição de dois planos também se observa no processo alegórico: que diz *b* para significar *a*. *Tropo* de pensamento, na alegoria os dois sentidos (*a* e *b*) coexistem, iluminando, a um só tempo, o pensamento próprio e o figurado, o que pode ampliar os horizontes de significação do texto. Isso que dizer que muito mais do que uma figura que ornamenta discursos, como se propôs desde a Grécia Antiga, além da concepção medieval que a associa a exegese de textos sagrados, a alegoria comporta a capacidade de estender o horizonte de interpretações do texto. Ela permite ver não apenas um sentido, mas modos, múltiplos, de significar. Diferentemente da condenação da alegoria como método de revelar *a verdade*, única, inquestionável, de textos, verificamos que esta figura retórica se constitui em mais uma ferramenta na tessitura e no estudo da obra de arte literária.

Observamos que a *mímesis* e a alegoria operam a partir do duplo: uma cena segunda que mantém relações (de semelhança ou de diferença) com uma cena primeira (anterior), e um pensamento em causa que alude a um pensamento mais profundo, respectivamente. Essa perspectiva que se desdobra, desvelando-se numa dupla apresentação em cenas que se ensaiam paralelas, também é encontrada na escritura ambivalente. Ancoramo-nos aqui no conceito bakhtiniano de ambivalência: que é afirmação e negação simultaneamente, que diz de um mundo que nasce e morre ao mesmo tempo, no qual a morte tem aspecto positivo, de regenerar, criar e renovar, conforme reflexão de Bakhtin (2010).

Ao estudar as festas populares da Idade Média e o riso na obra de François Rabelais, o formalista russo observa a ambivalência presente nestas representações. Nelas, o riso se manifesta como ambivalente, pois é “[...] alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2010, p. 10).

Nas festas carnavalescas do período medieval e da Renascença esse riso ambivalente podia se revelar. Sua importância se configurava em ser polo oposto “[...] à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 2010, p. 3). No entanto, de acordo com a exposição de Bakhtin (1981), o hábito de realizar festividades de cunho carnavalesco manifesta-se já na Grécia e Roma antigas, estando centralizadas, nesta, nas saturnais. Segundo o pensador russo, o carnaval,

espetáculo em que ocorre uma inversão de papéis, dispunha também na Antiguidade de uma grande importância na vida social, especialmente nas camadas mais populares. Conforme o autor, essa tradição festiva manteve um lugar de destaque até o século XVII, constituindo-se em fonte para o processo de carnavalização da literatura.

Bakhtin (1981) explica esse processo partindo da exposição de categorias carnavalescas, as quais estariam relacionadas à caracterização da literatura carnavalesca, quando ocorre a “[...] transposição do carnaval para a linguagem da literatura [...]” (BAKHTIN, 1981, p. 105). No carnaval, ocorre a entronização e o destronamento daquilo que na sociedade hierárquica, que não permite a mobilidade social, definia-se como o modo inverso (invertido) daquele “tipo” que agora parece. Essa ambivalência do carnaval, que destrona e entroniza, inverte as imagens, revela-se positiva, uma vez que “[...] a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; [...] [um] mundo que agoniza e renasce” (BAKHTIN, 2010, p. 189). Mas é importante ressaltar que essa vida carnavalesca, a inversão de papéis, é limitada aos dias do festejo. Isso quer dizer que não é possível, por exemplo, que o entronizado (o rei representado) permaneça, nos dias habituais e não nos das festas de carnaval, destronando — no carnaval, destrona-se o rei que teve os poderes inerentes à sua realeza outorgados, ou legitimados, pela sociedade.

Apesar da aparente vivacidade, toda a inversão será simulada durante o festejo, e encerrada, na sociedade, com o fim dos folguedos. No entanto, aí se encontra o processo que pode promover a dessacralização, pois, com a profanação do que era tido como sagrado, parodiando a realidade, o riso, ao inverter as máscaras, adquire um caráter perturbador e perigoso. Ainda que “o mundo invertido” do carnaval não seja transposto para o mundo pós-festejo, aquilo que foi revelado pelo riso se transfere, por exemplo, para o texto literário. A realidade simulada no carnaval faz, senão questionar, imaginar-se diferente, em um modo, numa vida avessa; além disso, possibilita pensar a respeito de quais valores, parodiados no riso — sendo permitida a dessacralização por causa dele —, manter-se-iam sagrados. A literatura carnavalizada permite, portanto, a inversão de papéis numa sociedade hierarquizada e bem definida, caracteriza a paródia da vida burlesca,

transpõe os limites da “caixa” de valores, num espetáculo que, por meio do riso, pode se revelar tão sério, uma vez que

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade das ilusões, *de uma nefasta fixação sobre um plano único*, do esgotamento estúpido. (BAKHTIN, 2010, p. 105, grifo nosso)

O riso ambivalente permite, portanto, conforme o destaque do fragmento apresentado, a iluminação de mais de um plano. Ao destronar os representantes das vozes oficiais, do “velho poder” e da “velha verdade” (BAKHTIN, 2010, p. 189), revelando um mundo invertido, o carnaval nega e afirma (pois trata-se de uma festa, de uma encenação) o mundo primeiro (anterior). Nas representações do baixo corporal e material (vida-nascimento-morte; alimento-sexo-excrementos), a ambivalência regeneradora é constitutiva: “[...] a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo o que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o ‘inferior’ corporal para aí ser refundido e nascer de novo” (BAKHTIN, 2010, p. 46). Esse aspecto criador do riso ambivalente, a inversão de papéis do carnaval proporcionam, assim como a leitura alegórica e a *mímesis* de produção, um outro olhar, múltiplo, diante do mundo, e das “verdades” nele apresentadas.

A iluminação de diferentes planos pode revelar o que estava obscurecido, revelando aquilo que, em razão de ser oposto, por exemplo, ao poder estabelecido, não se desejava mostrar. Isso quer dizer que as perspectivas desvendadas pelo riso ambivalente podem, ademais de darem voz aos discursos que tinham sido silenciados, apagados pela voz oficial, promover a dessacralização desta.

No romance *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a introdução repentina de uma voz desconhecida, ao iluminar um outro plano, provoca o medo nas personagens Deus, Diabo e Jesus, sentimento que as torna, por um momento, semelhantes. Estas personagens estavam reunidas para tratar do futuro, que assim o era apenas na perspectiva de Jesus, uma vez que o Diabo já o tinha entrevisto — “[...] embora já tiveste, por minha conta, entrevisto uns clarões e umas sombras no futuro, não cuidei que os clarões fossem de fogueiras e as sombras de tanta gente morta” (SARAMAGO, 2005, p. 327) — e Deus o concebia como um presente paralelo — “[...] sendo Deus, conhece todo o tempo passado, a vida de hoje, que

está no meio, e todo o tempo futuro, Assim é, sou o tempo, a verdade e a vida” (SARAMAGO, 2009, p. 315). Durante quarenta dias, permaneceram dentro de um pequeno barco, o qual encontrava-se invisível para as outras personagens, que estavam nas margens do rio, em razão de uma tempestade e de um duradouro e espesso nevoeiro que impedia que se divisasse qualquer coisa sob a superfície aquática:

Sabes quanto tempo estiveste no mar, no meio do nevoeiro, sem que nós pudéssemos lançar os nossos barcos à água, que uma força invencível de cada vez nos empurrava para trás, perguntou Simão, O dia todo, foi a resposta de Jesus, um dia e uma noite, acrescentou, para corresponder à excitação de Simão com uma expectativa semelhante, Quarenta dias, gritou Simão, e em voz mais baixa, Quarenta dias estiveste ali, quarenta dias em que o nevoeiro não se levantou nem um bocadinho, como se quisesse esconder da nossa vista o que dentro dele se passava [...] (SARAMAGO, 2005, p. 330).

Durante os dias em que passou dentro do barco, com as personagens Deus e Diabo, Jesus esteve exilado da cidade e dos homens, seu tempo passava de forma diferente, com dias parecendo horas. Na *Bíblia*, Jesus também vive um período de quarenta dias de exílio, mas no deserto: “Jesus, pleno do Espírito Santo, voltou do Jordão; era conduzido pelo Espírito através do deserto durante quarenta dias, e tentado pelo diabo. Nada comeu nesses dias e, passado esse tempo, teve fome” (Lc 4, 1-2); “E logo o Espírito o impeliu para o deserto. E ele esteve no deserto quarenta dias, sendo tentado por Satanás; e vivia entre as feras, e os anjos o serviam” (Mc 1, 12-13). O deserto era o lugar que se utilizava no romance para pensar e manter conversas sigilosas, uma vez que as casas pobres não dispunham de privacidade: “Esta conversa não a tiveram em casa, que aí não era possível, sendo a família tão numerosa, esta gente, sempre que quer falar de assuntos sigilosos, vai para o deserto, onde, calhando, até pode encontrar Deus” (SARAMAGO, 2005, p. 284).

Neste período de exílio no barco, Deus descreve a Jesus o futuro de mártir que lhe espera, bem como os sofrimentos de sua morte. Por insistência do nazareno, a personagem Deus arrola os nomes e como serão as mortes que sucederão em seu nome, numa lista que parece interminável,

Deus suspirou e, no tom monocórdico de quem preferiu adormecer a piedade e a misericórdia, começou a ladainha, por ordem alfabética para evitar melindres de precedências, Adalberto de Praga, morto

com um espontão de sete pontas, Adriano, morto à martelada sobre uma bigorna, Afra de Ausburgo, morta na fogueira, Agapito de Preneste, morto na fogueira, pendurado pelos pés, Agrícola de Bolonha, morto crucificado e espetado com cravos, Águeda de Sicília, morta com os seios cortados, Alfégio de Cantuária, morto a golpes de osso de boi, Anastácio de Salona, morto na forca e decapitado, Anastásia de Sírmio, morta na fogueira e com os seios cortados, Ansano de Sena, morto por arrancamento das vísceras, Antonino de Pamiers, morto por esquartejamento, António de Rivoli, morto à pedrada e queimado, Apolinário de Ravena, morto a golpes de maça, Apolónia de Alexandria, morta na fogueira depois de lhe arrancarem os dentes [...] (SARAMAGO, 2005, p. 319).

No decorrer de mais algumas páginas, estende-se a lista (que trata das vidas levadas a termo pela Inquisição, das mortes nas Cruzadas etc.), o tom com que é narrada pela personagem Deus, com indiferença às mortes cruéis que padeceram os homens por causa de Deus, descontrói a imagem de um ser piedoso e amável que a tradição judaico-cristã procurará associar à sua figura. A crueldade e o número de pessoas que morrerão — conforme declaração da personagem Diabo “É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (SARAMAGO, 2005, p. 327) —, comovem a personagem Jesus, a qual pergunta ao Diabo o que tem ele a declarar a respeito dos “futuros e assombrosos casos”,

Digo que ninguém que esteja em seu perfeito juízo poderá vir a afirmar que o Diabo foi, é, ou será culpado de tal morticínio e tais cemitérios, salvo se a algum malvado ocorrer a lembrança caluniosa de me atribuir a responsabilidade de fazer nascer o deus que vai ser inimigo deste, Parece-me claro e óbvio que não tens culpa, e, quanto ao temor de que te atirem com as responsabilidades, responderás que o Diabo, sendo mentira, nunca poderia criar a verdade que Deus é, Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças (SARAMAGO, 2005, p. 325-6).

No fragmento apresentado, do nevoeiro surge uma voz que conjectura se o Deus judaico-cristão e o outro deus que viria a ser criado, não seriam heterónimos, talvez do poeta português Fernando Pessoa. Tal revelação, por seu conteúdo e pela introdução de uma voz profética, pois é uma voz que se projeta do alto do nevoeiro,

tal como poderia ser a de Deus segundo a leitura bíblica, assombra as personagens da barca. Ora, Fernando Pessoa, com seus heterônimos, é a representação da dialogia humana, tal como nos textos de Montaigne, sua literatura é uma literatura do outro, dos outros, conforme o excerto que serve de epígrafe a este capítulo, “Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos”.

A presença de uma voz de Pessoa provoca o riso, com a iluminação de outro plano, inesperado. Se o diálogo apresentado pelo narrador saramagueano tivesse lugar no teatro, corresponderia à inserção no palco de um plano paralelo ao representado, mas que seria visível para as personagens deste. Inesperadamente a iluminação do plano paralelo, ao promover uma ruptura que dividiria o plano antes tido como único, apresentando a existência desse plano clandestino, além de ampliar as perspectivas, poderia produzir um questionamento sobre a validade do primeiro plano. O riso seria, assim, um riso de ruptura, um riso que dessacraliza. Com isso queremos dizer que a introdução de uma voz que alude à Fernando Pessoa, a qual ocupa a posição que seria de Deus, voz que vem do alto, ao zombar da personagem Deus, do poder divino, seria ele tão-somente um heterônimo (somos todos heterônimos, de nós mesmos e dos outros), pode promover a dessacralização da personagem mítica.

A iluminação de outro plano, representada pelo voz que trata de Pessoa, faz com que se questione a unicidade apresentada pela matriz judaico-cristã, ao apresentar um heterônimo de Fernando Pessoa para ocupar o seu lugar. O lugar ocupado por Deus é reduzido, ele seria agora parte de outro, um heterônimo entre outros. A ideia de um Deus heterônimo implica num riso que dessacraliza. A personagem é risível porque tem seu poder reduzido. Da ordem das figuras divinas, associar-se-ia a personagem Deus ao que fosse grande e poderoso. No entanto, a revelação de que ela seria heterônimo, produz a ideia de que ela estivera fantasiada de Deus, um riso do disfarce — pois a personagem que parece fantasiada é risível (BERGSON, 2001) —, ou de que a ideia de existir um Deus fosse ela também uma fantasia. Ambas as imagens aludidas por um Deus heterônimo são subversivas em relação à tradição judaico-cristã, dessacralizam sua voz e poder.

O narrador afirma que não se pode ter certeza se a voz desconhecida teria dito ser Deus um heterônimo de Pessoa ou da Pessoa, fosse Deus heterônimo de Fernando Pessoa ou não, a ideia de um Deus heterônimo humaniza a personagem

mítica. Seria ela, tal como todo o homem, feito de pedaços de gente, de pedaços de outros homens, de encontros com o humano.

Após o desaparecimento da voz desconhecida, passado um tempo de silêncio do nevoeiro, as personagens retornam ao diálogo a respeito das mortes em nome de Deus. A personagem Diabo faz, então, uma proposta a Deus, pedindo-lhe que o aceite novamente no céu, fato que terminaria com o mal no mundo (pois que o Diabo é representação dele) e, por conseguinte, ao alargar os domínios da personagem Deus por meio da prática do bem e do perdão, tornaria desnecessárias as mortes vindouras. Na negativa da personagem Deus à proposta do Diabo, revela-se que este seria seu duplo indissociável:

[...] a minha proposta é que tornes a me receber no céu, perdoado dos males passados pelos que no futuro não terei de cometer, que aceites e guardes a minha obediência, como nos tempos felizes em que fui um dos teus anjos predilectos, Lúcifer me chamavas, o que a luz levava [...] então acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisará morrer, o teu reino será, não apenas esta terra de hebreus, mas o mundo inteiro, conhecido e por conhecer, e mais do que o mundo, o universo, por toda a parte o Bem governará [...] Não me aceites, não me perdoas, Não te aceito, não te perdoo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Por quê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és [...] (SARAMAGO, 2005, p. 328).

O bem e o mal são delineados, nesse excerto, como partes vitais de um mesmo, é Deus dependente do Diabo para existir: “[...] se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal [...] a morte de um seria a morte do outro” (SARAMAGO, 2005, p. 328-9). A personagem Deus só existe em seu contraste com a personagem Diabo (tal como o riso, que precisa do sério), o bem de um só faz sentido diante do mal do outro. São, poderíamos dizer, sendo o mesmo, porque indissociáveis um do outro e dependentes desta simbiose para existir, a representação de nossa ambivalência constitutiva, ora é o Diabo, o Mal, ora é Deus, o Bem, porções destes sentimentos nos povoam.

Voltemos a tratar da literatura carnalizada, a qual promove, por meio da inversão, da paródia, a dessacralização da voz oficial, do poder estabelecido e às vezes também do cânone literário. Segundo Bakhtin, a paródia, na Idade Média, estava voltada para todos os aspectos da sociedade, isso quer dizer que tudo, não apenas um padre ou rei específicos, poderiam ser alvo do discurso paródico:

A paródia medieval, principalmente a mais antiga (anterior ao século XII), não estava preocupada com os aspectos negativos, certas imperfeições do culto, da organização da Igreja, da ciência escolar, que poderiam ser objetos de derrisão e destruição. Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo. É uma verdade que se diz sobre o mundo, verdade que se estende a todas as coisas e à qual nada escapa. É de alguma maneira o *aspecto festivo do mundo inteiro*, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso (BAKHTIN, 2010, p. 73, grifo do autor).

A presença, aparentemente paradoxal, de festas populares carnavalescas, do riso que parodiava a Igreja e o culto canônico numa sociedade com uma organização hierárquica estabelecida e severa como a medieval, que deu origem a instituições como o Tribunal do Santo Ofício, pode ser mais claramente justificada se observarmos o tom dessacralizador da paródia. Ao satirizar o ritual religioso, por exemplo, a paródia tem como efeito o enfraquecimento de seu caráter sagrado, ela o profana. Segundo Jameson (1985), a paródia consiste em ridicularizar algo que antes era apresentado como norma, como oficial, ou seja, ela depende de que se tenha claro a ideia de norma, a qual será ridicularizada, desrespeitada. Para o autor, na pós-modernidade, torna-se obscura, pela fragmentação e diluição de fronteiras e conceitos, a questão da norma, o que decretaria o fim da paródia. Ocuparia seu lugar, então, o pastiche, cujo mimetismo não objetiva ridicularizar, mas tão-somente imitar estilos passados.

A releitura do cânone da tradição judaico-cristã (a *Bíblia* e suas personagens míticas) construída nos romances de Saramago visa à paródia, ao riso reflexivo, à inversão, à dessacralização do texto oficial, no pastiche, ao contrário, a intenção não é satírica. A presença da paródia em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, se considerarmos a concepção de Jameson (1985), seria incoerente com o mundo fragmentado quanto à norma do contexto contemporâneo, em outras palavras, talvez poderíamos pensar, posto que a paródia não poderia mais existir, que seria anacrônica a produção de um texto paródico no mundo fragmentado e fraturado do século XX, desde que a concepção de paródia a associe à sátira.

Entretanto, a paródia, diferentemente do significado apresentado por Jameson (1985), não visa sempre à sátira, conforme a concepção de Linda

Hutcheon (1989). Para a autora, apesar de geralmente definir-se o texto paródico como: “um texto [que] é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato” (HUTCHEON, 1989, p. 48) e da tradição crítica da paródia considerar que ela só existe quando ridiculariza o seu alvo, quando não o faz, seria avaliada como “falsa paródia”, “A paródia moderna, no entanto, ensina-nos que possui muitas mais utilizações do que as definições tradicionais do género estão dispostas a considerar” (HUTCHEON, 1989, p. 69).

Gênero sofisticado, segundo Hutcheon (1989), pois exige um leitor que seja capaz de reconhecer a sobreposição de textos, a paródia encontra-se associada à repetição, uma vez que ela configura-se a partir da relação, de semelhança e diferença, que um texto mantém com outro texto. Nela, “[...] em fundo, apresentar-se-á outro texto contra o qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida” (HUTCHEON, 1989, p. 46). Isso quer dizer que o leitor dos romances *Caim e Evangelho segundo Jesus Cristo*, precisa, para que a paródia se concretize, ser também um leitor da *Bíblia* e das personagens da matriz judaico-cristã que são parodiadas.

A paródia atua, portanto, a partir do duplo, porque requer a presença de no mínimo dois textos (o texto parodiado e o texto paródico) e o reconhecimento da sobreposição destes textos pelo leitor. Para a pesquisadora canadense, a paródia poderia ser vista mesmo como gênero que revelaria a natureza dupla da obra de arte. O duplo na paródia apresenta-se também no jogo entre semelhança e diferença. É preciso, para configurar-se a paródia, que o texto produzido mantenha alguma relação de semelhança com o texto que se pretende parodiar, que pode ser, por exemplo, manter o estilo do texto fonte ou transcrever partes dele. Poderia ser então classificada a paródia como cópia ou plágio? Segundo Hutcheon (1989), a distinção entre paródia e plágio se dá pela intenção da imitação, isto é, o plágio teria o objetivo de enganar, de passar-se pelo texto fonte, o plagiador simula ser o autor do texto; na paródia, de modo diferente, a imitação objetiva realizar uma ironia crítica do texto alvo. A paródia não é, assim, simples imitação do texto, pois apresenta uma distância crítica em relação a ele. A criação de um outro texto (o paródico) se dá pela diferença, pelo distanciamento, pela ironia em relação ao texto parodiado, ou seja, torna-se paródia quando transforma-se o texto fonte, transformação criativa, que não somente se apropria do mesmo (plágio), mas que, por exemplo, o inverte e

dessacraliza. Podemos dizer que no texto paródico a semelhança é importante para o reconhecimento da sobreposição de textos, porém, é na diferença que sua força se manifesta.

Em razão dessa diferença ser frequentemente associada à sátira, à ridicularização do texto parodiado que explica-se a ideia de que a paródia só se efetua ao realizar-se uma afirmação negativa, depreciativa. De acordo com Hutcheon (1989), a relação que o texto paródico mantém com o texto parodiado não precisa ser de escárnio, pode ser, por exemplo, de reverência, isto é, é possível que a paródia vise à uma homenagem. Além disso, a paródia, ao requerer o conhecimento do texto fonte, reforça o imitado, isso quer dizer que a paródia do texto bíblico nos romances de Saramago, ainda que assinalada pela inversão, de certo modo, também reforça o texto que se pretende parodiar, pois o leitor terá de voltar à leitura dos textos canônicos da matriz judaico-cristã para melhor compreender a paródia realizada.

Mas, como dissemos, a paródia revela sua força criativa no contraste, repetição com diferença, conforme Hutcheon (1989), no texto paródico a distância entre o texto “original” e a “nova” obra é geralmente marcada/apontada pela ironia. Essa distância irônica, promovida pela paródia, pode resultar em liberdade. Se tomarmos o contexto da Idade Média, por exemplo, as festas carnavalescas, o espaço do riso, a paródia do poder e das vozes oficiais, permitiam a existência de um ambiente paralelo de transgressão, no qual era-se livre, para rir, para ser outro (inversão de papéis simulada no carnaval).

No romance *Evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador nos apresenta a construção de um mundo invertido, que à maneira de um espelho, fosse reflexo do mundo terreno. O narrador saramagueano sugere a existência de um mundo subterrâneo, história que teria sido contada a Jesus, como costuma suceder com os mitos e lendas, quando este era criança:

Um dia, quando ainda era menino pequeno, Jesus ouvira contar a uns velhos viajantes que passaram por Nazaré que no interior do mundo existiam enormíssimas cavernas onde se encontravam, como à superfície, cidades, campos, rios, bosques e desertos, e que esse mundo inferior, em tudo cópia e reflexo deste em que vivemos, tinha sido criado pelo Diabo depois de o ter precipitado Deus das alturas do céu, em castigo da sua revolta [...] como o Diabo, diziam os velhos, estivera presente no acto do nascimento de Adão e Eva, e tinha podido aprender como se fazia, então repetiu no seu mundo

subterrâneo a criação de um homem e de uma mulher, com a diferença, ao contrário de Deus, de não lhes ter proibido nada, razão por que não teria havido, no mundo do Diabo, pecado original. Um dos velhos atreveu-se mesmo a dizer, E como não houve pecado original, também não houve nenhum outro (SARAMAGO, 2005, p. 194-5).

O mundo do Diabo era uma cópia do mundo terreno, feito, assim como na narrativa do Gênesis, a partir da criação do homem e da mulher. Um mundo subterrâneo, um mundo inferior, imagem que remete ao mito grego de Hades, deus que detinha o poder do mundo subterrâneo, o Tártaro⁵⁹. O que diferenciava o mundo do Diabo da criação do mundo feita pela personagem Deus era a ausência de pecado, uma vez que nada era proibido, essa liberdade impedia a desobediência das ordens, posto que estas não existiriam. Um mundo sem pecado seria, por conseguinte, um mundo sem castigos, no mundo inferior o homem não precisaria conviver, como no mundo governado por Deus, com o medo da punição pela ira divina por ter desobedecido às leis presentes na *Bíblia*.

No mundo invertido, pois que sem pecado, do Diabo, Adão e Eva, por exemplo, não precisariam ter sido expulsos e condenados, poderiam experimentar uma sorte diferente da oferecida na narrativa do Gênesis. Assim, é possível dizer que o mundo inferior se constituiria num mundo às avessas em relação ao mundo apresentado na *Bíblia*. Nele as personagens míticas poderiam experimentar-se numa outra vida, ser-se outro, um outro divergente apenas pela falta de proibições e, portanto, de pecados. Ora, a ausência de pecado, ao implicar na dissolução do inferno (pois que ninguém seria punido), questiona também a necessidade do paraíso. Podemos ir mais longe e refletir que sem pecado, não haveria também a designação de algo como sendo o mal, e na ausência deste, também o conceito de bem seria irrelevante (posto que um existe somente em contraste com o outro), o mundo não seria então dividido entre os eleitos e os condenados, entre os bons e os maus. Com isso queremos dizer que a convivência entre os seres não seria pautada pela punição, pela separação entre o bem e o mal. Ressaltamos que isso não aponta, como se poderia talvez pensar, que o mundo do Diabo seja um mundo de domínio do mal, seria tão-somente um mundo em que as classificações “é bom, é mau” tornar-se-iam dispensáveis.

⁵⁹ Conforme verbete de Mário da Gama Kury, o Tártaro é “[...] região situada nas profundezas extremas do mundo, abaixo do próprio inferno” (KURY, 2008, p. 369).

A presença do mundo do Diabo, do mundo quase espelho no romance *Evangelho segundo Jesus Cristo*, ilumina um outro plano, paralelo ao apresentado no Gênesis, mas, porque deste diferente, permite o exercício de imaginar as personagens míticas num outro contexto, o de ausência do pecado. Assim, poderíamos dizer que o mundo avesso do Diabo parodia o mundo do Gênesis, uma vez que o transforma em outro. Repetição e contraste, semelhança e diferença, tais traços se apresentam na narrativa do mundo do Diabo pelo narrador saramagueano. A distância promovida pela paródia, distanciamento em relação ao texto bíblico que é transgredido, possibilita a criação de um outro espaço, um espaço de alteridade, as personagens míticas podem experimentar-se outras no mundo do Diabo.

A diferença e a semelhança são parte do jogo duplo da paródia, imita o texto parodiado, mas o transforma. A paródia é ambivalente: “[...] é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1989, p. 39).

Para Benjamin (1992) o processo de tessitura da obra de arte literária é artesanal. Assim, no trabalho com a palavra, o narrador atua como o artesão, modela e indica os significados por meio do arranjo linguístico realizado. Sua matéria, a vida humana, é elaborada artisticamente transformando-se em palavra. Como sugere Aristóteles, na *Arte retórica*, uma palavra é sempre mais própria do que outra, a palavra é sempre simbólica, menos diáfana ainda no texto literário (BOSI, 1988), o qual exige um leitor ativo, capaz de completar seus vazios para a construção de sentidos. Para isso, ativamos nossa memória, de outros textos, de palavras de hoje e de tempos passados, de encontros com o outro.

A partir das perspectivas delineadas, podemos sugerir algumas assertivas para tratar de nosso objeto (a literatura), tais como, a literatura é feita de palavra, a literatura é feita de vida humana. Como é essa palavra, ou seja, de que maneira a linguagem é artesanalmente elaborada na obra? Observamos que, em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador saramagueano emprega o riso, a alegoria, a ambivalência entre outros recursos em seu trabalho com a palavra. Cabe ainda perguntar: como é a vida humana que é recriada no texto literário? Na seção em que tratamos da *mimesis*, brevemente abordamos essa questão, observando que os romances de Saramago estudados operam a partir de uma *mimesis* de

produção. De modo geral, podemos dizer que na obra de arte literária não se apresenta uma cópia mecânica da vida, do mundo que nomeamos real. Embora no texto literário possam estar mais destacadas suas semelhanças com a realidade, a proposição “arte = realidade” não é acertada. Mais bem se compreendem as relações entre arte e realidade, ancorando-se em Benjamin (1992), Costa Lima (2000) e Frye (1973), quando refletimos que a vida, na obra de arte literária, é rerepresentada, isto é, reelaborada artisticamente. Podemos, assim, chegar a outra assertiva: a literatura é a arte de fazer homens. Já sabemos que nela os homens são feitos de palavras. O narrador é, portanto, artesão das palavras e também dos homens, tal como o oleiro que modela sua matéria-prima (o barro) artesanalmente, olhando paciente enquanto calcula a temperatura pela cor do barro e espera que o mesmo se transforme do habitual vermelho-escuro para o vermelho-cereja e depois para o laranja — como nos apresenta Saramago o ofício do oleiro no romance *A caverna* (2000) —, o oleiro esculpe no barro formas concretas que podem sugerir figuras humanas e de animais e mesmo o abstrato; na literatura, a vida humana toma forma pelo arranjo das palavras que o narrador tece, palavras artesanal e minuciosamente arranjadas para compor o outro, uma vida que se reapresenta, uma vez que é feita de encontros com os outros (encontros de suas memórias: do narrador e dos outros, do leitor e dos livros etc.).

De que é feito o humano na obra de arte literária? Sua trama é moldada por meio do outro, dos encontros do eu com o outro. No seguinte excerto do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a personagem Pastor ilustra essa dialogia constitutiva do humano:

Mais tarde ou mais cedo, também isto terás de aprender, ver como são feitos por dentro aqueles que foram criados para nos servir e alimentar. Jesus virou a cara para o lado e deu um passo para retirar-se, mas Pastor, que detivera o movimento da faca, ainda disse, Os escravos vivem para servir-nos, talvez devêssemos abri-los para sabermos se levam escravos dentro, e depois abrir um rei para ver se tem outro rei na barriga, e olha que se encontrássemos o Diabo e ele deixasse que o abrísssemos, talvez tivéssemos a surpresa de ver saltar Deus lá de dentro (SARAMAGO, 2005, p. 200).

O fragmento do diálogo entre Jesus e Pastor (o Diabo) nos revela a imagem de um homem dentro de outro homem, a partir dela podemos propor que somos formados por outros homens que nos povoam. Tal como fazia ao abrir o cordeiro

com a faca, o Diabo reflete como seria se abrísssemos os homens, o que se revelaria dentro deles, dentro do próprio Diabo (que neste momento da narrativa ainda se apresenta a Jesus como Pastor) talvez vivesse Deus. A imagem alegórica de Deus saindo talvez da barriga do Diabo, ao apontar para a íntima relação entre as figuras míticas tradicionalmente apresentadas pela tradição judaico-cristã como opostas, tão indissociáveis e imbricados seriam Deus e o Diabo que habitariam o mesmo corpo, dessacraliza a figura de Deus, parodiada, a personagem Deus é risível.

Mas a ideia de Deus morar dentro do Diabo, ademais de promover a carnavalização da personagem sagrada — podemos rir de Deus, é o Diabo quem hospeda Deus em seu interior, acenando para um Diabo talvez maior do que Deus, no mínimo equiparados e para a personagem Deus (avaliadas as hierarquias apresentadas nos textos bíblicos, recordemo-nos de que o Diabo era anjo destituído, anjo caído e, antes ainda, quando Lúcifer, somente anjo) isso significa seu destronamento —, aponta para o amálgama entre o bem e o mal, para a fragmentação das fronteiras que os distinguiriam, para o contraditório que nos caracteriza. Ambivalente é, portanto, a vida rerepresentada pelo narrador saramagueano. Montaigne, em ensaio intitulado “Da incoerência de nossas ações”, confirma que feito de contraditórios também é o humano “factual”,

Não somente o vento dos acontecimentos me agita conforme o rumo de onde vem, como eu mesmo me agito e perturbo em consequência da instabilidade da posição em que esteja. Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. Dou à minha alma ora um aspecto, ora outro, segundo o lado para o qual me volto. Se falo de mim de diversas maneiras é porque me olho de diferentes modos. Todas as contradições em mim se deparam, no fundo como na forma. Envergonhado, insolente, casto, libidinoso, tagarela, taciturno, trabalhador, requintado, engenhoso, tolo, aborrecido, complacente, mentiroso, sincero, sábio, ignorante, liberal e avarento, e pródigo, assim me vejo de acordo com cada mudança que se opera em mim. E quem quer que se estude atentamente reconhecerá igualmente em si, e até em seu julgamento, essa mesma volubilidade, essa mesma discordância. Não posso aplicar a mim mesmo um juízo completo, simples, sólido, sem confusão nem mistura, nem o exprimir com uma só palavra. “Distingo” é o termo mais encontradiço em meu raciocínio (MONTAIGNE, 1972, p. 164-5).

Ora um, ora outro, o eu revelado pelo excerto é ambivalente, tal como se constrói a imagem das personagens Deus e Diabo nos romances de Saramago. São configuradas como metades inseparáveis de um mesmo eu, o Diabo como o duplo

de Deus, mas um duplo que habita o mesmo ser, que é parte constitutiva dele. Poderíamos dizer, valendo-nos do ensaio de Montaigne, que o narrador saramagueano nos apresenta a personagem Deus como sendo um outro lado do Diabo, em outras palavras, quando falássemos “Deus” estaríamos também falando “Diabo”, pois que seriam parte do mesmo, que se revelaria Deus ou Diabo a partir do modo diferente de nos voltarmos a eles, conforme o aspecto que se iluminasse ou obscurecesse da personagem.

A ambivalência é característica muito presente na construção das personagens de *Caim e Evangelho segundo Jesus Cristo*. De tal modo que caim é também abel, lilith é também todas as mulheres:

[...] Quer dizer que durante sete anos, aos olhos de toda a gente, foi ele o pai de enoch, Fazia-se de conta, todos os daqui sabiam que eras tu o pai, ainda que é certo que, com o tempo, só as pessoas mais velhas o recordavam, seja como for, noah não o teria tratado melhor se fosse um filho seu, Nem parece o homem que eu conheci, é como se fossem duas pessoas, Ninguém é uma só pessoa, tu, caim, és também abel, E tu, Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith [...] (SARAMAGO, 2009, p. 126).

No excerto acima apresenta-se um diálogo entre as personagens lilith e caim. A afirmação da personagem lilith de que “ninguém é uma só pessoa” aponta para o carácter ambivalente do humano. Somos feitos a partir do outro, do contato com ele, que nos vai povoando, uma dialogia constitutiva que faz com a personagem caim seja também abel, o irmão que foi por ele assassinado na tentativa de matar a Deus. A voz de lilith é também a voz de todas as mulheres, os nomes delas são também nomes de lilith, ela é por elas povoada e, jogo duplo, elas povoam a lilith.

No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, estando Maria grávida de Jesus, a personagem revela de modo simbólico o jogo de eu e outro:

De súbito, um gemido surdo, irreprimível, sai da boca de Maria. José inquieta-se, pergunta, São as dores que começam, e ela responde, Sim, mas nesse mesmo instante uma expressão de incredulidade espalha-se-lhe no rosto, como se ela tivesse acabado de encontrar-se com algo inacessível à sua compreensão, é que, em verdade, não fora no seu próprio corpo que ela sentira a dor, sentira-a sim, mas como uma dor efectivamente sentida por outrem, quem, o filho que dentro de si está, como é possível suceder tal coisa, que possa um corpo sentir uma dor que não é sua, ainda por cima sabendo que o não é, e, contudo, uma vez mais, sentindo-a como se a sua própria

fosse, ou não exactamente desta maneira e por estas palavras, digamos antes, como um eco que, por qualquer estranha perversão dos fenómenos acústicos, se ouvisse com mais intensidade do que o som que o tinha causado” (SARAMAGO, 2005, p. 56-7).

Ao sentir as primeiras dores do trabalho de parto, a personagem Maria experimenta uma sensação nova, sente a dor não como se fosse sua, mas como uma dor do outro. A presença do outro é sentida pela dor, uma dor que ecoa do interior de Maria, dentro dela, estava Jesus, à espera do nascimento. Talvez a gestação seja a imagem mais simbólica da ambivalência humana, as personagens Jesus e Maria, filho e mãe, habitam o mesmo corpo, mas são seres diferentes. Parte do mesmo, uma vez que ligados ao mesmo corpo pela placenta, são, no entanto, partes que divergem (são dois seres, semelhantes, mas diferentes). A imagem apresentada no fragmento do romance, é, pois, simbólica, representativa da dialogia humana. Como sugere Montaigne (1972, p. 165) “Somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e cada peça funciona independentemente das demais. Daí ser tão grande a diferença entre nós e nós mesmos quanto entre nós e outrem [...]”. Feito uma colcha de retalhos, o humano é tecido nessa seleção de fragmentos do outro, num jogo de aproximação e distanciamento dele que revela sempre um tecido único.

O humano é feito, portanto, a partir de pedaços do outro. Na literatura, a vida é feita de palavras, arte de fazer homens, como vimos tratando, sua matéria é a vida humana, que se apresenta no texto literário reelaborada artesanal e artisticamente. É esse trabalho artesanal com a palavra que caracteriza a obra de arte literária enquanto tal. Nos romances de Saramago, *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a vida é rerepresentada, a partir da colcha de retalhos formada de palavras, por meio de recursos tais como a paródia, a ambivalência. Neles opera-se um jogo duplo entre aproximar e distanciar. São releituras das narrativas presentes no Antigo e Novo Testamentos, permitem o reconhecimento das personagens míticas da matriz judaico-cristã. Mas são também distanciamento, porque reconfiguram tais personagens. A identificação da alteridade apreendida nessa distância revela uma reelaboração que aponta para o outro, para o avesso, para o diverso do apresentado no texto bíblico. As personagens míticas são rerepresentadas em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, o destaque à parte profana das personagens, em vez de sua parte sagrada (como se observa na *Bíblia*), promove sua dessacralização, mas

também as humaniza. Nos romances de José Saramago, as representações das personagens míticas legadas pelo Antigo e Novo Testamentos são reescritas, numa tessitura que mais as aproxima do tecido humano (ambivalente, múltiplo, contraditório).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo dos romances *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, procuramos refletir sobre o processo de ressignificação de personagens míticas presentes nas narrativas bíblicas, a partir da concepção de que a literatura não deve ou precisa representar o real, a obra de arte literária pode, múltipla, afirmar, negar, os dois simultaneamente — ambivalente —, dizer o outro, reconfigurar e rerepresentar o homem.

Nessa perspectiva, apresentamos planos iluminados e obscurecidos (pois que jogo duplo) pela escritura quando esta objetiva apresentar e representar o real — a partir dos textos bíblicos, nos quais se apresentam narrativas que se propõem como modelo de mundo —, e quando o texto promove uma *mimesis* de produção, que sugere uma obra de arte literária que pode reescrever nossas representações.

Com este trabalho, pretendemos apontar, a partir da observação da tessitura do texto literário, o modo como se configuram as relações entre narrativas do Antigo e Novo Testamentos, que constituem o cânone da matriz cultural judaico-cristã, formadora de parte de nosso imaginário, e releituras das personagens míticas apresentadas nos romances de José Saramago.

No estudo das obras de Saramago, as quais são ambientadas na Antiguidade bíblica — revisitando, a partir da personagem caim, os primeiros livros do Antigo Testamento, e promovendo um olhar paralelo aos quatro evangelhos do Novo Testamento, ao tecer o evangelho de Jesus, como se dá em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, respectivamente —, identificamos esse processo de reconfiguração das personagens bíblicas, isto é, observamos quais recursos são empregados para promover sua desconstrução.

Assim, apontamos, no primeiro capítulo, que a arte já foi condenada por afastar-se da verdade, associada ao engano e à ilusão, consistindo num simulacro da realidade, a partir de uma crítica em que *mimesis* se aproximava de imitação. Ancorados nos estudos de Luiz Costa Lima sobre *mimesis* também encontramos na negação da representação imediata do mundo não a morte do processo mimético, mas sua transfiguração: de uma *mimesis* da representação (associada à semelhança) para uma *mimesis* de produção (em que a diferença atua). Num

processo em que o afastamento da cena segunda, na elaboração das imagens, pode ainda relacionar-se com o mundo (cena primeira). Em outras palavras, a diferença apresentada no *mímema* (o que poderia ser) nos faz pensar a semelhança (o que é). Identificamos como *mímesis* de produção a apresentada nos romances de Saramago.

Abordamos também, no segundo capítulo, a presença do riso enquanto elemento que atua na desconstrução das personagens. A partir dos estudos de Henri Bergson, apontamos que o riso é humano (pois fenômeno restrito a nossa espécie), insensível (se dirige à inteligência e prevê o abrandamento das emoções para ridicularizar) e coletivo (é compartilhado com o grupo, precisa de eco).

Além disso, brevemente nos atemos ao riso numa perspectiva histórica, tratando do riso na Antiguidade Grega, em razão de configurar-se como matriz cultural para o Ocidente; naquele período o riso é festivo, atua no fortalecimento de laços com o sagrado. Na Idade Média, porque trata-se de um período histórico em que a Igreja Católica experimentou seu auge de poder e de controle das narrativas bíblicas (as quais são reescritas nas obras de Saramago); o riso medieval é riso autorizado (e, portanto, também proibido), sua existência é extraoficial, o riso é tido como diabólico, essa rigidez não impede, contudo, que se manifeste um riso mordaz. No Renascimento, uma vez que marca o acesso do riso à cultura erudita, com a obra de Rabelais; o riso é aqui ambivalente, nega e afirma ao mesmo tempo, o baixo corporal (nascimento-morte; sexo-escatologia) é destacado, é um riso que revitaliza. Bem como, tratamos do riso no contexto contemporâneo, porque é neste período que se insere a publicação dos romances estudados; o século XX e o nosso século marcam um momento de arrefecer do poder dessacralizador do riso, uma vez que o sagrado não mais se configuraria (e o riso só existe em contraste com o sério). O riso apresentado em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, revelou-se dessacralizador, na construção das personagens ressaltou-se o baixo corporal como elemento que humaniza.

No terceiro capítulo, nos debruçamos sobre o discurso figurado, paródico e ambivalente. Observamos que a alegoria foi, no decorrer da história, vista como ornamento do texto e como método de exegese para o convencimento de postulados religiosos, os processos mimético e alegórico foram depreciados durante o Romantismo e questionou-se a validade destes conceitos na arte da Modernidade.

A presença do discurso figurado nos romances revelou-se como elemento de promoção da dessacralização das personagens míticas. Tratamos também da paródia, que apresenta um jogo de apropriação e recriação em relação ao texto primeiro (ou fonte), nela atua a semelhança, o leitor precisa reconhecer o texto parodiado na leitura do texto paródico, e a diferença, é essa característica que separa a paródia do plágio, é no afastamento em relação ao texto primeiro que o texto segundo se constitui outro texto. Observamos, assim, que *mimesis*, alegoria e paródia se configuram, nos romances de Saramago, a partir de um jogo duplo, que revela e esconde, nega e afirma, possibilitando uma leitura ambivalente da obra de arte literária e da matéria nela trabalhada (a vida humana), sugerindo outras interpretações, ressignificando-a.

Além disso, buscamos, com nosso trabalho, refletir sobre a questão da representação na arte, sobre as relações de arte e realidade, destacando a capacidade que a obra de arte literária apresenta de reescrever o mundo e o humano; a partir dela, nossas representações de mundo são povoadas, enriquecidas pelas reapresentações do outro (a literatura é a arte de fazer homens). Observamos que, nos romances *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*, o outro reapresentado a partir de seu contraste com o apresentado nas narrativas bíblicas promove a iluminação de um plano paralelo ao do Antigo e Novo Testamentos, um outro plano, no qual as personagens míticas se revelam mais profanas do que sagradas. Por um lado, essa dessacralização poderia resultar, pelo questionamento ao texto bíblico, em uma tentativa de apagamento deste; por outro lado, considerando a perspectiva de Walter Benjamin de que “narrar histórias é sempre a arte de as voltar a contar”, a reescritura das personagens míticas nos romances de Saramago, ao narrar novamente, mas promovendo um afastamento, as histórias presentes na *Bíblia*, implica a necessidade de conhecimento daquelas histórias primeiras, faz o leitor a elas voltar-se, em outras palavras, resgata-as do esquecimento.

Assim, a releitura presente em *Caim* e *Evangelho segundo Jesus Cristo* é ambivalente, ao mesmo tempo em que dessacraliza as personagens míticas, promovendo um obscurecimento do caráter sagrado que lhes era associado, as humaniza e requer o conhecimento delas, iluminando um plano paralelo, representado pelas narrativas bíblicas. A reapresentação da vida nos romances de

Saramago é feita ressaltando-se os caracteres profanos, que aproximam as personagens míticas do humano factual, fraturado, fragmentado. Conforme a perspectiva de Michel de Montaigne, somos colcha de retalhos feitos de fragmentos do outro. Sempre em busca de nos completar, encontramos-nos com o outro, somos por ele povoados e, jogo duplo, povoamos o outro. É disso que somos feitos, de fragmentos de outros homens, de outras vozes, de outros textos, de encontros que travamos com eles, encontros que só se completam na morte. Esse caráter fragmentado que caracteriza o humano, faz as obras sempre inacabadas, na arte e na vida também. Nosso texto, também ele fragmentado, formado de fragmentos das obras literárias estudadas, não escapa a esse caráter inacabado, uma vez que apenas algumas personagens dos romances foram selecionadas para análise a partir de uma perspectiva, que considera a arte como processo artesanal, que volta-se ao olhar ambivalente, presente no riso, na paródia, na *mimesis* e no discurso figurado. Entretanto, pensamos ter sido possível, durante o trabalho, ao menos, entrever a vida rerepresentada nos romances de José Saramago, uma vez que, somos, nós e o objeto sobre o qual nos debruçamos, sempre cambiantes. Mas se, segundo nos sugere Benjamin, é sob a forma de fragmentos que as coisas nos olham, podem também os fragmentos revelar-nos algo sobre o objeto.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. Vários tradutores. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Trad. Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. p. 27-57

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, Inferno**. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BULFINCH, Thomas. **La edad del mito: mitos grecoromanos**. Trad. L. y C. Eggers Lan. Buenos Aires: Esse Servicios Editoriales, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 53-80

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 259-271

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinicius Dantas. **Novos estudos**, São Paulo, nº 12, p. 16-26, jun. 1985.

JOSÉ Saramago (vida e obra). Disponível em: <http://www.josesaramago.org/>. Acesso em: 27 out. 2014.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOPES, João Marques. **Saramago – biografia**. São Paulo: Leya, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 1998.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**s. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. **A república**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, 1983.

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

_____. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WEIL, Eric. A educação enquanto problema do nosso tempo. In: WEIL, Eric [et al.]. **Quatro textos excêntricos**. Trad. Olga Pombo. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 55-70