

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

VALÉRIA HERNANDORENA MONTEAGUDO DE CAMPOS

Figurações do mal: uma leitura de *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*

Versão corrigida

SÃO PAULO

2022

VALÉRIA HERNANDORENA MONTEAGUDO DE CAMPOS

Figurações do mal: uma leitura de *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa).

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Muniz de Souza Simas

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C186f Campos, Valéria Hernandorena Monteagudo de
Figurações do mal: uma leitura de Caim e O
Evangelho segundo Jesus Cristo / Valéria Hernandorena
Monteagudo de Campos; orientadora Mônica Muniz de
Souza Simas - São Paulo, 2022.
156 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. José Saramago. 2. mitos. 3. paródia. 4.
literatura portuguesa. I. Simas, Mônica Muniz de
Souza, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos

Data da defesa: 18/08/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Mônica Muniz de Souza Simas

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/10/2022


(Assinatura do (a) orientador (a))

CAMPOS, Valéria Hernandorena Monteagudo de. **Figurações do mal:** uma leitura de *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa).

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

A Mônica Simas, cujas atitudes e palavras de incentivo e orientação são espelho para além da confecção deste trabalho.

A Sylvia Bittencourt, cuja dedicação à literatura portuguesa e à educação moldaram a versão de mim que ainda quero ser.

A Emanuele, que guarda no olhar uma leitura de mundo e de pessoas que me inspira a ver e reparar.

A meus alunos, que dão sentido às palavras que não se imprimem apenas nessas páginas de papel.

A meus pais, cujas viagens fomentaram em mim o gosto por percorrer palavras, imagens, percepções.

A Eduardo e sua primeira família, cujo apoio se revela nos pequenos cuidados.

Aos amigos e às amigas, cujo incentivo, em período pandêmico, foi essencial para simplesmente continuar.

Aos professores da banca, Gerson e Flávia, pela leitura atenta e pelas observações e indicações enriquecedoras. Assim como a Regina Helena, pelo aceite à participação na banca de defesa.

Aos professores da USP, pela dedicação na adaptação aos percursos on-line de aulas, seminários e congressos, e pela partilha de conhecimento e indagações que levam os caminhos adiante.

Aos demais funcionários da USP que prestaram auxílio fundamental nesse período difícil e de distâncias impostas.

Por fim, a José Saramago, cuja literatura foi lugar, olho, mapa.

RESUMO

CAMPOS, Valéria Hernandorena Monteagudo de. **Figurações do mal:** uma leitura de *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. 2022. 152 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, José Saramago recria mitos germinantes da cultura judaico-cristã e convida à releitura coletiva da *Bíblia*, a fim de refletir sobre credos e conceitos que se presentificam, produtos de um modelo que embasou sociedades e ainda determina preceitos morais. Nessa recriação, ocorre a reorganização de valores, pois, com o sagrado, angelical e profético “rebaixados” ao ordinário, são os "malditos" e transgressores que apontam para novas possibilidades nas relações humanas e denunciam o desequilíbrio de poderes. Neste trabalho, identificam-se os procedimentos utilizados pelo autor para a criação de uma alegoria antiautoritarista a partir do pré-texto bíblico, assim como a análise da construção das personagens "malditas", como Caim e Lilith, em *Caim*, e Diabo e Maria Madalena, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Também se examinam demais personagens e tramas que consubstanciam as narrativas das personagens originalmente amaldiçoadas por Deus e pela história. Tal análise tem como base as relações entre mito e paródia, conforme Frye (2019, 2020) e Hutcheon (1989, 1991), respectivamente, o cotejo com as referências bíblicas, além da revisão da crítica literária pertinente.

Palavras-chave: José Saramago. Paródia. Mito. Diabo. Malditos.

ABSTRACT

CAMPOS, Valéria Hernandorena Monteagudo de. **Figurations of evil:** a reading of *Cain* and *The Gospel according to Jesus Christ*. 2022. 152 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

In *The Gospel According to Jesus Christ* and *Cain*, José Saramago recreates myths of the Judeo-Christian culture and invites a collective reinterpretation of the *Bible*, in order to reflect on present-day creeds and concepts produced by a model that founded societies and still determines moral precepts. In this recreation, values are rearranged because, once the holy entities, angels and prophets are discredited, the damned characters and transgressors glimpse new possibilities in human relationships and denounce the imbalance of powers. This work aims to identify the procedures used by the author to create an antiauthoritarian allegory based on the biblical pre-text, as well as to analyze the construction of the ‘cursed’ characters, such as Cain and Lilith, in *Cain*, and the Devil and Mary Magdalene, in *The Gospel According to Jesus Christ*. Other characters and plots that constitute the narratives of the characters originally cursed by God and by history are also examined. Such analysis is based on the relationship between myth and parody, according to Frye (2019, 2020) and Hutcheon (1989, 1991), respectively, the comparison with biblical references, in addition to the review of the pertinent literary criticism.

Keywords: José Saramago. Parody. Myth. Devil. Damnation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	INVESTIGAÇÃO – DO PRÉ-TEXTO À ALEGORIA	21
2.1	O LEGADO DOS MITOS BÍBLICOS COMO MOLDADORES DA CULTURA	31
2.1.1	A banalização da morte.....	36
2.1.2	A ciência em choque com a <i>Bíblia</i>	37
2.1.3	Sodoma e Gomorra: uma manifestação de intolerância.....	39
2.1.4	Da aversão ao diferente ao extermínio dos “inimigos”	42
2.1.5	A verdade factual diminuída pelo objeto de crença	45
2.1.6	O racismo justificado.....	48
2.1.7	O rebaixamento da mulher.....	50
2.1.8	A vontade de Deus como explicação universal	51
3	INTERVENÇÃO – OS MALDITOS, DESPREZADOS E SUBVERSIVOS	55
3.1	A RESSIGNIFICAÇÃO DO DIABO.....	56
3.1.1	Os diabos de Saramago.....	68
3.1.2	De símbolo da maldade e do medo a companheiro leal.....	82
3.1.3	De invejoso a abnegado	88
3.1.4	Do “pai da mentira” a arauto	93
3.1.5	De superficial a sensível: uma nova e celebrada camalidade.....	96
3.2	CAIM OU UMA VOZ AO MALDITO.....	102
3.2.1	Percursos literários de Caim até Saramago	105
3.2.2	Caim no texto bíblico e na narrativa saramaguiana.....	111
3.2.3	Caim e Jesus: rebelados contra o sistema dos poderosos.....	126
3.3	O CASO DAS MULHERES: OU DIABÓLICAS OU REBAIXADAS	132
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E SITOGRAFIA	149

1 INTRODUÇÃO

José Saramago sintetizou o que o levou a ser escritor: “[não escrevo] por amor, mas por desassossego. Escrevo porque não gosto do mundo em que estou a viver” (in AGUILERA, 2010, p. 210). Assim, com a palavra como ferramenta e suas inquietações sociais e políticas como mote, tornou-se jornalista, tradutor e escritor de romances, poemas, contos, crônicas, peças de teatro, memórias, livros infantis, além de ter mantido um caderno de reflexões em formato de *blog*. Foram os romances, no entanto, que aprimoraram seu estilo permeado de ideologia, em um trabalho com a linguagem de "qualidade artesanal" (MOISÉS, 2006, p. 304). Em 2003, o crítico Harold Bloom (2003, p. 651), ao chamá-lo “o mestre”, considerou-o "o mais talentoso romancista vivo nos dias de hoje [...], um dos últimos titãs de um gênero literário que se está desvanecendo". Dessa forma, ler a obra de Saramago é constatar o singular domínio da língua, que lhe permite moldá-la ao seu próprio estilo, e também perceber a unidade de motivações que se revela na vocação para enxergar as dores do mundo por meio de um exame minucioso que resulta no inevitável chamado a olhar e agir.

Em 1922, Saramago nascia em Azinhaga, Portugal. Mais tarde, em Lisboa, entre os 16 e 22 anos, impedido de estudar em uma universidade, porém já fascinado pelos livros, visitava com regularidade a Biblioteca Municipal Central ao fim do dia, após o trabalho como serralheiro mecânico. Posteriormente, muitas leituras decorreram nos anos como funcionário público, jornalista e tradutor. A publicação sem alarde do primeiro romance, aos vinte e cinco anos, *Terra do Pecado*, é seguida pela rejeição do segundo, *Claraboia*, e a troca da prosa pela poesia nos anos 1970.

Em entrevista a Horácio Costa (1998, p. 21), Saramago menciona que, nas crônicas dos jornais, já se podiam ver suas obsessões e preocupações de ordem política. Considera, no entanto, que o trabalho como tradutor não contribuíra tão largamente para a sua formação como escritor quanto a leitura constante de imensa variedade de autores, mesmo com “disparates, erros e incompreensões”. Costa (2020, p. 323), também, ao concluir as análises sobre tal período, afirma:

Deste longo período formativo não emerge apenas com a sua capacidade de efabulação demonstrada, ingrediente necessário para a cristalização da linguagem do romance [...]. Também, e quiçá principalmente, do somatório das suas experiências hauridas no exercício dos diversos terrenos [...], se afirmaria um aspecto fundamental para que o romancista maduro se coloque em plenitude frente à linguagem do romance, um aspecto que, de resto, o gênero literário do romance exige, como tal, para seu cumprimento: uma visão ética do mundo, da história e do indivíduo nela, sem a qual o simples manejo

de esquemas narrativos e de enredos literários, a mera arquitetura de personagens e de situações – valha a hipérbole – romancescas, nada, ou pouco, acrescentam para a definição da qualidade, ou mesmo para a simples eficácia, da obra literária que deles resulte.

No conjunto de sua obra, fica evidente o quanto a investigação da leitura constituiu o material de sua escrita, como se as palavras operassem por meio dessa troca, em um universo em que o texto apenas pode surgir em permuta com as palavras que vieram antes dele. Todo o seu trabalho ficcional surge do contato com a linguagem: seja a oralidade que guia o estilo, sejam os intertextos de onde emana uma leitura da sociedade. Em retrospecto, a sua literatura representa uma ode à palavra como reinterpretação do mundo, não como se algo “novo” precisasse existir, mas como se fosse possível reorganizar o todo por meio da palavra.

Seguindo-se a linha temporal, mais adiante, a Revolução de 25 de abril de 1974 põe fim ao regime autoritário em vigor desde os anos 1920 e, em 1975, após dez meses como diretor adjunto do *Diário de Notícias*, Saramago é demitido e toma a decisão de dedicar-se à escrita. Segundo Massaud Moisés (2006, p. 304), o autor é um dos vários escritores que se envolvem em tal “cruzada” em “busca da identidade” portuguesa. Três décadas após a publicação do primeiro livro, na contramão do Novo Romance, de ruptura com noções temporais, referências e personagens precisas, retoma o ato de contar histórias com *Manual de Pintura e Caligrafia* e encontra o seu modo próprio de fazê-lo quando, após três anos da concepção inicial de *Levantado do Chão*, descobre “como” escreveria essa “história que tinha para contar”:

a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: a fome, o desemprego, o latifúndio, a polícia, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava saber como contar isso. Então eu descobri que o *como* tem tanta importância quanto o *quê*. Não se pode contar *como* se não há o *que* contar, mas pode acontecer de você ter o *que* e ficar paralisado porque não tem o *como* (SARAMAGO, 1998, p. 23).

Para ele, o que determinou a expansão oral de sua escrita desprogramada foi o fato de estar no campo, relatando o que lhe havia sido contado, em um momento em que a experiência da aldeia aflorou: “Sucedeu porque foi como se eu tivesse dito àqueles homens e àquelas mulheres, que eu conheci no Alentejo: ‘Agora sentem-se aí, que eu vou contar-vos a vossa história’” (SARAMAGO, 1997, p. 14).

Assim “nasce” o modo de narrar saramaguiano em *Levantado do Chão*, é confirmado no consagrado *Memorial do Convento* e estende-se à sua obra, mesmo nos livros “urbanos”, como *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, passado em Lisboa, pois o autor encaixa-os ao que já era o “seu” modo de narrar, com ligeiras diferenças. Há a predileção por frases longas, que

comumente ocupam mais de uma página, e nas quais o ponto final é substituído pela vírgula. A pontuação não convencional é manifesta, sobretudo, nos diálogos inseridos nos parágrafos sem o uso de travessão, misturando-se a fala e o pensamento das personagens em um ritmo próprio que exige a rendição do leitor, ao passo que desestabiliza o código.

No entanto, isso não basta para a inventividade do autor, nesse fluxo contínuo do narrar, também surgem as escritas intertextuais, que ora retomam Camões, Pessoa, entre tantos outros autores, ora subvertem provérbios e dizeres, fazendo com que a concretude do documento se dilua à força da oralidade. Intrínseca à forma e para além dela, em sua densidade e ironia, paira a visão do autor cético e de crítica persistente, em que a desconfiança da história tradicional está aliada à reprovação dos fazeres contemporâneos.

Entre 1980 e 1991, com *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em um cenário de acontecimentos políticos impactantes; *A Jangada de Pedra*, em que a Península Ibérica desprende-se da Europa e navega pelo oceano; *História do Cerco de Lisboa*, em que um revisor altera o sentido de um texto histórico ao introduzir um “não” e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, obra polêmica, que o levou a sair de Portugal, predominam enredos em que o real histórico e o ficcional misturam-se. De 1995 a 2005, há ênfase na sociedade contemporânea, com romances como *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez* e *As Intermittências da Morte*. Em 2000, com *A Caverna*, retoma-se o mito de Platão e a historicidade não parte do tempo, mas da simultaneidade dos espaços culturalmente divididos de uma Europa unificada mas em cujo bojo reúnem-se o medievo e o século XXI, em distância de menos de sessenta quilômetros e uma autoestrada.

Em 2008, mais de vinte e cinco anos após *Memorial do Convento*, Saramago volta a retratar os desmandos de reis em *A Viagem do Elefante*. Em 2009, retoma-se em *Caim*, o último romance publicado em vida, um antigo e contraditório cenário: a *Bíblia Sagrada*. O ciclo de temas remete à ideia de que a história não possui fragmentos finitos e talvez por isso o romancista negue-se a classificar seus romances como “históricos”, pois não existe o recorte de um momento estático, mas a busca de reinvenção do passado e o espelhamento de épocas para um entendimento do que compõe a humanidade: “sempre será melhor ciência aquela que for capaz de me proporcionar uma compreensão duplicada: a do Homem pelo fato, a do fato pelo Homem” (SARAMAGO, 1990, p. 20). Dessa forma, os fatos oficiais relativizam-se e misturam-se com a inventividade do escritor na forja de uma ficção que sempre remete à motivação inicial de tal escrita: o desassossego diante dos problemas da humanidade.

Manuel Frias Martins (2014, p. 47) traduz tal propensão ao dizer que Saramago identifica na metodologia romanesca a que melhor poderia lhe servir “como intérprete da

humana condição e, ao mesmo tempo, como interveniente ativo numa potencial transformação realista do mundo”. Assim, o autor, ao escrever, interpreta o homem, em suas circunstâncias históricas e sociais, contudo, na esteira de tal apuração, paira o desejo pela mudança. Na concepção deste trabalho, buscou-se entender como se dão as tarefas de “investigação” e de “intervenção” nos romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, enquanto releituras do *Novo e Antigo Testamento*, respectivamente.

As duas obras em estudo têm motivado diversos trabalhos acadêmicos. De acordo com o banco da CAPES¹, no Brasil, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é tema de vinte e duas dissertações de mestrado e sete teses de doutorado; há sete dissertações sobre *Caim* e oito trabalhos entre teses e dissertações que analisam os dois livros conjuntamente. Em sua maioria, abordam-se os aspectos referentes à dualidade de sagrado e profano, bem e mal ou humanização e rebaixamento das figuras bíblicas. No projeto inicial, este trabalho trataria da antropomorfização das personagens, contudo, na busca por temas ainda não esgotados, houve alterações devido à percepção de que são as personagens vistas como malditas, marginais ou transgressoras que carregam uma nova moral, justamente por serem vítimas privadas da liberdade, oprimidas, perseguidas ou subjugadas por poderes maiores.

Acerca das opções abordadas, é importante ressaltar como os opostos atuam na construção das narrativas. Para Teresa Cristina Cerdeira (2017, p. 240), “o discurso contemporâneo – teórico ou ficcional – parece organizar-se conscientemente a partir de uma sedução pelo contraditório e pelo paradoxal”. Em Saramago, as dualidades são expostas para em seguida terem seus limites um a um esmaecidos ao longo dos textos, por isso, insistir em analisar as características do bem e do mal na ficção seria persistir na construção de uma divisão que o narrador desmancha já nas primeiras páginas d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*:

este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro (*ESJC*², p. 18).

As oposições entre bem e mal, terra e céu, Deus e Diabo fazem parte de um arcabouço cultural anterior aos textos, ecos de uma tradição mitológica segundo a qual o sagrado não faz parte do natural, do mundano, isto é, não pertence ao homem e ainda é “absolutamente diferente do profano” (ELIADE, 1992, p. 13). Na ficção de Saramago, no entanto, as personagens

¹ Pesquisa realizada em agosto de 2020.

² Para este estudo, foi considerada a edição de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* da Editora Companhia das Letras, de 2010, e optamos por utilizar, nas referências, as iniciais *ESJC*.

relativizam os paradoxos e a humanidade habita o espaço das aproximações: “Não é possível, disse Deus, as palavras dos homens são como sombras, e as sombras nunca saberiam explicar a luz, entre elas e a luz está e interpõe-se o corpo opaco que as faz nascer” (*ESJC*, p. 218). A luz, símbolo da perfeição, parece incompreensível ao homem não por este pertencer à escuridão, o que comporia a antítese perfeita, mas por sua palavra, enquanto via de acesso ao mundo, ser “sombra”, isto é, dependente da conjunção entre luz e escuridão para existir, não sendo inteiramente nenhum dos dois opostos.

Esse pré-texto convocado por Saramago configura-se como uma visão cristalizada do mundo, tal como um mosaico repleto de divisões bem definidas, em que as várias cores e formas parecem estanques e forçosamente apartadas. Os questionamentos que o autor deixa como pistas nas entrelinhas do texto são: quem definiu tais divisões? são inextinguíveis? necessárias? Desde a análise da gravura *A Crucificação de Cristo* de Dürer, percebe-se que, mesmo o que é, por definição, estático, como um desenho feito há séculos, quando examinado com cuidado ou por lentes diferentes, pode revelar que, de perto, essas linhas, mais do que imaginárias, não existem, foram estabelecidas, cravadas artificialmente por quem tem a autoridade para fazê-lo. A partir do mosaico pronto, que todos temos bem fixado em nossa formação cultural, o papel da ficção de Saramago é propor aquilo que é necessário tanto na literatura quanto no campo do real: retirar essas divisões, percebendo-se como tendência natural que tudo facilmente se misture e se atraia. Dessa forma, por meio da linguagem, o escritor parte de uma visão historicamente celebrada e levanta uma a uma tais divisões, fazendo com que o leitor perceba que aquele conteúdo não era estático, tampouco rígido, mas uma espécie de líquido facilmente moldável, que permite que os contrastes se diluam. Ao fim, a única dicotomia que permanece é a relacionada ao desequilíbrio do poder enquanto autoridade. Diante do autoritarismo, as antigas definições de bem e mal são irrelevantes e nem mesmo o heroico Jesus, filho direto de Deus, pode prevalecer.

Também relevante para esta análise é a percepção das personagens como alegóricas. Nota-se nos estudos sobre as obras a dificuldade em desprender-se do peso cultural das figuras bíblicas reficcionalizadas por Saramago, ora devido à tentativa reiterada de defender o autor das acusações de ataque ao cristianismo, ora pela obsessão na caracterização dos deuses rebaixados e na ideia de “sagração do humano” (CERDEIRA, 2017, p. 251).

Entendemos como essencial a diferenciação entre os pontos de partida e de chegada dos romances. A compreensão da “partida” como o movimentar de noções fundantes da cultura judaico-cristã é elementar para o entendimento da paródia operada pelo autor e seus consequentes efeitos de sentido. Ao iniciar *Caim* com uma adaptação irônica da criação do

homem e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* com a ficcionalização de uma releitura da crucificação, Saramago deixa claros os primeiros passos dessa expedição: o intertexto. No que se refere à *Bíblia*, é preciso ter em mente a abertura interpretativa que esse livro proporciona, devido ao seu caráter múltiplo e plurissignificativo. Nesse sentido, tal exame, como toda apreensão artística, depende da complementação pelo mundo do leitor, que, nos dois romances, refere-se à leitura do autor em questão, a qual não é única, tampouco definitiva. À medida que os capítulos dos romances avançam, é necessário também depreender um caminho paralelo em que se projetam Deus, Diabo, Jesus e todas as personagens a uma alegoria de poder, dilatando-as a outros tempos e espaços. Para Frye (2021, p. 42), mesmo na *Bíblia*, pode-se encarar “‘Deus’ como um símbolo da autoridade tradicional, ou, como afirma Blake, o fantasma do sacerdote e do rei”.

Nesse sentido, é importante conceituar três termos importantes referidos com frequência neste trabalho: intertextualidade, paródia e alegoria. Quanto aos diálogos entre textos, Julia Kristeva foi responsável por cunhar o termo “intertextualidade”, o qual advém da descoberta que Bakhtin introduz na teoria literária: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1969, p. 64). Ainda, ao sistematizar os estudos do teórico russo sobre dialogismo, a crítica observa que há sempre um modelo “no qual a estrutura literária não é, mas onde ela *se elabora* em relação a uma *outra* estrutura” (KRISTEVA, 1969, p. 62).

A intertextualidade nos romances em estudo é explícita, visto que ambos se constituem como paródias. Para Hutcheon (1989, p. 48), tal forma de literatura, no plano inicial, refere-se a “uma oposição ou contraste entre textos”. No entanto, a autora considera mais completa a seguinte definição:

a repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos*³ pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

³ Definição de “*ethos*”, segundo Hutcheon (1989, p. 76): “Por *ethos* entendo a principal resposta intencionada conseguida por um texto literário. A intenção é inferida pelo decodificador, a partir do texto em si. Sob alguns aspectos, pois, o *ethos* é a sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito decodificado (tal como é obtido pelo decodificador)”.

Prontamente, rechaça-se a “homenagem reverencial” como finalidade das narrativas em estudo, no entanto, o “desdém” percebe-se mais como um chamado a contemplar o horror do mundo e das construções sócio-históricas humanas do que um apontamento vazio ou ridicularizador dos textos bíblicos. Outrossim, o que predomina na paródia de Saramago é a inversão, tanto de falas, quanto de características das personagens, a qual leva o leitor a uma reflexão sobre os textos conhecidos, assim como da realidade experimentada.

Ademais, embora os dois textos, principalmente *Caim*, recorram ao humor, o riso tem objetivos reflexivos. Hutcheon (1989, p. 72) explica que a ironia, como estratégia retórica, assinala as diferenças, porém seu papel mais importante “é frequentemente tratado como se fosse demasiadamente óbvio para justificar a discussão: a ironia julga” (HUTCHEON, 1989, p. 73). Essa se torna uma importante ferramenta, pois, segundo a autora, “muitas paródias atuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio” (HUTCHEON, 1989, p. 78).

O que se percebe nos romances em análise, no entanto, é a ligação entre os dois propósitos, no que a crítica caracteriza como “uma forma desafiadora ou contestatária da paródia” (HUTCHEON, 1989, p. 79). Nessa espécie de “paródia satírica”, o caráter “intramural” da paródia, ou seja, voltado para o próprio texto, alia-se ao aspecto “extramural”, social ou moral, da sátira. O texto, dessa forma, tem mais de um alvo e, para a autora, quando um autor consegue unir a ridicularização do texto inicial ao ataque a outros alvos, esse é “o momento de subversão potencialmente máxima – quer em termos estéticos, quer sociais.” (HUTCHEON, 1989, p. 83-84).

É essa reflexão que aponta para o texto como alegoria, enquanto espécie de metáfora ampliada, em referência à conceituação de Lausberg (1972, p. 249): “a alegoria [...] é a metáfora que é continuada como tropo de pensamento e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa”. Para Frye (1981, p. 93), “um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo ‘por isto eu também (*állos*) quero dizer aquilo’. Se isso parece ser feito continuamente, podemos dizer, com cautela, que seu escrito ‘é’ uma alegoria”. Em *O Código dos Códigos*, o pesquisador identifica, ainda, a alegoria como uma “forma específica de analogia, uma técnica que permite pôr em paralelo a linguagem metafórica e a linguagem conceitual, concedendo a esta última a autoridade máxima” (FRYE, 2021, p. 35).

Lausberg (1972, p. 249) diferencia a “*tota allegoria*”, que é “fechada em si mesma”, ou seja, não possui elementos do pensamento pretendido, da “*permixta apertis allegoria*”, que está misturada a sinais reveladores do pensamento pretendido. Na ficção de Saramago, tais

sinais são profusos nos comentários do narrador, que retoma, explica e liga o passado ao presente, o ficcional à realidade social. Para Frye (2021, p. 35), é justamente o comentário o “gênero metonímico cimeiro”, pois as imagens metafóricas são usadas como “ilustrações de um argumento conceitual”.

Nos romances em estudo, a pluralidade de interpretações, da crítica ao texto bíblico à reprovação da contemporaneidade, atesta o que Frye considera ser “escrita e pensamento metonímicos no seu nível mais elevado, aquele em que é dado igual peso aos dois lados da analogia” (FRYE, 2021, p. 52). Assim, não estão em jogo a veracidade, tampouco as múltiplas interpretações que cada leitor individual ou coletivamente faça dos fragmentos bíblicos e sim o que Saramago criou a partir desses “arquetipos”, definidos por Maussaud Moisés (2004, p. 39) como os “resíduos no inconsciente coletivo através dos séculos, [...] revelados como ‘imagens primordiais’, ou ‘engramas’, que ressurgem na intuição dos poetas e ficcionistas, independentemente do tempo e do espaço”.

Por esse motivo, acredita-se que a antropomorfização do sagrado e as dicotomias diluídas diante da linguagem façam parte de um projeto literário que objetive a crítica às relações desiguais de poder, perante as quais a personagem fragilizada em face do domínio sempre terá um destino de sofrimento, seja impelida pelo latifúndio, cooptada a trabalhar na construção do convento de Mafra, obrigada a levar uma cruz imposta ou condenada a vagar errante pelo mundo e pelas eras. Onde se instaura um binômio despotismo/sujeição, a rebelião é o único caminho possível, mesmo que inútil, contra as “ideologias autoritárias”, as quais

negam de uma maneira mais ou menos decisiva a igualdade dos homens e colocam em destaque o princípio hierárquico, além de propugnarem formas de regimes autoritários e exaltarem amiudadas vezes como virtudes alguns dos componentes da personalidade autoritária (BOBBIO *et al.*, 1998, p. 94).

Diante de tais possibilidades de leitura, é preciso que o leitor se desvincule dos tabus e dos dogmas que o permeiam ou rodeiam. O tempo vai levar adiante essas narrativas, que surgem do autor, de seu tempo, de suas referências, mas se multiplicam através das circunstâncias. *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* teriam menos força se circunscritos à crítica à religião ou à percepção humana dos seres; o vigor narrativo expande-se enquanto crítica às arbitrariedades do poder e às dificuldades causadas pelo desequilíbrio total nas relações.

É necessário mencionar duas análises importantes e em harmonia com o que pretendemos expor neste trabalho. Helena Kaufman identifica na ficção de Saramago um

símbolo da autoridade patriarcal e a falha de Jesus em realizar um ato verdadeiramente revolucionário: “*The patriarchal structure of father narrative is chosen to (re)present Christ’s story because it inscribes the world it is set in. Therefore, Saramago’s discourse has an unmasking, interpretational intent*” (1994, p. 455-456)⁴.

Já Wladimir Kryszynski, ao comentar sobre *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, identifica um processo análogo à “desmitologização”, de Rudolf Bultman:

*Le narrateur transforme l’univers du sacré en une multiplicité de signes romanesques. Ce roman est donc méta-évangélique. Il se sert de L’Évangile pour en faire une démonstration pour ainsi dire ‘prétextuelle’. Le prétexte évangélique est une structure ouverte, bien qu’elle puisse sembler close, fermée sur elle-même, figée dans les mots hiératiques qui représentent le sacré. Le narrateur procède à une amplification imaginaire de tous les lieux stratégiques de l’intrigue qui a survécu à toutes les machinations du temps*⁵ (1999, p. 408).

Os autores mencionados auxiliam, dessa forma, a compreender como o escritor ficcionaliza as personagens historicamente “elevadas” do “pré-texto”, como deuses, anjos, profetas e reis, como símbolos de poder. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, como parte de um projeto de expansão do domínio de Deus, Jesus é encaminhado à morte sem qualquer possibilidade de escolha, assim como todas as demais personagens apagadas da história que morreriam ou viveriam as culpas do cristianismo. Em *Caim*, é latente o contraste entre a maldição da personagem principal pelo primeiro assassinato e as matanças ordenadas em nome do domínio divino.

Assim, diante da relativização de bem e mal, cuja definição é feita e difundida pelos poderosos, ocorre a reorganização de valores, pois, com o sagrado, angelical, profético e nobre “rebaixados”, são os transgressores que configuram uma nova possibilidade de existência (ou resistência) perante o domínio autoritário. Entre estes, estão aqueles desprezados pelo poder, como o protagonista homônimo de *Caim* e o próprio Diabo, o “anjo caído”, expulso dos céus devido à inveja. Há ainda os que subvertem o poder, como lilit⁶, companheira de caim, governante que desafia uma sociedade patriarcal, e Maria de Magdala, ex-prostituta tornada parceira do filho de Deus. Por fim, percebe-se também que o próprio Jesus representa o

⁴ “A estrutura patriarcal da narrativa do pai é escolhida para representar/apresentar a história de Cristo porque ela inscreve o mundo em que está inserida. Portanto, o discurso de Saramago tem uma intenção desmascaradora e interpretativa”, em nossa tradução.

⁵ “O narrador transforma o universo do sagrado em uma multiplicidade de signos romanescos. Este romance é, portanto, metaevangélico. Ele usa o Evangelho para fazer uma demonstração, por assim dizer, ‘pré-textual’. O pré-texto evangélico é uma estrutura aberta, embora possa parecer fechada, cerrada em si mesma, congelada nas palavras hieráticas que representam o sagrado. O narrador procede a uma amplificação imaginária de todas as localizações estratégicas da trama que sobreviveu a todas as maquinações do tempo”, em nossa tradução.

⁶ Em *Caim*, os nomes próprios são grafados com letras iniciais minúsculas e optamos por mantê-las dessa forma.

contrapoder, ao desprezar a glória divina e não querer assim o projeto sangrento e trágico que lhe é imposto.

Dessa maneira, o objetivo geral da pesquisa é identificar os procedimentos utilizados pelo escritor ao criar uma alegoria antiautoritarismo, por meio da reficcionalização das personagens consideradas malditas ou rebaixadas, tendo em vista que “bem” e “mal” são conceitos relativos que dependem da chancela dos poderosos. Como objetivos específicos, busca-se, primeiramente, compreender o pré-texto de onde parte o autor, por meio da comparação dos episódios dos romances com os presentes na *Bíblia*. Como a intenção é observar o aspecto cultural das escrituras sagradas, conforme agiram na sociedade e perpetraram ideias, e não comparar o sentido fiel dos textos conforme escritos nos idiomas originais ou debater diferentes percepções sobre as passagens e suas traduções, optamos pelo uso, prevalecente, d’*A Bíblia de Jerusalém*, cujas notas explicativas auxiliam no entendimento das diversas possibilidades de interpretação⁷. Esse estudo é importante para diferenciar o que parte da narrativa bíblica e o que foi criado pelo autor, assim como perceber os traços da “investigação” de Saramago sobre a *Bíblia Sagrada*, do que se extrai desse texto e de como a ficção narra preenchendo vazios.

Começa-se por analisar o legado dos mitos bíblicos como moldadores da cultura, ou seja, trata-se da relevância de tais textos como fundantes de diversos valores. São analisados oito tópicos presentes nos dois romances, a saber: a banalização da morte; a ciência em choque com a *Bíblia*; Sodoma e Gomorra: uma manifestação de intolerância; da aversão ao diferente ao extermínio dos “inimigos”; a verdade factual diminuída pelo objeto de crença; o racismo justificado; o rebaixamento da mulher e a vontade de Deus como explicação universal. Nesse sentido, a análise do que Saramago convencionou chamar “fator deus” (in AGUILERA, 2010) é relevante, pois existe uma projeção da personagem divina utilizada ao longo da história para fins de manutenção de poder e controle da sociedade, e é essa perversão da espiritualidade que cria uma versão de Deus com características sinistras, que estarão sob análise.

No terceiro capítulo, serão analisados os elementos de “intervenção” quanto a uma nova concepção de evangelho sinalizada pelos de fora do poder: a ressignificação dos desprezados e dos transgressores. Estarão em foco as personagens “malditas”, como caim e lilith, em *Caim*, e o Diabo e Maria de Magdala, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, assim como a reconstrução da visão das mulheres como diabólicas ou rebaixadas. Por fim, uma via

⁷ Essa versão foi sugerida durante o Exame de Qualificação pelo Professor Dr. Gerson Luiz Roani. Quando outra tradução é utilizada, o motivo e a versão são indicados no trabalho.

possível se conjuga a partir da necessidade da insurreição e do estreitamento dos relacionamentos humanos.

2 INVESTIGAÇÃO – DO PRÉ-TEXTO À ALEGORIA

Como mencionado na introdução, Krysinski (1999) caracteriza a narrativa bíblica como uma espécie de “pré-texto” à ficção criada por Saramago, à qual associa a um processo de “desmitologização”, de crítica, de expressão da paródia e de desconstrução da figura de deus como princípio de autoridade da Cultura. O próprio autor fornece uma espécie de pré-texto aos seus romances, na forma das epígrafes. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a primeira alude ao *Evangelho de Lucas* que, assim como o autor, não foi apóstolo de Jesus tampouco sua testemunha ocular, mas quis, “depois de ter investigado cuidadosamente”, narrar sua versão. Para Cerdeira, a escolha da narrativa de Lucas não é aleatória, pois nele, o escritor “abre espaço para a humanidade dos pequenos, para as mulheres sofredoras e desprezadas no judaísmo, para a Madalena que quer encontrar o seu lugar, para um Jesus, enfim, que se faz amigo dos pecadores” (2017, p. 243-244). A segunda epígrafe, também metalinguística, alude à resposta dada por Pilatos aos sacerdotes que o censuraram por ter escrito “Jesus Nazareno, Rei dos Judeus”, em vez de evidenciar que esse era o título que ele havia dado a si mesmo. Ao escolher essa frase, Saramago demonstra que tanto história quanto ficção são sempre escritas a partir de um ponto de vista, e esse discurso cristalizado pode surgir acidentalmente, como notado por Kaufman: “*The creation of a legend, the same way as that of History, can be ironically accidental, based on a half-truth that becomes as a founding principle at some point in time*” (1994, p. 453).⁸

Sobre a epígrafe de *Caim*, o que José Saramago chama de “*Livro dos Disparates*” é um dos poucos trechos na *Bíblia* que retomam a história daquele que foi considerado o primeiro homicida, em *Hebreus*, já no *Novo Testamento*:

Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala (Hebreus, 11, 4) – Livro dos Disparates.

Os outros curtos textos em que se cita a personagem, também no *Novo Testamento*, aparecem em tom de censura: “Ai deles, porque andaram pelo caminho de Caim [...]” (*Judas* 1: 11) e “Não façamos como Caim, que era do Maligno e matou seu irmão. E por que o matou? Porque as suas obras eram más, e as do seu irmão, justas” (I *João* 3: 12). No *Antigo Testamento*,

⁸ “A criação de uma lenda, assim como da História, pode ser ironicamente acidental, a partir de uma meia-verdade que se torna princípio fundador em algum momento”, em nossa tradução.

não se esclarece por que as obras de Caim seriam más, assim, ele passa à cultura judaico-cristã como exemplo a não ser seguido e associado à figura do Diabo. Abel, visto como amigo de Deus, mesmo morto, “ainda fala”, pois estava do lado “correto”, o da autoridade. Assim, sua versão toma lugar na história, enquanto Caim, considerado companheiro “do Maligno” e renegado em sua oferta, permanece sem voz diante dos acontecimentos.

As páginas iniciais, portanto, configuram-se como uma espécie de preparação para a leitura dos romances. É importante notar como o Deus da ficção de Saramago é rebaixado em capacidade, pois, ao parodiar o *Antigo Testamento*, o autor não o caracteriza como o criador de “céu e terra”, tampouco da “luz” em contraposição às trevas: já no início, essas oposições, tão demarcadas no *fiat lux* original, são ignoradas. Além disso, Deus e o homem entram em cena ao mesmo tempo na narrativa, indicando-se a aproximação das posições. Em seguida, o que se vê é um Deus atrapalhado, cuja obra começa com um erro grosseiro, a falta da língua no ser humano, o que espelha como é secundária, ou mesmo indesejada, a concessão de voz à humanidade, pois é o domínio da palavra que possibilita tanto a apreensão do mundo quanto a rebelião. A cada momento, surgem novos erros revelados no mesmo tom irônico usado para descrever um Deus que parece não saber exatamente o que faz, como será visto ao longo da narrativa.

O início d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* também funciona como súpula do romance, ao decompor-se a imagem cristalizada do sacrifício expiatório conforme demonstrada na obra *A Crucificação de Cristo*, de Albrecht Dürer, artista do Renascimento alemão. A descrição do narrador parte de uma cena perfeitamente arranjada para a conservação dos símbolos que a compõem para mostrar como o panorama que se pretendia estático pode adquirir contornos diferentes. O repertório de imagens bíblicas é conhecidíssimo do leitor, e o narrador, por meio da ironia, figura de linguagem abundante no romance, especula que apenas um “inimaginável ser” extraterrestre não o conheceria, pois, em vista do “grau de divulgação, operada por artes maiores e menores, destas iconografias, só um habitante doutro planeta, supondo que nele não se houvesse repetido alguma vez, ou mesmo estreado, este drama [...] ignoraria que a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José” (*ESJC*, p. 15). Nesse trecho, o narrador equipara a história de Jesus a uma performance ficcional, “um drama” propalado pela arte sempre da mesma maneira, de modo que o leitor não precisa ter a gravura diante de si para reconstruir seus arquétipos. O escritor então firma-se no solo comum ao leitor, que é essa imagem milenar composta de dualidades e rótulos que se pretendem irredutíveis, para então puxar as linhas que sustentam o desenho em sua imobilidade.

O binômio Sol e Lua, contraposição do dia à noite, é representado em lados opostos, em uma imposição forçosa que pretende deslocar Jesus, enquanto Deus sacrificado, ao centro da narrativa. Antropomorfizados em homem e mulher, respectivamente, choram, porém não se ouvem os gritos, pois “nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (*ESJC*, p. 13). Nessas descrições, o narrador evidencia como qualquer representação, quer se pretenda historiográfica, artística, sacra ou laica faz parte de uma ideiação, e, por isso mesmo, em vez de passivamente aceita, deve ser questionada, como ocorre na crítica à escolha estética aparentemente trivial da argola desenhada na orelha da Lua. Para Marlise Vaz Bridi (1998, p. 121), o exame cuidadoso nesse início do romance aponta para a “pluralidade de visões”:

Quando uma visão, no caso, a do Autor, coloca-se como questionadora da convencional, pressupõe, como método, que todas as convenções serão palmilhadas (como está sendo a própria gravura de Dürer) em ponto maior. Assim serão as figuras dos Evangelhos (em todas as suas versões), as práticas guardadas pela tradição (judaica, por exemplo), os dados da história e assim por diante que serão encenadas e confrontadas, visões postas em paralelo.

Como exemplo de tal confronto, há a descrição dos outros dois homens crucificados: um passa à história como o “bom ladrão”, outro, como o “mau”. O que tem o olhar “erguido para o alto” e cabelo encaracolado, como o dos anjos, só pode ser o bom e arrependido, que herdaria o céu. O outro, com o olhar voltado à terra, deveria ser o mau, duplamente condenado, “à morte e ao inferno”. O narrador indica os símbolos petrificados e em seguida os desmantela, ao defender que aquele que não se arrepende no minuto final deveria ser visto como “rectíssimo”, pois, para além dos conceitos religiosos perenes entre céu e terra, “mundo das celestiais criaturas” e inferno, a ele havia sobrado “consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza” (*ESJC*, p. 17).

Na descrição das cruzes, o narrador aponta que parte da imagem está encoberta por uma das personagens, em um importante lembrete de que é possível ocultar-se fragmento de qualquer representação, deixando-a incompleta, o que reitera a impossibilidade de revelar todos os ângulos ou esgotar os sentidos de determinada cena em uma só reprodução. Ainda, ao citar o tronco como “instrumento de suplício”, demonstra-se como a cruz, atualmente carregada de sentidos religiosos, em sua origem, tratava-se de uma ferramenta de tortura; isto é, as narrativas são poderosas em ressignificar os símbolos. O narrador ainda mitiga a singularidade da crucificação de Jesus e ao mesmo tempo equipara a sua dor à agonia de diversos outros homens,

ao mencionar o caráter comum de tal pena, evidenciando os “protocolos destas execuções” (*ESJC*, p. 14), segundo os quais qualquer transeunte poderia ser obrigado pelos soldados romanos a ajudar os condenados a levarem sua cruz, como foi feito com Simão de Cirene, que não parecia preocupado com as “mortais aflições do infeliz que iam crucificar”, iguais às de tantos outros. Adiante, ao descrever José de Arimateia, o narrador reitera como as dimensões de bem e mal são definidas pela Igreja, pois a generosidade desse homem ao conceder um túmulo para o corpo de Jesus não havia sido considerada suficiente para que ele fosse beatificado ou santificado, por isso é retratado apenas com um turbante, não com a auréola destinada às personagens “sagradas”.

Em seguida, o narrador une-se ao leitor enquanto observador (“aqui vemos”) para descrever as mulheres na cena, igualadas no nome de “Maria”, porém distanciadas nos juízos tanto de quem as ilustrou quanto de quem agora as observa. Nessa leitura de clichês religiosos, surge a dúvida sobre qual das Marias seria a Madalena, e o narrador diz que, à primeira vista, poder-se-ia jurar que era aquela cujo decote e corpete lhe faziam destacar os seios, pelo “dissoluto passado” da figura cuja auréola não impede o despertar de sensações carnis em meio à cena religiosa, “com grave dano das almas, assim arrastadas à perdição pelo infame corpo” (*ESJC*, p. 14-15). O narrador, no entanto, convida o leitor a apurar o olhar para além do lugar-comum, a fim de perceber a expressão de “compungida tristeza” e o corpo abandonado a revelar, para além das “carnes tentadoras”, a dor de uma alma. A tristeza dela é equiparável à da mulher a quem beija a mão, Maria, mãe de Jesus, cuja “primeiríssima importância” é revelada pela posição central escolhida pelo artista. Lado a lado na composição, o profano e o sagrado tocam-se, nas figuras de uma mulher capaz de seduzir e de outro símbolo de pureza, a virtuosa santa católica, as duas unidas na humana dor do luto. Diferentemente da primeira mulher, contudo, esta é toda coberta por tecidos, parece ter olhos inocentes e tem a auréola ornada de forma mais complexa devido às “precedências, patentes e hierarquias em vigor neste mundo” (*ESJC*, p. 15).

O narrador opta, ainda, por descrever Maria, mãe de Deus, personagem central do cristianismo, não como a “virgem”, característica que a distingue de todas as outras mães terrenas e a eleva a um plano espiritual inalcançável, mas como a viúva, genitora de muitos outros filhos, equiparando-a às outras da espécie: “a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas” (*ESJC*, p. 15). Da mesma forma, a antítese vida e morte corrobora que a experiência humana de seu primogênito teria sido próxima à de seus contemporâneos, com as culpas e labores de todo homem, não fosse ele separado para a morte eternizada na gravura e na cultura ocidental por quem tem o poder de governar o destino:

“embora só um deles, por imperativos do destino ou de quem o governa, tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte” (*ESJC*, p. 15).

A amparar a “extenuada mãe de Jesus”, e também ajoelhada, uma mulher loira levanta para o alto um olhar, que,

de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira, com o que, derradeiramente, fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra (*ESJC*, p. 16-17).

Nesses fragmentos iniciais, espécie de argumento a ser retomado e aprofundado ao longo do romance, é singular que o narrador prefira enxergar, na cena da crucificação, difundida pelo cristianismo como a mostra máxima do amor de Deus, as diferentes faces do amor humano. É especialmente revelador que ele o faça por meio das mulheres, que representam o amor erótico, despertado pela primeira Maria; o amor materno, pela segunda, e, nessa terceira mulher, o ápice do amor no sentimento conjugal. Há intenso trabalho com a linguagem de modo a conduzir o leitor ao clímax da cena a esse exato fragmento, como uma deslocação do centro pretendido pelo autor da gravura, por meio da transmutação entre os elementos sagrados e humanos, até então incompatíveis. O olhar de Maria Madalena, voltado ao céu, não espiritual, mas físico, onde se encontra o objeto de afeição, é fruto de um “autêntico e arrebatado amor”. O “arrebatamento” parte do sentido bíblico, alusivo ao grande prêmio concedido por Deus na subida aos céus pelos justos no fim dos tempos para encontrarem-se com Jesus, para, em seguida, desprender-se desse significado original e adjetivar o tipo de amor só possível aos seres humanos: a dádiva é deslocada do paraíso celeste para o terreno. A força do olhar é tão intensa, que parece levar o seu corpo ao céu, e o narrador enfatiza que “todo o seu ser carnal” está em ascensão, não o espírito. A pujança do amor humano constrói uma “auréola” de tal forma resplandecente que empalidece o “halo” sagrado. Enquanto a força que liga dois seres humanos é capaz de elevar o corpo da mulher em estado de contrição, o símbolo da santificação rebaixa-a, “reduzindo pensamentos e emoções”, pois, para ser santo, é preciso limitar concepções e desejos àqueles avalizados pela Igreja. Ao fim do trecho, o engano com relação à personagem é desfeito; em vez de escolher os símbolos associados à volúpia para distinguir Maria Madalena, o narrador a reconhece pelo profundo e definitivo amor devotado a Jesus. O arrebatamento na cena, enfim, não resulta da fé em Deus, mas do sentimento profundo entre dois seres humanos.

Há mais uma Maria em cena, e assim compõe-se o grupo das três marias: Maria de Cleofas, Maria Madalena e Maria Salomé, que teriam acompanhado a mãe de Jesus ao túmulo de Jesus (*Marcos* 16: 1). As três mulheres em contrição deram nome ao trio de estrelas próximas da Constelação de Órion, porém, no romance, surge uma nova simbologia entre Maria Madalena, Maria, mãe de Jesus, e a terceira Maria, que aparecem unificadas, em comunhão, ligadas pelos seus corpos e na intensidade de sentimentos como em uma nova trindade: feminina e apologética do amor.

Reiterando a observação da imagem como representação fictícia que objetiva propagar determinado ponto de vista, o narrador menciona que, em primeiro plano, João aparece em “atitude afectada e teatral” (*ESJC*, p. 17). Demais personagens menores compõem a cena, como cavaleiros, soldados e anjos, e o narrador ressalta que, neste lugar chamado Gólgota, muitos outros teriam o mesmo destino da crucificação, no entanto, apenas a este homem na imagem seria concedida a “honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores” (*ESJC*, p. 18). Assim, quando finalmente o leitor encontra-se com a peça central da gravura de Dürer, o narrador escolhe equiparar seu sofrimento ao de diversos outros homens, que, no entanto, nunca teriam o mesmo protagonismo. Com a linha do martírio esmaecida, é a vez de questionar a sua sabedoria, que deveria ser infinita, porém, resvala no já comentado errôneo julgamento sobre o bom e o mau ladrão. Dessa forma, tanto o heroísmo quanto a perfeição de Jesus são contestados, porém não suas intenções. No brilho intenso sobre sua cabeça, que excede o conjunto de Sol e Lua, há um cartaz, proclamando-o Rei dos Judeus, e o narrador nota e comenta outro símbolo do padecimento de Jesus: “uma dolorosa coroa de espinhos, como a levam, e não sabem, mesmo quando não sangram para fora do corpo, aqueles homens a quem não se permite que sejam reis em suas próprias pessoas” (*ESJC*, p. 19). Mesmo a coroa, ícone máximo da realeza, relativiza-se e esgota-se enquanto símbolo de poder quando feita para humilhar e castigar, por isso, o narrador interpreta que Jesus não foi o único a usá-la, pois a imposição de tais agulhões recai sobre todos os homens que convivem com a angústia de não se sentirem “reis em suas próprias pessoas”, isto é, aqueles que são impedidos pelas diversas instâncias do poder, muitas vezes mesmo sem sabê-lo, de ter o controle sobre suas vidas, conduzidos por domínios alheios e oprimidos de toda forma, sem que um sangue cenográfico desperte a compaixão do espectador.

Aos pés de Jesus, há apenas ossos e um crânio, que hipoteticamente teria pertencido a Adão, “subido do negrume profundo das camadas geológicas arcaicas, e agora, porque a elas

não pode voltar, condenado eternamente a ter diante dos olhos a terra⁹, seu único paraíso possível e para sempre perdido¹⁰” (*ESJC*, p. 19). O paraíso celestial e o terreno são evocados simultaneamente na narrativa e, para o narrador, o único possível é o que pertence à terra, isto é, se há uma possibilidade ímpar de bem-aventurança, ela está no próprio mundo dos homens, e é para este mundo que os olhos devem voltar-se. Quanto ao plano celeste, é importante ressaltar como Deus, pai, é deixado de fora, deliberadamente, da cena. O seu nome só será citado no próximo capítulo, por José, que lhe é sincero adorador. Mesmo que se imagine Deus como diretor da encenação original, nesta nova ficção, enquanto a voz do narrador é o único mediador do olhar, o Pai de Jesus é mantido fora da narrativa.

Há ainda uma última personagem que merece a atenção do narrador: um homem que começa a se afastar, porém torna a cabeça para este lado, levando na mão direita uma espécie de cana e, na esquerda, um balde. Este, “um dia, e depois para sempre, será vítima de uma calúnia”, por efeito de “malícia ou escárnio”, ter oferecido, diante do pedido de Jesus por água, vinagre, “refresco dos mais soberanos para matar a sede, como ao tempo se sabia e praticava” (*ESJC*, p. 20). Não fica até o fim da cena, contudo, fizera o que podia para “aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões”. A descrição de uma figura injustiçada, escarnecida, que não faz acepção de pessoas e oferece-se para aliviar a sede mortal dos homens, na *Bíblia*, é atribuída a Jesus: “Pois há-de ser entregue às gentes, e escarnecido, injuriado e cuspido” (*Lucas* 18: 32); “não tendes a fé de nosso Senhor Jesus Cristo, Senhor da glória, em acepção de pessoas” (*Tiago* 2: 1), “Porque, para com Deus, não há acepção de pessoas” (*Romanos* 2: 11); “Quem beber desta água terá sede outra vez, mas quem beber da água que eu lhe der nunca mais terá sede. Pelo contrário, a água que eu lhe der se tornará nele uma fonte de água a jorrar para a vida eterna” (*João* 4: 13-14). No romance, no entanto, cabe a um homem que carrega uma espécie de cajado e, presente no Gólgota, deixa a sua tigela a recolher o sangue do filho de Deus.

Que este seja apenas um homem comum na concepção original de Dürer é provável. Contudo, como ocorrerá ao longo de toda a reficcionalização de Saramago, o olhar disseca, amplia e ressignifica as imagens. A figura do Diabo nunca se revela completamente no início das narrativas, e é aos poucos, tanto em *Caim* quanto em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*,

⁹ A “terra” aparece como elemento significativo na obra de Saramago. O autor comentou sobre o título *Levantado do Chão*: “no fundo, levantam-se os homens do chão, levantam-se as searas, é no chão que semeamos, é no chão que nascem as árvores e até do chão se pode levantar um livro” (SARAMAGO, [1982]). A terra e o chão aparecem como a base/lugar do homem, em contraposição ao céu, também na frase final de *Memorial do Convento*, que se converteu em seu epítáfio: “não subiu para as estrelas, se à terra pertencia” (2002, p. 347).

¹⁰ Alusão ao poema *Paradise Lost*, de John Milton, que aborda a origem do homem de acordo com o mito adâmico, assim como as guerras entre Céu e Inferno.

que os pastores têm suas identidades expostas, justamente por não estarem restritas aos estereótipos do maligno. De acordo com Soares (2019), o percurso feito pelo narrador para delinear a gravura é significativo, iniciando-se pelo canto superior esquerdo da imagem, descendo por esse lado até a parte inferior, para subir novamente e então seguir, em espiral, das margens para o centro, até atingir a personagem além de Jesus:

Que, portanto, o olhar daquele que nos descreve a gravura ultrapasse a imagem do Cristo crucificado, o qual de fato se encontra em indubitável primeiro plano no que se refere à perspectiva da cena, sem lhe dar a presumida centralidade, optando por terminar o seu percurso (ou seja, alcançar – ou, antes, diabolicamente deslocar – o centro da imagem para onde converge o olho da espiral) em um aparente coadjuvante do episódio retratado, é fato que não deve ser desprezado. E mais significativo ainda é que esse personagem da gravura seja, no que diz respeito ao romance, oportunamente identificado com Pastor, isto é, o Diabo (SOARES, 2019, p. 24).

Aquele que seria, no texto bíblico, o mais firme opositor de Jesus, no romance, tomaria os seus títulos e tornar-se-ia o seu primeiro “mestre”: “Pastor”. Ao considerá-lo eternamente vítima de calúnia, o narrador não se refere apenas ao vinagre ofertado a Jesus, mas à perversidade atribuída ao Diabo, obrigado a assumir as culpas de todo o mal causado pelos seres humanos e divinos. Enquanto, na gravura, são os anjos que recolhem o sangue de Jesus em suas taças, na ficção de Saramago, é a tigela do Diabo que abriga o símbolo da comunhão entre Deus e homem.

A leitura feita pelo narrador, então, parece transformar a gravura clássica em uma pintura barroca, repleta de movimentos e expressividade contrita e sensual. A representação lado a lado de Jesus e Diabo relembra a definição do estilo barroco feita por Moisés (2006, p. 73), quanto ao empenho “no sentido de conciliar o claro e o escuro, a matéria e o espírito, a luz e a sombra, visando a anular pela unificação a dualidade do ser humano” (2006, p. 73). Tal esforço pode bem ter sido o do escritor ao ressignificar tamanhas oposições entre sagrado e profano, bom e mau, heróis e antagonistas. Essa percepção aguça-se ainda mais ao levar em conta as análises de Frye (2021, p. 179-180), que identificam o uso de opostos como modo estruturante da *Bíblia*, entre o mundo “ideal”, ou “modelo”, e o seu contraponto “demoníaco”.

Ao término da leitura da gravura, quanto ao fato de Pastor não fazer diferença entre Jesus e os Ladrões, o narrador ainda explica que isso se deve à “simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível” (*ESJC*, p. 20). Não há distinção entre o divino e o humano, pois é das “coisas da terra” que o homem constrói

a história e seus mitos, noção essa fundamental para a leitura do romance. Conforme observado por Kaufman, não são os textos bíblicos que estão em escrutínio, mas os arquétipos e processos que moldam os fazeres e as relações desta “terra”, enquanto coletividade humana:

*It does not signify a challenge to the Gospel's validity or truthfulness but rather implies a shift from the Jesus-as-hero figure on to context – a careful examination of the processes involved in the makings of History, myths and religions, as well as those shaping the patriarchal world in which a human subject is formed symbolically and spiritually*¹¹ (1994, p. 457).

A história da composição dessa “terra” é a matéria do romance e objeto de uma análise que escolhe não se deter na superfície tão conhecida e recontada. Para além das rochas e dos sedimentos que se projetam acima do solo, existem partes basilares dessa estrutura que não estão à vista e o escritor assume o papel de investigá-las, pois “o passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas” (SARAMAGO, 2008, p. 33).

O Evangelho segundo Jesus Cristo e *Caim* portam a noção de tempo cíclico e, por meio da ficção, examinam-se os decursos de passado e presente entremeados pela mitificação da história. No primeiro, início e fim espelham-se com as representações da morte de Jesus, porém, da imagem cristalizada à recomposição do mito em inúmeras telas, permanece o símbolo da falência do diálogo entre o humano e o divino. Sendo Jesus a representação única da possibilidade de poderosos e humilhados retomarem uma língua comum, o que poderia ocorrer com a falha no plano de domínio divino, o êxito da autoridade aponta para uma continuidade de tensões sociais, em que o poder permanece incontestável. *Caim* começa e termina em um cenário em que só há o homem e Deus, em um diálogo também infrutífero, no qual “a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda” (*Caim*¹², p. 172). A estagnação vista nas páginas finais dos romances aponta para a impossibilidade do diálogo e o domínio da imposição: diante da desigualdade de poderes, o homem está preso a uma realidade criada por outrem.

Ao examinar os ecos de tais conversações, o narrador revela também as outras vozes,

¹¹ “Não significa um desafio à validade ou à veracidade do Evangelho, mas antes implica uma mudança da figura de Jesus como herói para o contexto – um exame cuidadoso dos processos envolvidos na construção da História, dos mitos e das religiões, bem como daqueles que moldam o mundo patriarcal em que um sujeito humano é formado simbolicamente e espiritualmente”, em nossa tradução.

¹² Para este estudo, foi considerada a edição de *Caim* da Editora Companhia das Letras, de 2011, e optamos por utilizar, nas referências, o título do livro.

menosprezadas pelos textos bíblicos e pela história, como as crianças assassinadas por Deus e por Herodes, as mulheres caladas pelas convenções e as demais personagens, cujos sentimentos e idiossincrasias simplesmente não se encaixam nos conjuntos de valores que os textos tradicionais fizeram circular, como é o caso do próprio Jesus saramaguiano.

Percebe-se que, no bojo da recontação, está a busca pela multiplicidade de verdades, na qual o fazer literário contesta as noções de referencial histórico, forma de proceder da ficção à qual Hutcheon nomeou “metaficção historiográfica” (1991, p. 12). A autora define essa forma de romance como uma espécie de paródia que recusa o caráter estático da história e promove uma interrogação permanente ao processo de narrar, que possibilita o diálogo pessoal e inventivo com o passado documentado, em uma comparação crítica com os dados conhecidos pelo leitor, que se submete à noção de que os fatos são ressignificados pelo presente, não apenas na ficção. Esse tipo de romance valoriza a dimensão metaficcional, a autodiscursividade, o retorno do romance sobre si mesmo, a representação ficcional da escrita da literatura e da história. Quanto às personagens, são complexas, não apenas tipos, e há a recuperação para a literatura do “marginal e o ex-cêntrico (do ponto de vista da classe, raça, sexo, tendência sexual, ou origem étnica)” (HUTCHEON, 1991, p. 12). Logo, a dualidade está presente no aspecto grandioso e no particular, e a história antes silenciosa dos anônimos está inclusa no monumental: ao menos na literatura, o homem ganha seu discurso a despeito do poder.

Remexer os meandros da história tem se mostrado um processo revelador e questionador dos nossos próprios tempos, justamente por trazer à luz diversas tentativas de apagamento ou de embelezamento dos fatos. O autor corrobora tal visão ao explicar: “verdades únicas não existem: as verdades são múltiplas, só a mentira é global” (in AGUILERA, 2010, p. 330). Para além desses questionamentos, José Saramago ousa tocar naquilo que, para muitos, está acima do documental, mesmo que passível das mais diversas interpretações: a religião. Assim, tem-se um escritor cuja maturidade artística revela-se ao descobrir o desejo por contar histórias e que possui uma visão aguçada do presente por atrever-se a investigar e reexaminar o que nos fez sermos o que somos hoje, enfim, que caminhos históricos, literários e culturais nos trouxeram até aqui, entre estes, as origens da sociedade judaico-cristã: o *Velho* e o *Novo Testamento*, com todo seu amálgama de historiografia e fabulação.

O narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* reflete sobre o que seriam “futurações”, ao comparar o destino a um cofre, ao mesmo tempo aberto e fechado, onde se observa “a vida passada, tornada destino cumprido” (ESJC, p. 141), mas não se pode ver o que vem adiante, apenas ter intuições. Dessa maneira, é possível avaliar que, ao repensar o presente,

ampliando-se e diversificando-se as lentes do passado, talvez seja possível intuir caminhos menos desiguais para o futuro.

2.1 O legado dos mitos bíblicos como moldadores da cultura

*Tropeçavas nos astros desastrada
Sem saber que a ventura e a desventura
Dessa estrada que vai do nada ao nada
São livros e o luar contra a cultura
Caetano Veloso*

Ao comentar a literatura portuguesa contemporânea, Cerdeira observa: “[...] na esteira da Pós-Modernidade, esse romance, que aposta na autorreferencialidade, não abre mão, entretanto, das relações que o espaço estético mantém com o político, o histórico, o cultural” (2000, p. 230). Tal definição encaixa-se bem na obra de José Saramago, que, antes de escrever *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), já havia tratado de temas socialmente relevantes em seus romances, como o 25 de Abril e a revolução agrária do Alentejo em *Levantado do Chão* (1980); as desigualdades e os cerceamentos operados pela monarquia portuguesa em *Memorial do Convento* (1982); a ditadura salazarista, a censura e a violência policial em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984); a participação de Portugal na União Europeia em *A Jangada de Pedra* (1986) e os silenciamentos da história em *História do Cerco de Lisboa* (1989). Claramente tais passagens não servem apenas como pano de fundo da ficção, mas fazem parte dos longos fios que a compõem, de forma a entrelaçarem-se a lúcidas ponderações sobre a contemporaneidade.

Com os olhos voltados para as injustiças e as desigualdades manejadas pelo poder, era natural que o tema controverso da religião institucionalizada aparecesse em sua ficção. Em *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, explicita-se a estreita relação da Igreja Católica Romana com os demais órgãos de autoridade: no segundo, a crítica abrange o monumento de pedra sem espírito que é o convento de Mafra, no primeiro, o fato de a Igreja ser representada como uma instância que, durante quase 800 anos, esteve associada ao Estado e ao Latifúndio. Na peça *Segunda Vida de Francisco de Assis*, os motivos religiosos tornam-se os pilares centrais na crítica à glorificação da pobreza, que deságua na denúncia das desvalorizações operadas pelo capitalismo. Em *In Nomine Dei*, o mote da intolerância religiosa surge na ficcionalização da “guerra santa” entre protestantes e católicos ocorrida na Alemanha do século XVI (KAUFMAN, 1994, p. 449).

Como explicado por Frye (2021, p. 19), a *Bíblia* é parte da herança coletiva cultural e

imagética da nossa sociedade, independentemente do juízo de valor ou crença individual que se deposite sobre ela. Em complemento a tal pensamento, Naiweld (2019) cita Leo Strauss (1999) ao dizer que o homem ocidental é o resultado da junção da fé bíblica com o pensamento grego. Saramago considera-se um ateu produzido pelo cristianismo, logo, é-lhe impossível desvencilhar-se de tal contexto. O autor critica, então, aquilo que chama de “fator Deus”:

Pode ser que Deus não exista, pelo menos do meu ponto de vista não existe, mas o *fator Deus*, isso sim existe. Foi contra o *fator Deus* que eu escrevi. Contra Deus é uma guerra que não tem sentido. Eu não sei onde ele está e não vou empreender uma guerra contra o inimigo – supondo-se que seja um inimigo – que não sei onde encontrar. Mas o *fator Deus*, este sim eu sei onde está: está aqui [na cabeça] (SARAMAGO in AGUILERA, 2010, p. 126).

Para Oliveira (2002, p. 65), ao longo de sua obra, Saramago aponta perfis divinos que o incomodam, desde o primeiro romance, *Terra do Pecado*, no qual ele critica um Deus avesso ao prazer e ao sexo. Para nós, no entanto, a denúncia central do autor parece relacionar-se ao fato de os homens manobram, a seu dispor e preferência, uma figura divina, cujo caráter sagrado, onisciente e perfeito torna-a incontestável, para levar adiante projetos de poder que nada têm a ver com a espiritualidade. Por isso, esse teatro manipulado pela linguagem torna-se uma forte alegoria da dominação. A despeito da realidade de Deus, o homem apreende o que é a figura divina e sua doutrina por meio da projeção dessa personagem em diversas marionetes manuseadas conforme os interesses de titereiros habilidosos. Tal encenação deflagra a aquiescência e difusão de estereótipos e valores questionáveis, cristalizados social e historicamente, que permitem o controle da sociedade e geram mais desigualdades e retrocessos. Dessa maneira, é necessária a reavaliação das noções propagadas pelo discurso religioso, pois, independentemente do caráter historiográfico da *Bíblia* e do que nela pode ou não ser considerado fato, é inegável a sua presença tanto enquanto impulsionadora de episódios históricos, quanto de crenças e valores persistentes na coletividade humana, a partir de um arcabouço com o qual, em novos tempos e contextos, busca-se ora a continuidade, ora a ruptura. Assim, ao reficcionalizar os textos do *Antigo* e do *Novo Testamento*, pode-se dizer que Saramago faz um trabalho de recriação da própria história, uma vez que o mito é a base ou a raiz da memória, esta que precede tanto a literatura quanto a história.

Cabe, portanto, examinar alguns dos estudos de Frye (1973, 2021) sobre o mito e sua influência sobre a cultura. Para o pesquisador, dentro da estrutura mitológica instituída por uma sociedade, desenvolve-se a cultura verbal, que consiste em um conjunto de histórias, isto é, os mitos, que passam a ter “importância central e canônica” (FRYE, 1973, p. 34). Para o autor, a

principal diferença entre lendas e mitos está na função social, pois estes formam uma mitologia que produz “deuses e heróis cultuados”, para os quais se fazem “estátuas e hinos de louvor” (FRYE, 1973, p. 34). É dessa forma que os mitos aprofundam suas raízes, gerando exemplares de “linguagem, referência, alusão, crença e tradição transmitida e compartilhada” (FRYE, 1973, p. 35). Por tal motivo, o autor define que:

na medida em que uma cultura se desenvolve, sua mitologia tende a tornar-se enciclopédica, expandindo-se num mito total que envolve uma visão da sociedade em seu passado, presente e futuro, sua relação com os seus deuses e com os seus vizinhos, suas tradições, seus deveres sociais e religiosos e seu último destino (FRYE, 1973, p. 35).

Esse mito “enciclopédico” conserva tudo o que a sua sociedade deveria saber, por isso, Frye chama-o de “mito de interesse” (FRYE, 1973, p. 35). Na cultura europeia e americana, o pesquisador relaciona-o ao “mito judaico-cristão, conforme vem exposto na *Bíblia* e ensinado em forma de doutrina pela igreja cristã” (FRYE, 1973, p. 36). Para o autor, ainda, tais histórias “vêm a ser ‘sagradas’, por oposição às histórias ‘profanas’, e constituem aquilo a que a tradição bíblica chama revelação” (FRYE, 2021, p. 61).

Para que uma sociedade permaneça unida em torno de sua cultura, há uma “ânsia da continuidade”, por isso, “vozes de dúvida ou discordância permanecem caladas o tempo todo” (FRYE, 1973, p. 36) e há a “necessidade de premissas irrefutáveis” (FRYE, 2021, p. 35). Por esse motivo, por muito tempo, a literatura reproduz as lendas e informações presentes no mito e conhecidas dos leitores. Frye adiciona que “a contribuição específica da mitologia hebraica e bíblica para a nossa cultura foi a concentração desta num mito central de interesse e a rigorosa subordinação de todos os outros fatores culturais a este” (FRYE, 1973, p. 45).

Em vista disso, o autor analisa como a tradição judaico-cristã demonstra que a “verdade e a realidade são concebidas por interesse”:

Para o judaísmo, só é verdade e real aquilo que Deus diz e faz; para o cristianismo, a verdade é, em última análise a verdade da personalidade, especialmente a personalidade de Cristo. No interior do cristianismo, sempre se concebeu que tudo o que há de verdade na fé de uma pessoa é verdadeiro porque está na *Bíblia* ou porque foi ensinado na Igreja sobre os fundamentos da *Bíblia*. Na primeira epístola de João, há um versículo que institui a doutrina da Trindade, que os estudiosos do Novo Testamento geralmente identificam como uma inserção posterior. A inserção não é simplesmente uma fraude piedosa: se uma pessoa acredita na doutrina da Trindade, então, do ponto de vista do mito de interesse, o modo de torná-la verdadeira é incluí-la na *Bíblia*. Nem o procedimento é diferente daquilo que, durante séculos, se passou com o livro sagrado: não podemos dirigir nenhum estudo retrospectivo da *Bíblia*

para o tempo em que ela ainda não havia sido editada, redigida, refundida, comentada e expurgada (FRYE, 1973, p. 46).

Frye, dessa forma, explica quão complexa é a tentativa de remontar às origens do texto bíblico. Sendo um conjunto de livros tão importante culturalmente, tanto com relação a alterações textuais, quanto ao domínio das interpretações que se façam das passagens, é fácil identificar que a *Bíblia* poderia converter-se em instrumento de poder, pois “uma mitologia unificada é um poderoso instrumento de autoridade social e coerção e, de acordo com isso, ela é usada como tal” (FRYE, 2021, p. 82). Em *O Caminho Crítico* (Frye, 1973, p. 48), o autor explica de maneira mais profunda tais relações:

em toda sociedade estruturada, a classe dominante tenta assumir a direção do mito de interesse para fazer dele, ou de uma parte essencial dele, uma racionalização para o seu domínio. À medida que o cristianismo ganhava poder secular, o mito de interesse tendia a associar-se aos mitos das várias classes dominantes que se iam sucedendo. [...] A conexão entre o protestantismo e a ascensão da burguesia tem sido excessivamente desenvolvida pelos historiadores [...]. Certamente, a associação do cristianismo com a classe média contribuiu bastante para a popularização da concepção marxista de um mito de interesse de uma classe proletária ou marginalizada.

É, portanto, impossível desvincular a *Bíblia* da história, não pela tentativa de esclarecer suas origens, mas porque, como um conjunto de mitos, “enquanto história, ele pertence ao poético e é recriado na literatura; enquanto história com uma função social específica, ele é um programa de ação para uma sociedade específica” (FRYE, 2021, p. 79). Ou seja, há uma herança de “alusões e experiências verbais partilhadas” que contribuem para a “criação de uma História cultural” (FRYE, 2021, p. 63).

Nesse contexto, Eduardo Lourenço (2016, p. 55) traz significativas considerações quanto à necessidade de Portugal examinar a própria história, a qual inclui heranças mitológicas e, portanto, culturais:

nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que nelas se encarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, somos, seremos, e de que essas imagens e mitos são a metalinguagem onde todos os nossos discursos se inscrevem.

Para o autor, tal avaliação é importante para que se compreenda quem é o sujeito próprio dessa mitologia, no sentido da História de Portugal:

Chegou o tempo de existirmos e nos vermos tais como somos. Ao menos uma vez na nossa existência multissecular aproveitemos a dolorosa lição de uma cegueira que se quis inspiração divina e patriótica, para nos compreendermos em termos realistas, inventando uma relação com Portugal na qual nos possamos rever sem ressentimentos fúnebres, nem delírios patológicos (LOURENÇO, 2016, p. 128).

Em consonância com tal pensamento, compreende-se por que Frye identifica como uma das funções práticas da crítica, enquanto “organização de uma tradição cultural”, “tornar-nos mais conscientes do nosso condicionamento mitológico” (FRYE, 2021, p. 28). A compreensão do legado cultural do mito revela verdades à verdade oficializada. Com isso em mente, é possível entender o que Maria Alzira Seixo (1994, p. 112-113) comenta sobre a obra de Saramago, classificando-a, no que concerne à literatura europeia, como o exemplo mais flagrante do que a autora denomina “processo de contrafação histórica”:

a História assim corrigida escreve-se de outro modo, num diálogo que se mantém com a tradição, mas num descentramento dessa tradição que dá um sentido novo às relações entre realidade e ficção e permite questionar o passado do ponto de vista do presente em terceiro lugar, porque as correções praticadas são efetivamente erros voluntariamente assumidos na leitura da *convenção*, assumindo-a como *inovação*, ou *invenção* de um novo real, perspectivado a outra luz, e promovendo deste modo outra verdade.

Para Cerdeira, essa verdade revelada surge quando Saramago “se apodera da tradição fundadora da cultura ocidental para negociar com ela uma nova forma de apreensão” (2017, p. 244). Ainda, sobre a representação dos textos bíblicos na contemporaneidade, Auerbach (1991) percebe a crescente dificuldade em conciliar tais visões com a sociedade atual, porém identifica que, mesmo grupos de outros tempos, ao fazerem a leitura desses livros considerados sagrados, sempre tiveram a necessidade de novas interpretações para fins de ressignificação e adaptação aos contextos, incluindo-se aí a própria Igreja Católica:

tal como se apresenta de forma imediata, é, em geral, totalmente impraticável para o seu uso no contexto religioso judeu, deve ser interpretado de tal maneira que se encaixe nele. Mas quase sempre isto repercute sobre o contexto que carece de ampliação e modificação. O trabalho interpretativo mais impressionante desta espécie ocorreu nos primeiros séculos do Cristianismo, como consequência da missão entre pagãos, e foi realizado por Paulo e pelos Pais da Igreja; eles reinterpretaram toda a tradução judaica numa série de figuras a prognosticar a aparição de Cristo, e indicaram ao Império Romano o seu lugar dentro do plano divino da Salvação (1991, p. 13).

Assim, por meio de nova, porém não única, revisão desses textos formadores, Saramago concebe uma ficção em que critica algumas das noções propagadas por determinadas interpretações da *Bíblia*, principalmente em contextos relacionados à expansão ou manutenção de poder, por isso mesmo, tendentes à desumanização e ao afastamento de ideais legítimos, seja pela absolvição ou nociva relativização da crueldade, seja pela desqualificação de valores humanos. Tais aspectos estarão sob exame nas seções a seguir, e, novamente, explicita-se que o cotejamento com textos bíblicos visa a demonstrar como essas passagens, na forma em que foram propagadas, influenciaram culturalmente o Ocidente e parte do Oriente, por isso, não há o objetivo de proceder à análise dos textos originais e dos diversos possíveis significados perdidos em descontextualizações ou traduções incorretas.

2.1.1 A banalização da morte

Em *Caim*, o primeiro acontecimento presenciado pelo protagonista é a tentativa de assassinato cometida por abraão contra isaac. Em consonância com os trechos bíblicos, o pai mata o filho, coloca-o no altar e empunha a faca para lhe cortar a garganta. No romance, no entanto, é *Caim*, e não o anjo divino – que chegaria atrasado – que lhe segura o braço e grita: “Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, é outra vez a mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais se deveria amar” (*Caim*, p. 80). Na analogia de Caim com a própria história, demonstra-se como as oblações a deus tinham fins trágicos, além de o enunciado desafiar o primeiro mandamento bíblico, o de amar a Deus acima de todas as outras coisas. Na ficção de Saramago, anjo e maldito trocam de lugar; não é preciso mandar que caim salve isaac, ele o faz pelo próprio discernimento. Destoando do tom bíblico, em outra reavaliação do mito, abraão, inicialmente, o grande patriarca, cujo legado são as principais vertentes do monoteísmo, ou seja, o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, em sua reficcionalização, é chamado de “velho malvado”, por caim, aquele cujo nome forçosamente apagou-se do *Antigo Testamento*, retomado posteriormente apenas como um mau exemplo a ser evitado.

Além de caim, o próprio isaac encontra no romance uma voz que outrora não lhe fora garantida. Quando abraão tenta explicar que aquela era uma prova de fé e obediência pedida por deus, isaac, desconcertado, pergunta que deus era esse que ordenava a um pai o assassinato do próprio filho. A crítica tecida no verso da pergunta dirige-se ao caráter assassino da figura divina, pois a prova de Abraão, na *Bíblia*, é considerada análoga ao relacionamento entre Deus pai e Jesus Cristo e, considerando-se o autotexto com *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a

reprimenda é ainda mais profunda, pois a morte de seu único filho teria sido orquestrada em um plano de poder. A resposta de abraão sobre este ser o senhor que eles tinham desde os antepassados, “que já cá estava quando nascemos” (*Caim*, p. 82), evidencia a ausência de questionamento acerca da figura divina e o acatamento da cultura herdada, sem qualquer reflexão.

A descrição de abraão, prestes a cometer uma atrocidade por impensada obediência, faz lembrar o conceito de banalidade do mal, conforme conceituado por Hannah Arendt, em *Eichmann em Jerusalém*, no qual ela descreve o julgamento do nazista Adolf Eichmann, responsável pelo transporte dos prisioneiros judeus para os campos de concentração, onde iriam ser torturados e mortos. Ele se via como cumpridor de uma tarefa, a qual executava com frieza e indiferença ao sofrimento alheio. Sem conseguir perceber a realidade, havia internalizado que fazia o que era o correto; seguia a lei sem questioná-la e, assim, tornou-se um criminoso de guerra. Ao fim de seu julgamento, totalmente confuso, frisava alternadamente as “virtudes e os vícios da obediência cega, ou a ‘obediência cadavérica’ (*kadavergehorsam*), como ele próprio a chamou” (ARENDR, 2013, p. 152). Dessa forma, ocorre a desumanização quando o homem não exerce ou não pode exercer o domínio sobre as suas atitudes e, conseqüentemente, não realiza a prática da reflexão. Isso abre precedência para um mal de caráter político, que pode partir do mais comum dos seres humanos, não de algo grandioso e sobrenatural.

Nos dois romances serão ainda abordadas as milhares de mortes em nome da religião, e é o Diabo quem diz para Jesus observar que havia duas maneiras de perder a vida, uma pelo martírio e outra pela renúncia, e não bastava morrerem quando chegado o momento, era preciso que corressem ao encontro de tal hora, “crucificados, estripados, degolados, queimados, lapidados, afogados, esquartejados, estrangulados, esfolados, alanceados, escorneados, enterrados, serrados, flechados, amputados, escardeados” (*ESJC*, p. 387). Em nova inversão, não é Deus quem se compadece dos sofrimentos dos mortais, mas o Diabo. O escritor abandona o tom irônico para reproduzir um a um os modos de matar e os nomes das vítimas. Mais do que mero inventário, o deliberado catálogo de mortes funciona como testemunho e como chamado ao leitor a repensar a tragédia que se opera quando o valor da vida humana se torna ínfimo diante dos planos de domínio de povos inteiros e o mal banaliza-se, tendo como instrumento o próprio homem.

2.1.2 A ciência em choque com a Bíblia

Em *Caim*, há a paródia do relato bíblico de quando Deus teria parado o Sol e a Lua para ajudar os israelitas na batalha contra os amorreus. O trecho original, em *Josué* 10: 12, relata que o Senhor falara para o Sol paralisar-se sobre Gabaon e a Lua sobre o vale de Ajalon, e até que o povo tivesse se vingado dos inimigos, por quase um dia inteiro, nenhum dos dois corpos celestes se movera. No romance, em um momento constrangedor para deus, é ele mesmo quem revela a Josué que não seria possível fazer parar o sol, pois este já estava parado, a despeito do que aparecesse nas escrituras. Eles precisariam então encontrar outra maneira de demonstrar o poder de deus aos inimigos e fazê-los acreditar que este era o senhor do impossível. Em seu papel de testemunha ocular dessa representação, o narrador rapidamente refuta a lenda e, sem eufemismos, inverte as características entre deus e diabo, pois, se este é o pai da mentira, aquele outro fora responsável por propagar tal falsidade, além de ter seus eleitos como cúmplices (*Caim*, p. 117).

Dessa forma, para difundir a imagem de um Deus todo-poderoso, a *Bíblia* frequentemente retrata-o como um ser que manipularia a própria natureza, subvertendo os princípios científicos. Na ficção de Saramago, um segundo episódio similar ocorre quando Caim precisa ensinar o princípio de Arquimedes a Deus, pois, conforme planejado por ele e exposto nos textos originais, o barco não iria flutuar (*Caim*, p. 152). Novamente, a ciência contraria o senhor de Israel e é Caim, com uma voz anacrônica, que revela a falta de sabedoria divina.

Ao demonstrar que o Deus do *Antigo Testamento* ignora os princípios científicos do mundo, ou sabe-os, porém escolhe usar tal conhecimento a seu favor, instaura-se um sentimento de desconfiança, pois os desentendimentos entre os ensinamentos da *Bíblia* e os princípios da ciência resultaram em mortes no tribunal da Inquisição, como de Giordano Bruno, ou ainda a obrigação de retratação, como ocorreu a Galileu Galilei, que precisou negar o heliocentrismo, foi considerado herético, condenado à prisão domiciliar e teve sua obra *Diálogo* incluída no *Índice de Livros Proibidos* do Vaticano (BAIARDI, 2011, p. 4). Esses episódios assinalam como o deus do romance representa uma instância de poder humana e a história se faz de elementos terrenos, pois, independentemente de crença, sabe-se que a dominação da Igreja Católica estava em jogo no século XVI:

havia dois fatores que impediam um linear avanço da ciência nos Estados cuja influência católica era muito grande: de um lado a Reforma Luterana que ameaçava a hegemonia católica e, de outro, a vaidade dos teólogos da Igreja Católica, que não aceitavam a ideia de não ser deles a melhor interpretação das “Sagradas Escrituras” (BAIARDI, 2011, p. 3).

Tais acontecimentos encontram eco ainda hoje em manifestações negacionistas, assim como a associação entre “pecado” e “doença”, “cura” e “milagre”, sem qualquer explicação científica, como narrado em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em um momento em que o narrador amplifica a voz da cultura de então: “é sabido que toda a doença é consequência de pecado, por isso, conclusão sobre todas lógicas, a vera condição duma boa saúde [...] só poderá ser uma integralíssima pureza” (*ESJC*, p. 403). Reminiscências desse tipo de pensamento criam divergências desnecessárias entre ciência e espiritualidade, que infelizmente, podem ser fomentadas pelas religiões institucionalizadas, como forma de manutenção de domínio.

2.1.3 *Sodoma e Gomorra: uma manifestação de intolerância*

Em *Caim*, não só as distinções entre personagens e o absolutismo dos conceitos são postos à prova, tempo e espaço também são relativizados. Caim retorna a um “presente alternativo”, espécie de passado anterior, no qual Isaac ainda não havia nascido. Divino e maldito novamente são postos em paralelo na narrativa, pois o escritor opera a troca de lugares: caim chega à tenda de Abraão da mesma forma que Deus fizera no *Antigo Testamento*: “O Senhor apareceu a Abraão nos carvalhos de Mambré, quando ele estava assentado à entrada de sua tenda, no maior calor do dia” (*Gênesis* 18: 1). Adiante, abraão oferece o pão a caim, assim como na *Bíblia* ofertara o alimento ao senhor e seus mensageiros. Dessa forma, nos dois episódios envolvendo o patriarca, o autor estabelece no homem que caim representa uma espécie de duplo das figuras divinas: é ele quem interfere, por meio de ações ou questionamentos, nas dinâmicas outrora pré-estabelecidas dos mitos.

Essa operação tem lugar especial na linguagem, pois entre a palavra sacra e a laica, os sentidos transmutam-se, como anteriormente explicado por Cerdeira: “todo o texto pressupõe, assim, um conhecimento anterior que com ele dialoga; um texto anterior consagrado que o novo texto dessacraliza para consagrar às avessas; vozes da cultura de que o texto novo se apropria como exemplário ou alvo de sua desconstrução” (2000, p. 234). Exemplo de tal diálogo ocorre quando, diante da fome de caim, o narrador lembra ao leitor que “nem só de pão vive o homem” (*Caim*, p. 90). A escritura, presente em *Deuteronômio* 8: 3, teria sido citada pelo próprio Jesus Cristo¹³, com o sentido original de o homem precisar mais do que o alimento físico, o espiritual, de modo que Jesus anuncia ser ele mesmo o “pão da vida”¹⁴. Aqui, em tom irônico, o narrador subverte o trecho original sem nele alterar uma palavra, pois, em vez de aludir às necessidades

¹³ *Lucas* 4:4 e *Mateus* 4:4.

¹⁴ *João* 6:4

imateriais e à premência da remissão divina, reforça que o homem tem suas carências físicas, com frequência mais urgentes do que os anseios espirituais. O que Cerdeira afirma sobre tal tipo de uso do intertexto em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, aplica-se também ao exemplo visto em *Caim*:

não se trata aqui, no romance de Saramago, de uma simples retomada de um enunciado antigo numa enunciação nova, mas de uma voluntária apropriação da enunciação anterior que vem transformada, travestida, violada quer pela inversão da fórmula consagrada, quer pelo humor que corrói a citação literal, quer pelo deslocamento que impõe ao discurso anterior uma relação outra com o seu novo contexto (2000, p. 236).

Caim, adiante, observa uma reunião em que o próprio deus está presente e manifesta preocupações urgentes, pois recebera “queixas pelos crimes contranatura cometidos nas cidades de sodomia e gomorra, ali perto” (*Caim*, p. 92). Nesse episódio bíblico, o pecado de Sodoma estava relacionado ao sexo entre homens, daí, a origem da expressão “sodomia”, que, com o tempo, tornou-se sinônimo de homossexualidade. Existem diferentes interpretações sobre o texto, segundo as quais o delito seria, na realidade, a tentativa de estupro coletivo. No entanto, a expressão legada ao léxico evidencia que, a despeito do intento original, a marca cultural que se impôs foi a condenação dos relacionamentos homossexuais.

Nesse sentido, percebe-se a relação entre tal interpretação e as questões sociais, pois, na primeira consolidação de leis em Portugal, as “Ordenações Afonsinas”, do século XV, a sodomia é considerada o “mais torpe, sujo e desonesto pecado ante Deus e o mundo”, e a queima das cidades bíblicas é utilizada como exemplo da punição dos infratores: “todo homem que tal pecado fizer, por qualquer guisa que ser possa, seja queimado e feito pelo fogo em pó, por tal que já nunca de seu corpo e sepultura possa ser ouvida memória”¹⁵. Ainda, segundo Mott (2001, p. 191), entre os séculos XVI e XIX, o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, responsável por perseguir os opositores à “verdadeira doutrina revelada por Jesus Cristo e oficializada pela Santa Madre Igreja”, acusava entre estes os culpados de “condutas sexuais desviantes, consideradas de maior gravidade”, incluindo-se a sodomia, conforme catalogado pelo Tomismo como pecado *contra naturam*.

O deus do romance, assim como o Deus bíblico, considera o sexo entre homens um “crime contranatura” e um tipo de “queixa” com a qual ele precisa se ocupar, porém, sua sabedoria e julgamento são contestados pelo narrador: “como imparcial juiz que sempre se

¹⁵ Título XVII: dos que cometem peccado de SODOMIA in *Ordenações Afonsinas*. Disponível em: <<http://www.ci.uc.pt/ihiti/proj/afonsinas/15pg53.htm>>. Acesso em 11 abr. 2021.

havia prezado de ser, embora não faltassem ações suas para demonstrar precisamente o contrário” (*Caim*, p. 92). Tal juiz preconceituoso e equivocado, cujo poder é extenso o bastante para fazer cair do céu fogo e enxofre a queimar cidades inteiras, é deslocado, pelo narrador, de sua história original, que se pretende exemplar, por revelar a capacidade divina de destruição dos desobedientes, para um novo espaço literário, no qual são as suas ações que estão sob escrutínio e sua arbitrariedade é desvelada pelos critérios humanos. A insubordinação ao caráter exemplar desses episódios, mediante a transposição dos valores considerados justos, desabona o mito em sua principal função, que, segundo Eliade, é a de revelar modelos exemplares das atividades humanas (1972, p. 10). Para ele, “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 1972, p. 18). Nessas passagens do *Antigo Testamento*, o mito tem dupla função exemplar: estabelecer a conduta ideal de acordo com Deus e demonstrar a punição a quem se desviar dela. No romance, a dessacralização do mito independe de sua origem sobrenatural: perante a resignificação criada pelo autor, o exemplo passa de “precioso” a “hediondo”, pois o desprezo à vida humana não será escusado.

Abraão, que já havia sido considerado maligno por caim, tenta interceder pelos inocentes entre o povo, demonstrando maior benevolência do que deus, assim como ocorre no texto bíblico, e o senhor responde que, se houvesse ao menos dez inocentes, pouparia a cidade. Caim pergunta a abraão como se contariam os inocentes, em uma oportunidade de evidenciar o ridículo papel que deus estava a desempenhar: “crês que irá de porta em porta inquirindo das tendências e dos apetites sexuais dos pais de família e seus descendentes machos” (*Caim*, p. 94). Ainda, o texto bíblico original esforça-se por delinear os homens homossexuais como desvairados fora de controle, que a todo custo querem derrubar a casa de lot, sobrinho de aarão, para executar uma tentativa de estupro a dois anjos. A cena é parodiada por Saramago: “Queremos esses que tens aí, manda-os cá para fora porque queremos dormir com eles, e davam golpes na porta, ameaçando deitá-la abaixo” (*Caim*, p. 95). Comprovando-se o desatino dos relatos originais, lot oferece as próprias filhas à multidão, o que não é suficiente para conter o desejo dos homens de sodoma, que são então cegados pelo senhor.

Os anjos apressam lot e seus familiares a saírem do local, pois eles haviam vindo “para a destruir”. Cumpriu-se, enfim, o desejo do senhor e ele “fez então cair enxofre e fogo sobre sodoma e sobre gomorra e a ambas destruiu até aos alicerces, assim como a toda a região com todos os seus habitantes e toda a vegetação. Para onde quer que se olhasse só se viam ruínas, cinzas e corpos carbonizados” (*Caim*, p. 97). Diante de tal cena de destruição, é possível perceber que, na seleção dos episódios a serem parodiados, este esteve entre os quais não foi

preciso esforço para fazer revelar os disparates de uma doutrina que ensina por meio da difusão de estereótipos e do medo da condenação: o exemplo seguido por extremistas no que concerne à homossexualidade sempre esteve inscrito no *Antigo Testamento*. O que partiu, no entanto, do olhar cuidadoso do investigador-escritor foi o fato de, nesse relato, Deus considerar os homens pecadores, segundo seus critérios enviesados, mas também ter consumido pelo fogo dos céus as mulheres por eles postas de lado, que poderiam ser consideradas iníquas de outras maneiras, porém, sobretudo, também as crianças, seguramente em tudo inocentes, que sequer são mencionadas no episódio bíblico original. Nessa passagem recriada por Saramago, o que está sob exame não é a pouca probabilidade de um dia Deus ter jogado fogo do céu para destruir os homens homossexuais dessas cidades, mas sim, a leitura complacente dessa narrativa que ainda hoje permanece no livro considerado sagrado, mapa de um viver justo e molde de opiniões e julgamentos, sem que se percebam a incoerência e a crueldade de tal relato.

2.1.4 Da aversão ao diferente ao extermínio dos “inimigos”

São muitas as batalhas no *Antigo Testamento* às quais caim assiste, desolado. Em outra passagem de tempo, depois de aniquilar a cidade de jericó, o exército israelita parte para a cidade de “ai”, de “dorido nome”, que, “depois de sofrer a humilhação de uma derrota, ficou a saber que com o senhor deus não se brinca” (*Caim*, p. 112), paráfrase esta de *Gálatas* 6: 7 (“de Deus não se zomba”), em que a face autoritária de Deus surge em tom de ameaça. O fato de as cidades vencidas serem saqueadas e dizimadas legou um modelo de conduta muito explorado pelos cristãos nas invasões e no domínio posterior de demais povos, visto que as nações escolhidas pelo Senhor, com o aval da proteção divina, sentiam-se amparadas e justificadas em tais devastações.

De maneira análoga, a tomada de Ceuta, em 1415, simboliza o começo da expansão ultramarina portuguesa e já demonstra o *modus operandi* de Portugal:

Os moradores abandonaram-na depois de um combate em que obtiveram a prova da inutilidade da defesa; e os cristãos saquearam a cidade deserta, arrancando as colunas de alabastro, os mármore das portas e janelas, os tetos lavrados em painéis dourados, dos palácios da opulenta Ceuta. Enquanto a turba dos soldados se espalhava pelos meandros das ruas e pelas casas da cidade abandonada, os fugitivos, de longe, sobre as colinas, bradavam desesperados e miseráveis num triste clamor de perdidos. Ficavam-lhes além, dentro dos muros da cidade tomada, afora tudo o que possuíam, os cadáveres insepultos dos muitos que na véspera tinham morrido no combate (MARTINS, 2014, p. 115-116).

António Borges Coelho elenca os diversos termos usados para tratar da presença portuguesa em outros continentes. Segundo ele, “o termo civilizar é um resto à mercê do caixote do lixo da História” (2000, p. 60), já a expressão “encontro de culturas” pode até mesmo “aplacar as consciências sensíveis”, porém é preciso lembrar que tal encontro “envolveu sempre confronto e também destruição de culturas” (COELHO, 2000, p. 60). A quem desejar referir-se ao argumento ideológico da propagação da fé, ele se pergunta como esperar que o povo asiático, por exemplo, aceitasse a doutrina católica pelo medo da arma engatilhada e “não por boca de apóstolos, mas de homens sujeitos mais a seus particulares proveitos que à salvação daquele povo gentio?” (COELHO, 2000, p. 60). Martins destaca, por fim, que não se combatia nem pela fé, nem pela pátria, mas “disputava-se com furor o saque da Índia”, como lembrado por Gil Vicente: “Fomos ao rio de Meca, Pelejamos e roubamos” (2004, p. 130). Para o historiador, logo de início, o domínio português adquiriu um caráter duplo que jamais perdeu: “Era no mar uma anarquia de roubos, na terra uma série de depredações sanguinárias” (MARTINS, 2014, p. 144-145). Tratou-se, portanto, de uma evangelização a mão armada e com martírio, tanto de homens quanto de culturas.

Nas batalhas do *Antigo Testamento*, após os saques, os tesouros deveriam ser entregues aos sacerdotes. Em *Caim*, conta-se a história de acã, que, ao tentar resgatar para si o que deveria ser entregue à arca da aliança, foi condenado ao apedrejamento junto com toda a sua família até que se aplacasse a ira divina. Enquanto o relato original tinha um efeito didático de mostrar o que poderia acontecer a quem ousasse “brincar com Deus”, na ficção de Saramago, a recriação dessas personagens humilhadas e mortas torna-se exemplo do absurdo e da desumanização da tortura e da execução em praça pública: muda-se o ponto de vista impresso na história e acã torna-se mais uma personagem marginalizada trazida ao centro da narrativa, enquanto os métodos de correção sancionados pela Igreja recebem a sentença condenatória.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, também são citadas as oposições entre os diferentes povos quando o narrador relata a aversão dos companheiros de viagem de José e Maria aos “descendentes em malfeitorias e herdeiros em heresias” daqueles, que, “tendo algo de judeus, mas muito mais de pagãos, apenas reconhecem como lei sagrada os Cinco Livros de Moisés e protestam que o lugar escolhido por Deus para o seu templo não foi Jerusalém, mas sim, imagine-se, o monte Gerizim, que está nos seus territórios” (ESJC, p. 67). Nesse trecho, percebe-se um recurso narrativo empregado de forma constante pelo autor, que faz com que o narrador assuma a voz cultural da época e lugar, para, simultaneamente, desnudar seus preconceitos e estigmas, como se, estando o leitor já acostumado à sátira dessa voz

questionadora, ao serem deslocadas dos enunciadores originais, as palavras assumissem um tom imediato de irônica repreensão.

Ainda no estilo de enunciação mencionado, ao referir-se a Samaria, o narrador cita “campo inimigo” e imagina a possibilidade de “os malvados ataquem pela calada, capazes como são das piores acções, chegando ao extremo de recusarem uma sede de água a quem, de puro tronco hebreu, por necessidade dela se estivesse finando” (*ESJC*, p. 67). Em trecho anacrônico, o narrador adianta-se no conhecimento da vida sobre o Jesus bíblico, ao aludir ao episódio em que a mulher samaritana lhe dá de beber. Ao dizer, imbuído do discurso em contraponto, que essa seria apenas uma “exceção”, confirma que a animosidade entre os povos não teria contorno fácil. No romance, em seguida, é preciso contrariar os costumes, para que houvesse homens à frente e atrás das mulheres na viagem “para guardá-las de insultos ou coisa pior” (*ESJC*, p. 68). O medo não se justifica, pois os samaritanos estariam de “humor pacífico nestes dias” e “nenhuma quadrilha formal e organizada se precipitou das encostas ao assalto ou apedrejou de emboscada o assustado e inerme destacamento” (*ESJC*, p. 68). Fica evidente que há tensões herdadas coletivamente que não se fundamentam. Que os conflitos se perpetuem é notório, porém a demarcação de vilões certamente não contribui para a questão.

Quando o narrador cita “lugar escolhido”, aciona no leitor a memória sobre o persistente conflito entre Palestina e Israel. Segundo Amós Oz (2016, p. 271), judeus israelenses e árabes palestinos têm fortes razões para desejarem a mesma terra, o que causa uma terrível tragédia, com raízes em questões de poder:

Uma das coisas que fazem esse conflito ser particularmente difícil é o fato de que o conflito israelo-palestino, a luta árabe-israelense, acontece entre duas vítimas. Duas vítimas do mesmo opressor. A Europa, que colonizou o mundo árabe, o explorou, o humilhou, tripudiou sobre sua cultura, o controlou e usou como um playground imperialista, é a mesma Europa que discriminou os judeus, os perseguiu, os atormentou e por fim os assassinou em massa num crime de genocídio sem precedentes. Agora, se poderia pensar que duas vítimas desenvolveriam entre si um senso de solidariedade — como o que está na poesia de Bertolt Brecht. Mas, na vida real, alguns dos piores conflitos são precisamente aqueles entre duas vítimas do mesmo opressor. Dois filhos do mesmo pai cruel não necessariamente amam um ao outro. Com muita frequência eles enxergam um ao outro na imagem exata do pai cruel. E esse é exatamente o caso não só entre israelenses e palestinos, mas também entre judeus e árabes. Cada um dos elementos olha para o outro e vê nele a imagem de seus antigos opressores.

No romance, quando Jesus ordenou aos discípulos que não andassem “pelo caminho dos gentios nem entrassem em cidade de samaritanos” (*ESJC*, p. 406), o narrador aponta o erro, ao dizer que tal intolerância não era de se esperar “duma pessoa tão bem formada”, indicando

que esse herói é também fruto inevitável dos preconceitos e valores de sua cultura, o que, em um retrato mais próximo, impossibilita a manutenção da perfeição moral esperada da personagem. Em seguida, há ainda uma ponderação relevante: andar entre os samaritanos encurtaria trabalhos futuros, pois se deus tinha o propósito, “assaz claramente expresso, de ampliar os seus territórios e influência”, mais cedo ou mais tarde essas fronteiras deveriam ser atravessadas. Isto é, quando conveniente, tais povos passariam de inimigos evitáveis a aliados em potencial, a despeito de as sementes da diferença já terem se enraizado tão profundamente.

2.1.5 A verdade factual diminuída pelo objeto de crença

No episódio do dilúvio, ao recriar a personagem de Noé, Saramago rebaixa-o da imagem de incontestável perfeição atribuída no texto bíblico, em que o profeta goza da inteira confiança divina. Sob a perspectiva original, ele é enaltecido como um dos únicos seres humanos justos a habitar a Terra e hábil o suficiente para construir uma embarcação sem precedentes, logo, por essa conjunção de qualidades, é escolhido por Deus para repopular o planeta. Na releitura de Saramago, noé é um homem limitado, de moral questionável, incapaz tanto de avaliar as ordens que recebe quanto de cumpri-las, além de não ser inteiramente verdadeiro com o senhor. É o narrador perspicaz e investigativo que flagra a sua mentira e cita que eram “pouquíssimos” os animais reunidos, em comparação com o plano do senhor, “isto é, todos os bichos vivos, desde o pançudo hipopótamo à mais insignificante pulga, sem esquecer o que houvesse daí para baixo, incluindo os micro-organismos, que também são gente” (*Caim*, p. 155).

A crítica, tecida com a contínua linha da ironia, no entanto, percorre um caminho em espiral que ultrapassa as evidentes falhas de noé diante de um pedido impossível feito por um deus insensato, o qual também não é o alvo da contestação. Não pode ser, de fato, nenhuma das personagens originais o centro sob exame, pois, como preconizado no tratado implícito do primeiro capítulo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, tudo isso é “papel e tinta”. Criticar diretamente as personagens bíblicas originais seria o mesmo que, diante de uma encenação, confundir atores e as entidades por eles representadas, esquecendo-se de que tudo isso foi antes roteirizado por um criador repleto de intenções. Nesse sentido, Deus é apenas mais uma das partes em cena; o responsável pelo enredo em análise foi um escritor. Logo, a contestação é destinada a quem primeiro manejou os utensílios da criação ficcional e imprimiu nas folhas da história e da cultura ocidental arquétipos de perfeição e exemplaridade inverossímeis e questionáveis sob todos aspectos. Evidentemente, essas manifestações têm suas raízes na

oralidade e não são criações espontâneas de um único autor, no entanto, pode-se considerar a autoria coletiva dos responsáveis por difundi-las como verdades únicas e propagá-las como código moral, assim como a coletividade que as presentifica. Em consonância com tal pensamento, Hutcheon (1989, p. 93) retoma Laurent Lenny (1976, p. 279), ao explicar que

o papel dos textos autoconscientemente revolucionários é reelaborar os discursos cujo peso se tornou tirânico. Não se trata de imitação; não se trata de um domínio monológico do discurso de outrem. Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado. A paródia da metaficção pós-modernista e as estratégias retóricas irônicas que patenteia são talvez os exemplos modernos mais nítidos do termo bakhtiniano “de voz dupla”. A sua dupla orientação textual e semântica torna-os centrais para o conceito de Bakhtin [(Bakhtin) Volosinov 1973, 115] de “discurso indireto” como discurso dentro do e acerca do discurso – o que não é uma má definição de metaficção. As duas vozes textuais da ficção irônica e paródica combinam-se dialogicamente; não se anulam uma à outra.

Como exemplo de tais conceitos, o episódio do dilúvio é usado para apontar como, depois da absorção de determinada imagem em um sistema de crenças, a preservação dessa verdade internalizada como constituinte do ser e da coletividade pode tornar-se mais importante ao homem do que qualquer explicação factual. O narrador elenca uma “bicharada” do universo das lendas, que menciona “ter sido produzida por deus em hora de extravagância” (*Caim*, p. 155-156), para em seguida afirmar como noé teria prestígio com o senhor se conseguisse convencer um unicórnio, por exemplo, a migrar para esse novo universo lendário em construção, o bíblico. A dificuldade do transplante entre lendas seria o fato de, no relato da arca, os animais precisarem ser levados aos pares, devido à manutenção no texto do *Antigo Testamento* da premissa natural da reprodução pela fecundação e gestação, a despeito das maravilhas e dos milagres operados a mando de deus. O narrador então comenta: “talvez não o necessite, afinal, a continuidade biológica não é tudo, já basta que a mente humana crie e recrie aquilo em que obscuramente acredita” (*Caim*, p. 156). Na citação aos animais mitológicos, põe-se o *Antigo Testamento* na esteira dos mitos, e o comentário final reitera que a ciência ou a verdade factual muitas vezes têm sua importância diminuída diante da crença continuamente recriada pela mente humana e, portanto, readaptável a quaisquer circunstâncias.

Mircea Eliade identifica o eterno retorno ao mito em seu livro *Mito e Realidade* (1972), no qual recorre a Bronislaw Malinowski para esclarecer a importância fundamental do mito para a apreensão da realidade pelo homem das civilizações primitivas, e, conseqüentemente, a sua influência na contemporaneidade. Para o autor, o mito de fato não existe para satisfazer uma curiosidade científica, mas, enquanto narrativa, satisfaz a “profundas necessidades religiosas,

aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas”. Dessa forma, tem a função social de enaltecer e codificar a crença, salvaguardar e impor princípios morais, garantir a eficácia do ritual e oferecer regras práticas para a orientação do homem:

é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática [...]. Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los (MALINOWSKI apud ELIADE, 1972, p. 18-19).

Dessa maneira, o mito não surge de forma aleatória, mas, em sua origem, é uma compilação imagética do modo de pensar construído coletivamente pelo homem. No entanto, a questão fundamental da autoridade volta a pesar nessa relação, diante da redução ou do apagamento total do aspecto “coletivo”, visto que a formulação e interpretação de tais símbolos restringe-se a determinados grupos e moldam-se por interesses específicos, geralmente alheios aos que estão à margem do poder. Além disso, a validade de tal conjunto pode ser discutida, diante das transformações culturais e da compreensão do mundo natural e social. Isto é, o retorno a alguns dos mitos fundantes da sociedade ocidental pode ser acompanhado do questionamento de valores e sentidos, para que o homem não esteja preso a esse trajeto cíclico, mas, por meio do exame minucioso de tal caminho, propiciado por diferentes enquadramentos, lentes e lupas, possa chegar a outros destinos, talvez menos desiguais e mais inclusivos.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador também elucida a sua versão para o surgimento dos mitos. Após a crucificação dos quarenta homens em Séforis, as cruzes, deixadas ali pelos soldados romanos, ganhariam raízes e folhas. As interpretações para tal “prodígio” variavam entre o sangue dos mártires e a chuva abundante, porém o narrador examina que os homens “para tudo querem explicação, falsa ou verdadeira” e logo inventariam histórias e lendas, primeiramente com alguma conexão com os fatos e depois convertendo-se em “pura fábula”. Para o narrador, assim como para Malinowski, a lenda não nasce da busca pelo real, mas como um registro do modo de pensar do homem: a princípio ligada à sua realidade, acaba por ultrapassá-la. O narrador acrescenta que anos depois essas árvores morreriam ou dariam lugar a novas construções, e, ao revolver-se o terreno, descobrir-se-iam os corpos ali enterrados, que, analisados pelos cientistas, trariam à tona, “ao mundo

escandalizado”, que os homens em determinada época eram crucificados com as pernas encolhidas. De maneira análoga, como em um caleidoscópio de ficções em que se projeta a realidade, esse excerto ficcional sobre o futuro alegoriza a leitura presentificada na observação do leitor diante da escrita em paródia de um passado também ficcionalizado. Nessa metaficção, evidencia-se o papel do pensamento racional, na figura metafórica dos cientistas, ao “escavar” os meandros da história e trazer à tona as incongruências reveladas pelo o que há abaixo da superfície do mito e do documental. O que se encontra é também um testemunho de que a cultura pode transformar-se no tempo e espaço, não é preciso apegar-se a tradições em desacordo com os valores contemporâneos. Em vez de um “caminho suave” no retorno à origem, a obra de Saramago propõe a perfuração até o centro do mundo e do homem, na certeza de que alguns dos terrenos mais importantes a serem investigados são os dos objetos de crença.

2.1.6 *O racismo justificado*

No *Antigo Testamento*, a maldição de Noé a seu filho Cam é proferida logo após a família chegar à terra firme. Como em *Caim*, a morte de toda a tripulação da arca interrompe o episódio – e o curso da humanidade, foi necessário operar um adiamento temporal com relação ao texto original. Feita essa exceção, o relato segue à risca os acontecimentos narrados na *Bíblia*: cam vê o pai nu e embriagado, o que, segundo o narrador, seria uma “maneira elíptica” de descrever o “trato carnal” (*Caim*, p. 159). Ele conta tudo a seus irmãos, sem e jafet, que cobrem o pai com um manto. Ao acordar, noé lança uma maldição sobre o filho, que feriria todo o povo cananeu:

Maldito seja canaã, ele será o último dos escravos dos seus irmãos, abençoado seja sem pelo senhor meu deus, que canaã seja seu escravo, que deus faça crescer jafet, que os seus descendentes habitem com os de sem e que canaã lhes sirva de escravo (*Caim*, p. 159).

O trecho acima é praticamente a transcrição do que se vê em *Gênesis* 9: 25-27, escritura utilizada em diferentes épocas como justificativa¹⁶ para a servidão imposta a diferentes povos¹⁷, mas principalmente aos negros africanos, com consequências socioculturais

¹⁶ Interpretação ainda difundida em determinados círculos religiosos, como explicado por Rosiane Rodrigues, acerca de uma fala do deputado Marcos Feliciano, no artigo de opinião *A Maldição Africana*. Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/religio-e-fe/rosiane-rodrigues/a-maldicao-africana-1604345.html>>. Acesso em 11 abr. 2021.

¹⁷ De acordo com Hemming (2007, p. 594), “João de Sousa Ferreira foi um missionário da Ordem de São Pedro que manteve alguns escravos. Justificou o sistema, pois ‘não há lei divina nem humana, que proíba possessão de

incontornáveis. A desumanização é tamanha, que, para Foucault, nem mesmo pode se falar em relação de poder, pois esta pressupõe uma possibilidade de resistência que, em caso de escravidão, é anulada diante do constrangimento físico (FOUCAULT apud MAIA, 1995, p. 89).

De acordo com Almeida (2018), a maldição de Cam¹⁸ atuou como elemento central na construção do pensamento europeu sobre o continente africano. Após o dilúvio, cada um dos filhos de Noé teria habitado uma região diferente, por isso Cam estaria vinculado à África. Para Macedo (2001), no imaginário medieval, os africanos, incluindo-se também os afro-muçulmanos (mouros) e hispano-muçulmanos aculturados (muladies) eram inseridos na linhagem maldita de Cam, o que os colocava em posição inferior aos descendentes de Sem e Jafet. Para o pesquisador, essa interpretação da *Bíblia* teve “peso inequívoco na legitimação da conquista daquele continente” e na “defesa da dominação dos povos extraeuropeus” (2001, p. 26).

Sobre a definitiva influência desse trecho bíblico, Almeida (2018) completa a análise:

Aos poucos, a imagem de Ham constitui o polo aglutinador onde se agregam visões estigmatizantes sobre a cor negra, vista como desvio normativo e, em última análise, como anátema, mas também sobre a impudicícia, o comportamento desregrado e a exaltação das paixões entendida como expressão da incivilidade dos africanos, justificando a aplicação de uma medida disciplinadora como a escravidão que assim era investida de sentido salvífico (WHITFORD, 2009). Mesmo que de forma implícita, ele atravessa toda a produção textual europeia sobre as relações que se vão tecendo com os mundos africanos e, mais do que isso, estrutura discursos, comportamentos, e práticas políticas, sociais e religiosas (2018, p. 411).

Assim, além de fazer parte da maldição, a cor da pele atuava como um “descriptor cultural”, pois a referência ao olhar sem pudor de Cam para o pai desnudo, ou à interpretação que se faça desse trecho, tornou-se pretexto para a criação de um discurso sobre a índole e o comportamento sexual dos africanos, que então mereciam passar pela escravidão, como processo “civilizatório”. Certamente, diferentes leitores do texto bíblico poderão ter interpretações mais amenas desses versículos, no entanto, tal passagem exemplifica como a crítica não se dirige aos ensinamentos originais do *Antigo e Novo Testamento*, cujas possibilidades de leitura são inúmeras, mas ao que se moldou culturalmente a partir deles, evidentemente, sob influências adversas.

escravos’ e os índios brasileiros eram suficientemente bárbaros, ‘são da descendência da maldição de Ham’, para serem qualificados como escravos naturais”.

¹⁸ Por vezes grafado como “Ham”.

No conjunto dos episódios selecionados por Saramago, faz sentido a inclusão de tais trechos, mesmo que obrigatoriamente deslocados da linha temporal original, e ainda mais a manutenção do enunciado tal qual o texto bíblico: trata-se de uma denúncia, logo, as provas do crime não devem ser adulteradas.

2.1.7 O rebaixamento da mulher

A construção das personagens femininas será analisada em mais detalhes posteriormente, no entanto, pareceu-nos importante situar de forma breve como os romances dialogam com a marca cultural legada pela representação da mulher nos textos bíblicos. Segundo Lopes (2013), essas narrativas, sempre mediadas pela palavra masculina, “constroem mundos sociais e universos simbólicos que mitologizam, invertem, absolutizam e idealizam diferenças e desse modo distorcem ou marginalizam a presença histórica dos ‘Outros’” (2013, p. 99). Tais distorções percebem-se nas caracterizações extremas, em que ora as figuras femininas principais flertam com o diabólico ou sedutor, como Eva e Maria de Magdala, ora veem-se limitadas a um ideal de pureza e sublimação, como Maria, mãe de Jesus.

Nos romances, além do embaralhamento de tais noções, será evidenciada a origem inferior da mulher no mito adâmico:

em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela, quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar às fontes (*ESJC*, p. 57).

Nesse trecho característico do estilo saramaguiano, o narrador entremeia o enunciado com uma espécie de provocação coletiva a uma reflexão mais demorada do que a possibilitada pela leitura contínua do romance. “Remontar às fontes” significa perceber como determinadas interpretações dos textos bíblicos passaram a justificar a dominação do homem sobre a mulher. Tais mitos, reflexos do contexto patriarcal em que surgiram e abalizados pelas sociedades que os acolheram, estão repletos de símbolos que legitimaram a criação de sistemas apoiados na hegemonia masculina, cujas consequências presentificam-se no desequilíbrio das relações.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, há ainda uma significativa contraversão das referências, com o rebaixamento de Maria, mãe de Jesus, originalmente, padrão de santidade feminina e figura central do cristianismo. Nesse sentido, as observações do narrador e a composição da personagem fazem uma leitura cultural que difere do retrato bíblico, o que

Batista (2019, p. 122) resume bem ao identificar que, enquanto a Maria original é “modelo”, a de Saramago é “amostra”. Isso ocorre, pois a dessacralização de Maria não objetiva o desmascaramento de uma figura controversa, mas o desvelar da aura que lhe é legada pelo cristianismo: como mulher de seu meio e tempo, ela sofreria as penas comuns a todas as demais; isto é, nem mesmo a proximidade com o círculo divino a faria escapar do tratamento desigual próprio dos moldes culturais em que estava inserida. De fato, é devido à submissão total ao sistema patriarcal, manifesto no acatamento das dores e do destino que lhe são impostos por Deus, que ela é elevada ao posto de grande santidade da Igreja Católica e figura exemplar às demais mulheres.

As entrelinhas desvanecidas da biografia de Maria, pouco a pouco reimaginadas em uma demorada e constante composição da personagem, redesenham o breve retrato da perfeição feminina legado pela *Bíblia* e, ao fim, tem-se uma coleção de gravuras muito mais realistas: a de uma mulher em tudo diminuída, cujos desejos e aspirações negados tornam-na subserviente e incompleta em todas as esferas.

Ainda, o controle exercido pelo homem no molde do discurso, que lhe permite manter o sistema de poder que o favorece, é descrito pelo narrador: “a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino” (*ESJC*, p. 31). Em uma apropriação do enunciado bíblico, retoma-se a junção recorrente de termos que designam um líder completo¹⁹, pois a justiça remete aos deveres diante dos homens e a piedade, a retidão perante Deus. A mulher não tem participação no sistema político e religioso, logo, sem poder para conhecer, escolher e muito menos aplicar a justiça humana ou divina, a bondade e a pureza fazem parte de um rol de obrigações impostas à condição feminina, dessa forma, o desvio pode ser um demérito, mas o acatamento não é escolha, portanto, jamais qualidade.

2.1.8 A vontade de Deus como explicação universal

“Deus é quem traça os caminhos e manda os que por eles hão-de seguir” (*ESJC*, p. 404-405). Fora de contexto, tal fala reverbera o alento esperançoso que muitos depositam na onisciência divina, como a crença manifesta no ditado popular: mesmo que as linhas sejam tortas, a escrita – ou traçado – de Deus sempre estará certa. No trabalho cuidadoso de Saramago, no entanto, há dois procedimentos frequentes que demovem os discursos: a troca de

¹⁹ Cf. *Lucas* 2:25, *Tito* 1:8, *Tito* 2:12, I *Timóteo* 6:11.

enunciadores e a subversão dos textos originais. A fala pertence a Maria Madalena e o tom resignado da mulher que sabe que irá perder o companheiro por desígnio divino revela-se um vaticínio da eterna subordinação do homem a forças que o ultrapassam e diminuem. Tal inversão é evidenciada ao perceber-se nesse trecho uma apropriação de *Provérbios* 16: 9: “O coração do homem traça o seu caminho, mas o Senhor lhe dirige os passos”, conforme tradução *Almeida Revista e Atualizada*, nesse versículo, mais próxima do texto em estudo. No período original, as orações aparentam simetria de tamanho e sujeitos com papéis equiparados, porém, a conjunção “mas” quebra a ilusão de equilíbrio ao introduzir a oração coordenada adversativa, logo, a que contém a informação primordial da composição: o homem, em seu íntimo, formula seus planos, contudo, é o Senhor que define sua rota. No romance, a desigualdade do poder é expressa sem disfarces: o homem é deslocado para o fim da frase, perdendo a posição de sujeito da ação para assumir-se como objeto do mando divino. Além disso, a substituição de “mas” pela conjunção aditiva “e” indica a soma de âmbitos de domínio: Deus é o planejador e executor da rota e nela dispõe os homens como deseja. A questão central, novamente, é que, quando se fala em “Deus” nos romances, aciona-se uma grande metonímia de instâncias de poder que pleiteiam tal autoridade e cujas intenções distanciam-se da orientação amorosa que visa à elevação espiritual do ser humano.

Posteriormente, a mesma noção é destacada quando os discípulos argumentam sobre a infalibilidade dos desígnios divinos e é Jesus quem os refuta, sabendo das atrocidades que seriam cometidas em nome de Deus. Pedro alega: “Se é vontade de Deus, é causa santa” e Jesus explica que essa seria uma questão temporal e não sagrada (*ESJC*, p. 435-436). Mateus então cita que os mortos seriam recebidos na vida eterna, e Jesus diz que a condição para lá entrar não deveria ser tão dolorosa. A seta do tempo torna-se bipartida, pois no presente da narrativa, forma-se um jogo de duplos em que, devido ao seu conhecimento do futuro, o Jesus criado por Saramago contesta os preceitos difundidos no passado pelo Jesus bíblico. É nesse momento que o protagonista do romance esclarece como a sua versão de evangelho, enquanto sistema de princípios, difere daqueles apregoados pelos discípulos nos livros canônicos. Para o Jesus saramaguiano, opressões ou mortes em nome de Deus não são justificáveis: a vida terrena é valiosa e o homem deve lutar pela liberdade de gozá-la, daí a discordância com os argumentos dos apóstolos, os quais refletem os princípios que seriam conhecidos como a doutrina cristã, conforme registrado em *Mateus* 10: 39: “quem perde sua vida por causa de mim, a achará”. Passagens como essa podem ser lidas como uma celebração do altruísmo, porém, o enaltecimento de uma vida posterior e eterna, como se vê também no *Antigo Testamento*, gerou interpretações que conduziram a extremismos validados por determinados preceitos religiosos.

Como explica Chauí, cada religião tende a enxergar as demais como rivais e mutuamente excludentes:

uma oposição não tem como exprimir-se num espaço público democrático porque não pode haver debate, confronto e transformação recíproca em religiões cuja verdade é revelada pela divindade e cujos preceitos, tidos por divinos, são dogmas. Porque se imaginam em relação imediata com o absoluto, porque se imaginam portadoras da verdade eterna e universal, essas religiões excluem o trabalho do conflito e da diferença e produzem a figura do Outro como demônio e herege, isto é, como o Falso e o Mal (2004, p. 132).

Para a autora, é nessa produção de dicotomias religiosas que se forjam os perigos do fundamentalismo religioso:

na medida em que o poder teológico-político instrumentaliza a crença religiosa para assegurar obediência e servidão voluntária, fazendo com que os homens julguem honroso derramar seu sangue e o dos outros para satisfazer à ambição de uns poucos, esse poder é exercício do terror (CHAUI, 2004, p. 132).

A vida terrena perde sua relevância, enquanto mera passagem, cujo objetivo converte-se na prova da lealdade a Deus, com a promessa da recompensa divina na esperança pós-mortal. Assim, a religiosidade transforma-se em dogma, que valida sofrimentos e opressões em nome da incontestável vontade divina. Contrária a tais maniqueísmos e ao cerceamento da liberdade do homem, a humanização de Jesus e de seu evangelho é expressa, sobretudo, na sua defesa da vida sobre a terra.

Nos dois romances, prevalece um chamado à reavaliação de paradigmas. Na contínua troca de papéis, o jumento, comumente associado à falta de inteligência, transforma-se em metáfora de discernimento, pois ele sabe “aonde se dirige, como se seguisse um rasto, aquele sempre confuso ir e vir de marcas de sandálias, cascos ou pés descalços que é preciso observar com atenção para não estar a voltar para trás quem imaginasse avançar, sem desvios, directo à estrela polar” (*Caim*, p. 122-123). Em um momento em que *caim*, símbolo do homem em busca do seu caminho, não consegue mais distinguir o próprio tempo, em um embaralhado de signos, é o animal, antes irracional, que define a rota, por saber interpretar, entre as diversas pistas deixadas pelo passado, quais os levariam a novos destinos. Independentemente de o caminho ser amplo ou estreito, é preciso avaliá-lo cuidadosamente, pois, ao almejar as alturas celestiais, o homem pode seguir marcas que conduzem a retrocessos.

Sobre essa leitura de épocas, heranças e mitos, o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* assinala: “a síntese não passa duma ilusão, é assim, salvo seja, como uma invalidez da linguagem” (ESJC, p. 124). A História chega a nós como síntese, por isso, é preciso refletir sobre o que é considerado pormenor ou apagado das grandes crônicas e o que é mantido como marca de itinerário, e, talvez, o mais importante, por quem ou com quais intenções, pois, de acordo com Kaufman, “*History is not monolithic; it can be told and/or written differently since it is structured by language; it is subjective and depends upon point of view; it is ideologically charged and time-specific; it shares, finally, a lot of its characteristics with fiction*”²⁰ (1994, p. 450). Entre as várias possibilidades de se contar e interpretar a história, algumas prevalecem. É munido desse conhecimento e em espírito de contestação, que Saramago cria uma ficção em que “o referencial é reavaliado como discurso, como consciência de que a história é antes de tudo discurso e o acesso a ela está inevitavelmente condicionado pela textualidade” (CERDEIRA, 2000, p. 230). A literatura, portanto, tem um papel privilegiado na aquisição da realidade, pois, mediante o uso potencializado das ferramentas da linguagem, é possível analisar os diversos fragmentos de percepção do mundo para então fazê-los ressurgir em novas múltiplas possibilidades.

²⁰ “A história não é monolítica; pode ser contada e/ou escrita de formas diferentes, pois é estruturada pela linguagem; é subjetiva e depende de ponto de vista; é ideologicamente carregada e específica do tempo; compartilha, por fim, muitas de suas características com a ficção”, em nossa tradução.

3 INTERVENÇÃO – OS MALDITOS, DESPREZADOS E SUBVERSIVOS

Tendo em vista o que se analisou sobre a *Bíblia* como instrumento de poder e irradiação cultural, com um texto editado e interpretado de acordo com determinados interesses, a literatura de Saramago parece indagar, por meio da comparação com o presente real, o que a ficção tem a dizer sobre a manipulação de narrativas. Nos romances em estudo, a retomada do “marginal e o ex-cêntrico” (HUTCHEON, 1991, p. 12) recorre ao extremo ao buscar reinventar para os malditos e rebaixados pela mitologia judaico-cristã uma apreensão desse mesmo conjunto de mitos e, conseqüentemente, da História humana.

Ao retomar essas personagens, Saramago cria um jogo de luzes que aponta ora para as incoerências dos mitos criados pelos seres humanos, ora para os males persistentes na contemporaneidade. Ao passo que desnuda e interroga convicções, medos e anseios, invalida o questionamento sobre qual valor teria a reescrita dessas histórias “arquiconhecidas”. Para Leyla Perrone-Moisés (1999, p. 245), no entanto, para além de qualquer interpretação, está a qualidade da escrita do autor: “o valor do livro, como o de qualquer obra de arte, está em sua feitura, naquilo que antigamente se chamava, sem pejo, a Beleza. E nessa beleza ainda reside o supremo bem, que Saramago nega à religião e à história”.

Neste trabalho, há a tentativa de conjugar a análise da obra, pela verificação do que com ela dialoga, tanto de sacro quanto laico, com o trabalho literário do escritor, em suas escolhas éticas e estéticas. Como explicado, justificam-se as pesquisas sobre o percurso histórico e literário das personagens, pois o autor não mexe com símbolos estagnados de um mito que se propagou tal qual surgiu nos textos compilados do *Antigo Testamento*, mas imagens que há muito se precipitaram para todo campo da criatividade. Tais figuras não só não são exclusivas de uma esfera religiosa, múltipla por si só, como, ao adentrarem o campo literário e artístico, tornaram-se parte de uma herança cultural e de saberes coletivos que constituem o ser humano ocidental. Por isso, para compreender as diversas referências silenciosas ou não que estão em jogo na criação literária, é preciso saber quais são os laços rompidos e rótulos negados.

A estatura do Diabo, por exemplo, estende-se a séculos de recriações; sua vida tampouco se inicia na *Bíblia*, uma vez que é amálgama de diversos mitos anteriores. Além de não se encerrar ali, cresce, toma diferentes contornos e posições históricas à medida que o ser humano transforma em sedução o temor pelo anjo desprezado. Nos romances em estudo, o autor ora bagunça, ora retira as camadas antepostas ao Maligno, criando uma personagem diabólica que não é simplesmente má, tampouco um diabrete a provocar risos na plateia.

Em seguida da análise dos “pastores”, procederemos ao estudo das demais personagens marginalizadas pelas histórias originais e trazidas ao centro nos romances: Caim e as mulheres. As figuras amaldiçoadas, como Caim e Lilith, são “apagadas” dos registros cristãos. Caim só é lembrado no *Antigo Testamento* como um mau exemplo a ser evitado e, mesmo tendo sido condenado a vagar eternamente pela Terra e recebido uma marca que o distinguiria de qualquer outra pessoa, ninguém cruza com ele nos registros bíblicos. Lilith tem seu apagamento ainda mais definitivo, pois sua história é retirada do *Antigo Testamento*. Enquanto esses exemplos de rebeldia são excluídos ou diminuídos, a presença do Diabo cresce: da participação diminuta no *Velho Testamento*, com associações não evidenciadas, como a serpente, ao papel de opositor de Jesus no *Novo Testamento*. José Saramago, em *Caim*, reverte o processo de Caim e Lilith ao retomar e converter os herdeiros de nomes e maldições em personagens principais, dando-lhes espaço e voz para reclamar seus julgamentos injustos. Já com relação ao Diabo, o processo literário é diferente: o papel de Pastor na narrativa é essencial; porém o poder que ele tem para com os homens é ínfimo.

Analisando-se por que, em seus contextos originais, Caim e Lilith tomam caminhos opostos ao do Diabo, é preciso pensar que, de acordo com a definição de Eliade (1972) sobre a função do mito enquanto exemplo, os dois primeiros cumprem o seu papel ao demonstrarem as consequências do desacato ao poder. Já a história do Diabo revela que nem mesmo um anjo de luz seria perdoado ao tentar destronar o Todo Poderoso (*Isaías* 14: 13), assim, a maldade do mundo, em sua integralidade, lhe é imputada.

3.1 A ressignificação do Diabo

*O Diabo pode ter sofrido abuso. Pode ter sido
falsamente acusado e acusado sem razão, quando os
humanos não quiseram levar a culpa sozinhos e
despejaram sobre ele seus próprios crimes.
Daniel Defoe*

A marca diabólica é uma herança de medo e fascínio, infinitamente citada, recriada e revisitada. Nesta seção, detemo-nos nas pesquisas de Almond (2021) sobre a trajetória religiosa do Diabo, nos estudos de Muchembled (2001) quanto ao seu impacto sociocultural, assim como no percurso de Satã na mitologia e na literatura, conforme apontado por Villeneuve (2005), e em nossas pesquisas sobre as recriações diversas do Demônio na literatura portuguesa.

A imbricação entre Deus e Diabo é um aspecto indispensável nos romances em estudo. Para Almond (2021, p. 15), nos últimos dois mil anos no Ocidente, “era tão impossível não crer no Diabo quanto era impossível não crer em Deus. [...] A história de Deus no Ocidente também é a história do Diabo, e a história da teologia também é a história da demonologia”. Essa não é uma personagem tão indesejada quanto a sua expulsão do céu faria imaginar: sua oposição é necessária. No sentido histórico, o Diabo é também pai, cocriador do mundo, uma vez que Deus e Jesus não pertencem a essa esfera (*João 17: 16*). Além disso, se o Diabo plantou a divisão entre os homens, guerras e contendas, tornou-se o escritor da história do mundo: “as colunas do céu têm suas bases no abismo. O irresponsável que remexer nas bases infernais poderá provocar rachaduras no paraíso” (VILLENEUVE, 2005, p. 813-814).

Se o desenrolar da personagem aponta para um mosaico de crenças e recriações, já na origem, o Diabo bíblico provém da mistura. Segundo Muchembled (2001, p. 19), as primeiras interpretações cristãs precisaram conciliar diferentes matrizes a fim de “dar um sentido coerente a diversas tradições diabólicas, nascidas de narrativas diversas. [...] casar a história da serpente com a do rebelde, do tirano, do tentador, do sedutor concupiscente e do dragão todo-poderoso”. Para o historiador, até os séculos XII ou XIII, a Europa carrega variáveis numerosas do Demônio, isso porque as diferentes culturas ainda têm traços vivos que o cristianismo não conseguira uniformizar. Villeneuve (2005, p. 813) ajuda a compor a origem e direção do Diabo: “Nascido do contato da angelogonia caldaica com o madeísmo, depois do cativo judaico na Babilônia, Satã, que até então era apenas um servidor submisso, é erigido a um rival de Deus, um feroz adversário e contraditor”. Todas as religiões primitivas que influenciaram o pensamento judaico-cristão tinham algum tipo de representação do mal. Deuses estrangeiros, que ameaçavam a unicidade de crenças, foram convertidos em espíritos maus e adversários de Deus, já como um prenúncio de que a demonização do outro, estrangeiro ou dissidente, seria a ferramenta fundamental de domínio da Igreja e do Estado.

Em sua origem bíblica, Satanás está no cerne da desobediência contra Deus, suscitando uma batalha sem fim, a qual abalizaria conflitos em uma esfera em que o “Bem” somos nós e o “Mal” são os outros, além de sedimentar a lição de que a desobediência e a insubmissão resultam no pesar eterno. É a partir de interpretações do *Novo Testamento* que o Diabo se torna inimigo implacável de Deus. Os anjos rebelados juntam-se para trabalhar pela ruína da humanidade e conseguem possuir corpos humanos, porém podem ser repelidos em nome de Jesus, cuja obra centra-se em representar o Reino de Deus, opor-se ao Reino das Trevas e “destruir as obras do Diabo” (*I João 3: 8*). Para vencer essa batalha e libertar o ser humano do castigo da morte, Deus teria entregado a si mesmo a Satanás, por meio de seu filho unigênito,

Jesus. Com tal sacrifício, Satanás perde seu papel de acusador, porém continua na esfera terrestre, à espera dos pecadores que se juntam a ele no tormento eterno.

Tais metamorfoses são inevitáveis, pois “o Maligno não existe nunca sem o homem que o pensa e é portanto este que o mascara sob formas mutantes” (MUCHEMBLED, 2001, p. 208). Como constructo do seu tempo, a personagem acumulou durante séculos as características do “outro”: foi judeu, foi mouro, esteve vinculado à mulher, aos estrangeiros. O Diabo, ao mesmo tempo, justifica as vilezas humanas e execra os vícios alheios, atestando o grande medo do homem de olhar para si mesmo: a culpa é do outro, o erro nasce do lado de fora.

Assim, diferentes faces do Demônio foram construídas: as oficializadas pelas religiões, as da cultura popular, presentes em lendas, provérbios e cantigas, e as personagens literárias. No século XIII, Tomás de Aquino seria responsável por delinear a imagem de um demônio “especialista em causas ‘ocultas’ e efeitos ‘maravilhosos’ (mas não miraculosos)” (ALMOND, 2021, p. 113). Para Villeneuve (2005, p. 814), a mudança imagética de Satanás teve como influência determinante as “alucinações e visões dos monges na arte plástica medieval, quando se teve de transformar o mais belo dos anjos, mensageiro da Luz, num monstro”.

Entre os séculos XII e XIV, as marcas da religiosidade são intensas em Portugal e a figura diabólica tem espaço nas cantigas trovadorescas, demonstrando as crenças populares. Os temas variam de alusões às feitiçarias ao fogo do inferno que aguarda os desobedientes, em uma propalação do terror (LOPES *et al.*, [c2012]). Na Europa do século XIV, a evocação do medo infernal aprofunda a intensidade dos instrumentos de controle social e vigilância das consciências, com o exemplo de que a “marca mesma da soberania reside no poder da espada punitiva. Abre-se, assim, o caminho que leva a um Estado de justiça mais severo, a um rei capaz de manejar um arsenal de suplícios adequados, em nome de Deus” (MUCHEMBLED, 2001, p. 35-36). O poder de Lúcifer aumenta no momento em que a “Europa procura maior coerência religiosa e inventa novos sistemas políticos, preludiando o movimento que vai projetá-la para fora de si, na conquista do mundo, no século XV” (MUCHEMBLED, 2001, p. 31). Nesse contexto, travestido de obediência religiosa, está “o reconhecimento do poder da Igreja e do Estado, cimentando a ordem social com o recurso a uma moral rigorosa” (MUCHEMBLED, 2001, p. 35). O poder da Igreja cresce à medida que a Europa inventa instrumentos que abalzem a futura dominação do mundo, “produzindo um modelo social fundamentalmente hierárquico, em torno de um Deus ainda mais poderoso que o terrível Lúcifer” (MUCHEMBLED, 2001, p. 37).

O cristianismo antigo “distinguiu entre a prática do cristianismo (como a verdadeira religião) e as práticas de todas as outras religiões (como magia demoníaca)” (ALMOND, 2021,

p. 118). No início do século XV, a Igreja inventa a bruxa como serva maligna do Diabo e, como consequência, a caça às bruxas duraria os trezentos anos seguintes (MUCHEMBLED, 2001). A percepção de que as mulheres são mais suscetíveis a Satanás do que os homens foi incorporada à mais influente demonologia católica, a *Malleus maleficarum* (Martelo das feiticeiras), escrita por Henrique Kramer em 1486, o qual adicionou ainda que as mulheres são mais carnais, associando, dessa forma, a sexualidade feminina ao mal (ALMOND, 2021, p. 148). Essa visão não ficou restrita ao catolicismo, pois, no mundo protestante, “o poder dos homens sobre as mulheres foi igualmente afirmado” (MUCHEMBLED, 2001, p. 97).

Nesse sistema de pensamento masculino, a mulher está próxima do Diabo, em contraponto ao homem, inspirado por Deus. Facilmente cooptadas pelo demônio, todas deveriam ser vigiadas, não apenas as feiticeiras: “do terrível mito satânico de feitiçaria às baixezas mais ordinárias atribuídas a seu corpo insaciável, elas eram apontadas como as desorganizadoras do mundo. Era preciso, pois, enquadrá-las com o máximo rigor” (MUCHEMBLED, 2001, p. 146).

A relação entre bruxas e Diabo também levou à ideia do “pacto satânico”, aliança basilar das práticas de bruxaria. Entre os séculos XVI e XVII, um demônio de força extraordinária perseguia os pecadores, no que Muchembled (2001, p. 143) chama de “interiorização do pecado”. Nessa época, em Portugal, a presença do Diabo intensifica-se, pois Gil Vicente seria responsável por introduzir uma ampla variedade de demônios, muitas vezes, “alegres e irônicos críticos de costumes, moralistas zombeteiros e folgazões, fustigadores de vícios e pecados” (ALBUQUERQUE, 1978, p. 986). Assim, por meio de uma cômica figura satânica, apontam-se os vícios e desregramentos dos ricos e poderosos.

Entre Idade Média e Renascimento, a Igreja Católica, enquanto instituição em expansão no Ocidente, buscou interferir em todas as esferas da vida humana, contribuindo para a influência onipresente do sagrado. O medo das penas eternas garantiu a autoridade da Igreja e, em um tempo marcado pela intermitência da peste, em que os do povo morriam jovens e mesmo os nobres e reis fugiam da praga, a morte e o além pareciam próximos. Ademais,

os acontecimentos extraordinários dos anos à volta de 1500, sobretudo a primeira viagem marítima à Índia, tinham criado uma atmosfera em que a segunda vinda de Cristo parecia iminente, o que influenciava não só as crenças particulares dos homens, mas até a direção política do regime (EARLE, 2015, p. 152-153).

Por um lado, havia o desejo de aproveitar as humanas sensações de tão breve vida, por outro, a Igreja tentava assegurar sua influência, instilando a noção de um acerto de contas

posterior. A segunda concepção é a propalada pelo católico Gil Vicente, por meio de peças em que a moralidade se centra na fé cristã como meio de salvação individual. Muitas vezes, quem vocaliza a denúncia contra o clero e a corte é a personagem do Diabo, que, em seus contornos cômicos e ridicularizados, assume tom de ironia e deboche na função de instrumento divino para a condenação dos hipócritas e corruptos, em uma evidente condenação da sociedade.

Na trilogia das barcas, isto é, *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519), os defuntos chegam a um cais e são julgados por um Anjo e pelo Diabo, que deseja levar todos consigo, pois conhece as fragilidades humanas e seus pecados íntimos, principalmente daqueles que desprezam os pobres e enganam a Igreja. No *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, o Diabo chama o “onzeneiro”, ou agiota, de seu “parente”, mostrando que os homens estavam apegados à materialidade do dinheiro. Os poderosos são criticados com o intuito de desvelar a hipocrisia (“E tu viveste a teu prazer/ cuidando cá guarnecer/ porque rezem lá por ti.”), sobretudo a do clero: “Gentil padre mundanal, a Belzebu vos encomendo!” (VICENTE, [c2010]²¹).

No *Auto da Alma*, o Diabo tenta conquistar os mortos com a lisonja e os bens materiais, porém termina vencido e ridicularizado. Já no *Auto da Lusitânia*, Berzebu e Dinato, dois demônios, registram o célebre diálogo entre Todo Mundo e Ninguém, uma aguda crítica retomada no *Auto da Feira*: todos querem os louros e as aparências, mas poucos vivem de forma íntegra e cultivam o espírito. Os diabos alegram-se pelo número e pela variedade dos pecados e utilizam linguagem religiosa para isso (“aleluia aleluia”). Na tarefa de levar almas a Lúcifer, o modo mais fácil seria ir até os bispos, entre os quais haveria diversos mercedores do Inferno. Apontam-se, portanto, as incongruências de uma sociedade extremamente católica, em um teatro moral e social manifesto na intenção crítica: pela primeira vez, os diabos são seres éticos; as falhas, por eles rechaçadas, pertencem aos humanos.

Percebe-se um modo de pensar racional, que, ainda no século XVI, levaria a um movimento voltado ao conhecimento, considerado uma revolta contra Deus. Ao mesmo tempo, o crescente interesse literário pelo Diabo reflete-se na Europa Ocidental com o mito de Teófilo, sacerdote que teria buscado vingar-se por meio de pacto satânico, porém, arrepende-se, jejua por quarenta dias e vê a Virgem Maria, que intercede por ele. Essa lenda acaba por converter-se na narrativa do Dr. Fausto, de 1587, a qual inspiraria o *Fausto* de Goethe, no século XIX. Assim como no ritual das bruxas, em que elas faziam um círculo na areia antes de realizar o

²¹ Os trechos do teatro de Gil Vicente foram extraídos da base de dados on-line CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

pacto com Satanás, o Dr. Fausto original teria se apegado à necromancia e, com uma vareta, traçado círculos dentro de círculos e invocado Mefostófolis. Corpo e alma são cedidos a Satanás, porém, anos depois, Fausto é abandonado e encontrado retorcido, com membros e órgãos jogados contra a parede. A inspiração da lenda está nos diversos casos de possessão, que tornaram o Diabo tanto aterrorizante quanto fascinante. Muitos médicos, ao não saberem das causas da epilepsia ou da depressão, por exemplo, diagnosticavam-nas como possessão demoníaca. Segundo Harsnett (apud ALMOND, 2021, p. 209), a motivação era a ganância:

Deixe-os [...] descobrir um demônio na epilepsia, na histeria, na cólica, na convulsão, na dor ciática ou na gota, e então aprender um encantamento, um amuleto, o talismã de um padre, e obterão mais fama e dinheiro em uma semana do que ganham agora em um ano com todo seu trabalho árduo.

Muitos eram os sinais de possessão, como o conhecimento de outras línguas, o cheiro repulsivo e o vômito de objetos. Havia uma disputa pelo poder exorcista entre católicos e protestantes, que criaram diferentes manuais e rituais para a atividade. Para Hobbes, “tanto a demonologia quanto o exorcismo eram meios pelos quais os sacerdotes católicos tentavam conservar seu prestígio e manter ‘o povo mais reverente diante do seu poder’” (apud ALMOND, 2021, p. 293). A existência de um Diabo possuidor de corpos humanos e de homens que, auxiliados por Deus, rechaçam tais espíritos testemunhava contra o ateísmo. Além disso, a punição dos condenados manifestava a glória de Deus e a certeza de que a desobediência não seria tolerada. A possessão tornou-se um drama público, em que, provavelmente, os papéis eram representados em “um roteiro cultural estruturado de maneira vaga e do conhecimento de todos os participantes” (ALMOND, 2021, p. 236).

Enquanto isso, durante o período clássico, Camões trouxe para a literatura portuguesa a tendência ao deslocamento do Demônio para o outro. Em meio à aclamação dos intentos do país cristão, os demais povos que se interpõem às invasões lusas só podem estar sob comando de Satanás. Em *Os Lusíadas* (1572), Tétis declara que as terras do Oriente obedeciam às leis diabólicas: “Um reino [...] a quem tem o Demônio leis escritas” (CAMÕES, 1978, p. 338). Sendo o Demônio a origem do mal, a nação cristã e fiel à Igreja teria o direito e até mesmo a incumbência de dominar quaisquer terras em possessão do Diabo. Na epopeia, Baco, deus ligado à boemia, é o opositor de Portugal (CAMÕES, 1978, p. 190) e sua imagem é facilmente assimilada à do Demônio, assim como outrora os deuses pagãos tornaram-se figurações do mal.

Convivem, na Baixa Idade Média, a figura aterrorizante do demônio religioso com a imagem popularizada e cômica do diabo folclórico. O papel do Diabo no inferno, no entanto, refletia uma posição ambivalente, em que ele e seus demônios são atormentados e torturadores.

Se, após a derrota final, Satanás não tem mais poder, “só Deus podia ser responsabilizado pelos sofrimentos infligidos aos condenados no inferno por Ele e seus anjos maus” (ALMOND, 2021, p. 272). Assim, sua onipotência não estaria em dúvida, mas a bondade daria lugar à justiça furiosa. Spinoza afirmaria, de forma contundente, que demônios não existiam, pois seria “absurdo Deus permitir que o Diabo iludisse as pessoas e depois as punisse eternamente por se deixarem iludir dessa forma” (ALMOND, 2021, p. 294). Enquanto os filósofos repensavam a relação homem-Deus-Diabo, na estrutura de poderes, as leis dos reis continuam a ser vistas como “galhos e ramos de mandatos divinos”, com legislações referentes a crimes de lesa-majestade divina na França e na maioria dos países europeus (MUCHEMBLED, 2001, p. 186).

Durante o período barroco, o “trágico” estava em voga tanto nas artes, quanto no cotidiano, como consequência das tragédias e guerras dos últimos séculos. No entanto, para Muchembled (2001), a evolução dos filósofos teve um papel importante para acelerar o recuo da figura demoníaca. Em uma teoria ampla, criada por Locke e Hume, e implícita em Kant, o diabo seria uma “manifestação do entendimento humano em geral” (MUCHEMBLED, 2001, p. 205). O problema do mal adquiria lentamente uma dimensão mais pessoal.

Em 1667, Milton escreveria seu *Paraíso perdido*, no qual Lúcifer “recusa o jugo de um Deus autoritário e proclama orgulhosamente sua insubmissão: ‘É preferível reinar no Inferno que servir no céu’” (MUCHEMBLED, 2001, p. 208). Ao mesmo tempo, a valorização dos prazeres sexuais, o desenvolvimento da medicina e a diminuição das mortes após períodos de pestes e guerras afetam os alicerces do cristianismo severo do século anterior. Assim, para a maioria da Europa, o Diabo abandona “o terreno das práticas sociais para refugiar-se no mundo dos mitos e dos símbolos, a não ser no império austríaco, na Polônia, na Hungria, ou diante do tribunal português de Coimbra, regiões em que os processos de feitiçaria são ainda numerosos no século XVIII” (MUCHEMBLED, 2001, p. 207).

No século XVII, de intensos contrastes e oposições, o Diabo se manifestaria com veemência na obra do Padre Antonio Vieira. A demonização dos opositores de Portugal coopera para a afirmação da identidade nacional, ao legitimar o Império construído “sob a égide da união entre Estado e Igreja, de uma simbiose em que os interesses católicos se tornariam interesses nacionais” (SANTOS, 2007, p. 138). Para Antonio Vieira, os portugueses são os guardiões de um espaço sagrado. Dessa forma, os “opponentes” protestantes são demonizados, como no *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda* (1640). No entanto, o poder satânico influencia também os portugueses; no *Sermão da Epifania* (1662), os colonizadores do “Novo Mundo” são condenados, pois se esquecem de sua missão consagradora e profanam as terras. Para o padre, os poderes deveriam unificar-se na Igreja:

“toda a teima do mesmo demônio e do mesmo inferno, é que estas chaves e estes poderes se dividam, e que estejam em diferentes mãos” (VIEIRA, [1998]).

Entre os séculos XVI e XVII, existia a tese de que o Diabo havia sido expulso da Europa e se estabelecera no novo mundo. Para o padre, os colonos, movidos pela cobiça e influenciados pelo Diabo, falham no ideal cristão, pois desejam impor-se contra as missões e diminuir a influência dos jesuítas sobre os indígenas. A fúria divina reflete-se na figura do monarca, que deve zelar pela manutenção da Companhia de Jesus, dessa forma assegurando as bases da estrutura social. O medo e a culpa personificados no diabo tornam-se mecanismos regulatórios que atestam o peso de uma fala tanto mais política que religiosa.

No restante da Europa, no século XVIII, com a figura do Diabo posta em dúvida pela elite “letrada”, o que antes era central ao cristianismo, agora já pertencia ao ramo da superstição. O Diabo passa a uma concepção metafórica (ALMOND, 2021, p. 303). A partir de então, foi possível fazer duas narrativas: uma cristã tradicional, em que Satanás é ator fundamental, e outra, que é a “História secular de como a ideia do Diabo foi historicamente criada dentro daquele contexto teológico” (ALMOND, 2021, p. 306). À medida que a esfera intelectual ganha, aos poucos, autonomia com relação aos poderes políticos e religiosos, com a possibilidade de a medicina e a ciência explorarem os fenômenos antes apenas associados à vontade divina ou à ação diabólica, o monopólio dogmático parte-se e o demônio, por fim, refugia-se no espaço artístico e literário, mais leve e onírico do que amedrontador.

Com a maior liberdade de representação nas artes, o Diabo apareceria ainda no século XVIII, em seu aspecto horrendo, mas também capaz de metamorfosear-se em personagens elegantes e desejáveis, que seduzem carnalmente. Davam-se os primeiros passos para a criação do gênero literário que seria conhecido como o fantástico (MUCHEMBLED, 2001, p. 233). Para Muchembled (2001), no entanto, as ciências humanas são as “verdadeiras filhas do diabo” que impulsionam o Ocidente, obrigando-o a reflexões sobre a essência, o destino e os objetivos humanos. Dá-se cada vez mais atenção ao eu interior em oposição a um Deus longínquo, o que abre caminho a uma “desdramatização” do tema religioso e moral. Ademais, a ideia de um demônio ridículo une-se à concepção de que o riso pode ser libertador (MUCHEMBLED, 2001).

No século XIX, o romantismo provocou mudanças profundas na imagem satânica, pois a personagem foi retomada em toda a Europa, adquirindo contornos de herói e despertando a compaixão dos poetas. É a possibilidade de entrega a Satã por amor, dinheiro ou poder que concede instigantes variedades ao fantástico e retorna à figura paradoxal do Diabo a beleza inicial de Lúcifer. No panorama feito por Villeneuve (2005), merecem destaque George Sand,

para quem Satanás é “o mais belo dos imortais depois de Deus, o mais triste depois de Jesus e o mais altivo dos altivos” (2005, p. 817), e Baudelaire, para quem “o tipo mais viril de beleza é o de Satã – à maneira de Milton” (2005, p. 817). Para muitos autores de então, os sentimentos humanos são relacionáveis aos dos demônios, como o Lúcifer de Byron exclama a Caim: “Espíritos e homens, sejamos solidários; nossos sofrimentos são comuns” (2005, p. 818). Com frequência, no entanto, a sedução operada pelo Demônio é enganosa e busca levar o ser humano ao sofrimento. Diferentemente, Victor Hugo dedica-lhe um desfecho feliz na epopeia *O fim de Satã*, pois, de suas asas, cai uma pena que assume a forma de um anjo chamado Liberdade, que, com a permissão de Deus e Diabo, “encorajará a humanidade a rebelar-se contra o Mal e a destruir a simbólica prisão, a Bastilha” (MUCHEMBLED, 2001, p. 255).

Nesse período, em Portugal, Teófilo Braga, Alexandre Herculano e Almeida Garrett destacam-se pela recolha de textos populares. As lendas e os contos reunidos da Idade Média atestam a concepção de dois diabos: um mais elitista e outro popular. O primeiro inspira terror, já o segundo é um demônio “terreno, mais próximo dos homens do que de Deus” (RIBEIRO FILHO, 2018, p. 52), um “construtor de pontes”, que acata as regras dos humanos.

Alexandre Herculano faria retratos demoníacos mais próximos aos dos seus contemporâneos românticos. Um dos contos populares mais famosos recolhidos por ele é *A Dama do Pé de Cabra*, em que uma linda mulher seduz Dom Diogo Lopes, porém revela-se uma figura demoníaca. O desgosto do marido enganado o faz ir guerrear os mouros. Para Alves (2014, p. 57), o conto novamente traz o Demônio como o outro a ser evitado.

Em Portugal, como no restante da Europa, o tema seduz a todos que se identificam tanto com um olhar para fora, que deságua no espírito da revolução e do progresso, quanto os que olham para dentro de si, descobrindo seus vazios e desejos reprimidos. Já no período do realismo, o Satanás queirosiano constitui uma reinterpretação da figura diabólica medieval, que funciona como um meio de enfatizar as críticas aos costumes, à arrogância e à hipocrisia da sociedade portuguesa de oitocentos. Para Siqueira (2012, p. 40), a figura do Diabo em Eça “funciona como pedra angular das críticas empreendidas por ele à Igreja, à religião institucionalizada e sua consequência na conformação da sociedade portuguesa”. Além disso, “o foco recai especialmente sobre a média burguesia acomodada às imposições exigidas pelo conservadorismo clerical português, mas que deseja usufruir dos prazeres propostos pelos ideais progressistas do século XIX” (SIQUEIRA, 2012, p. 40).

O Diabo aparece como lembrança em *O Primo Basílio* (1878) e em *Os Maias* (1888), mas também como personagem, em contos, crônicas, novelas e romances. No conto *O Senhor Diabo*, de 1867, no início da narrativa, uma espécie de biografia de Satã, menciona-se:

O Diabo é a figura mais dramática da História da Alma. [...] em certos momentos da história, o Diabo é o representante imenso do direito humano. Quer a liberdade, a fecundidade, a força, a lei. É então uma espécie de Pã sinistro, onde rugem as fundas rebeliões da Natureza. Combate o sacerdócio e a virgindade; aconselha a Cristo que viva, e aos místicos que entrem na humanidade (QUEIRÓS, 1997, p. 1413).

Eça adiciona contornos expressivos e sentimentais a um Diabo que exalta a vida vivida ao êxtase. Em *O Mandarin* (1880), Satanás se diz um *gentleman* e, para seu interlocutor, “não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe-média como se viesse da minha repartição” (QUEIRÓS, 2012, p. 17). O protagonista Theodoro é um pequeno burguês frustrado do século XIX, que ambiciona uma vida melhor e cede ao Diabo, que o persuade com argumentos ligados às vontades físicas do dinheiro e sexo. No romance *A Relíquia*, em que Teodorico Raposo tenciona trazer um objeto sagrado para sua tia diretamente de Jerusalém, a fim de conquistar-lhe de vez a confiança – e herança, o protagonista encontra o Diabo à época da crucificação, descrito como o Satã medieval: “um homem nu, colossal, tismado, de cornos” (QUEIRÓS, 1998, p. 51). É ele quem mostra a Teodorico a cruz de Jesus: “Mais outro deus! Mais outra religião! E esta vai espalhar em terra e céu um inenarrável tédio” (QUEIRÓS, 1998, p. 52). A afirmação da eternidade do Diabo (“Eles passam, eu fico!” – QUEIRÓS, 1998, p. 53) denota a solidarização a esse ser que, assim como o homem, lamenta a recusa à escolha, porém vive sua punição sem nem mesmo a esperança do descanso da morte. De acordo com Siqueira (2012, p. 47), o diabo queirosiano encarna o espírito de oitocentos:

A partir dessa figura altamente polissêmica, o primeiro rebelde da história cristã, Eça de Queirós retoma o combate à instituição religiosa realizada pela Geração de 70, que considerava a Igreja católica uma das causas da decadência dos povos peninsulares, ao lado da Monarquia absolutista e da política colonialista.

Mesmo que não seja em tudo elogiável, esse Diabo torna-se objeto de admiração, por admitir rebelar-se e perder seus privilégios como anjo das mais altas patentes divinas, ao contrário da burguesia, que não ousa enfrentar as consequências de uma vida errante, solitária e sem regalias, em que o “inferno” da incerteza e dos julgamentos seriam certos, a fim de permanecer, de forma hipócrita, ao lado das aparências e tradições.

Cada vez mais descolado dos dogmas, portanto, o Inferno assume a posição cotidiana e não mais um cenário fantástico, em um momento marcado pela queda da observância religiosa e por um novo tipo de esperança preenchido pelo marxismo. Com a diminuição de conflitos

dicotômicos, a visão singularizadora de Bem e Mal também tende a desaparecer e o Maligno, no centro do ser humano, cativo de paixões e sofredor, tem uma vulnerabilidade tão exposta, que é digno de pena, como qualquer homem ou mulher.

Tal empatia pelo Diabo manifesta-se no simbolismo de Baudelaire, para o qual Satã representa a possibilidade de escolha e Deus a opressão. Em Portugal, o satanismo baudelairiano encontrou discípulo em Carlos Fradique Mendes, heterônimo coletivo do grupo Cenáculo, que contava com Antero de Quental, Eça de Queirós, Teófilo Braga, entre outros. Para Nery (2015, p. 341), os poetas usaram desse meio para declarar o desprezo por vários aspectos da sociedade portuguesa, como “a mediocridade política e as crenças religiosas”. No poema *Serenata de satã às estrelas*, vê-se um Diabo “vencido”, porém rebelado e progressista:

Eu sou Satã, o triste, o derrubado!
 Mas vós, estrelas, sois o musgo velho
 Das paredes do céu desabitado,
 E a poeira que se ergue ao ar calado,
 Quando eu bato c'o pé no Evangelho! (apud NERY, 2015, p. 341).

Mesmo que o Diabo seja o “derrubado” das alturas, despejado para os abismos do inferno, aqueles que se veem pertencentes aos céus, como as estrelas, são ultrapassados, “musgo velho”, que não age, mas sofre a ação de quem ousa rebelar-se e transformar o tempo, como os poetas por trás de Fradique, que com o Diabo se identificam.

Mais adiante, o modernismo português, devido à inclinação para o rebelde e insólito, teria diversos autores interessados nessa personagem renegada, entre esses, Fernando Pessoa, que, no conto *A Hora do Diabo* (1989), faz com que uma mulher, em sonho, veja Satanás, que lhe assegura: “Não se assuste, porém, porque eu sou realmente o Diabo, e por isso não faço mal” (PESSOA, 2015, p. 5). A personagem demoníaca é vista como um contrapeso necessário à divindade: “Tudo vive porque se opõe a qualquer coisa. Eu sou aquilo a que tudo se opõe. Mas, se eu não existisse, nada existiria” (PESSOA, 2015, p. 4). Enquanto Deus se ocupa do que existe, Satanás lida com “o que não pode haver”, infinito e poderoso: esse é um diabo que “desvia” porque faz “imaginar”, pois o corpo é corruptível, já os sonhos não apodrecem.

No conto, o Diabo representa o desejo humano, em uma descrição feita com esmero de poeta: “Sou o Espírito que cria sem criar, cuja voz é um fumo, e cuja alma é um erro. Deus criou-me para que eu o imitasse de noite. Ele é o Sol, eu sou a Lua. A minha luz paira sobre tudo quanto é fútil ou findo, fogo-fátuo, margens de rio, pântanos e sombras” (PESSOA, 2015, p. 9-10). O próprio Satanás combina uma coleção de imagens, luminescências e penumbras todas fluidas, a um passo de dissolverem-se no ar. Paradoxos (cria sem criar), antíteses

(luz/sombra), anáforas (cuja voz/cuja alma), aliterações (fútil, findo, fogo-fátuo) e paronomásias (Sol/sou, lua/luz) são evocadas em uma composição ritmada em que a cadência das palavras transmite a lastimosa delicadeza do prisioneiro da eternidade: “Sou aquele que sempre procuraste e nunca poderás achar. Talvez, no fundo imenso do abismo, Deus mesmo me busque, para que eu o complete” (PESSOA, 2015, p. 9).

A poesia e sublimação das descrições garantem a Lúcifer mais uma face no caleidoscópio de imagens do Demônio: aquele que instiga o homem a imaginar um destino possivelmente menos trágico que o seu. A “tentação” é finalmente desvelada: entre o desejo e a imaginação impelidos pelo Diabo e a possibilidade única e tangível definida por Deus, o demônio conhece o castigo da eternidade e aponta ao ser humano a beleza do instante fugidivo, da incerteza do sonho. Por esse motivo, o Diabo pessoano alega que os poetas, “por natureza” seus amigos, não o defendem bem, por insistirem na ideia de um portador do mal contra o bem: “Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega” (PESSOA, 2015, p. 9).

Fernando Pessoa ortônimo ou por meio de seus heterônimos dedicou-se a demais projetos “diabólicos”, como o pacto de Alexander Search, analisado por Souza (2009, p. 5):

o gênio de Fernando Pessoa em certo nível esteve comprometido com a ideia de dar contornos diferentes àqueles com que o Diabo é plasmado segundo o cristianismo, refutando, em sua poética, a noção dogmática segundo a qual Satã é a encarnação do Mal. De fato, de acordo com uma nota do espólio do poeta, Pessoa cogitara escrever versos que ideavam o Tentador como “o espírito do Bem”.

Nesses tempos, o fascínio pela personagem nota-se também no semanário de crítica literária e artística *O Diabo* (1934 – 1940), periódico “rebelde às ideias feitas e mumificadas em século de escravidão mental e social” (MUSEU DO NEO-REALISMO, [c2021]), o que se justifica diante do contexto sócio-político português, com a consolidação do Estado Novo e as guerras vizinhas, que se tornaram preocupações dos jovens. O Diabo estava cada vez mais próximo do ser humano e de suas ambições revolucionárias: o anseio pela mudança e a busca pela liberdade lhe agregaram significados e lhe fizeram vislumbrar possibilidades de vitória por meio de artistas tão insubmissos e arrebatedores quanto ele.

É possível alinhar José Régio a tal descrição, com seus *Poemas de Deus e do Diabo*, em que manifesta uma descida ao Inferno que é, na verdade, um deslocamento ao subsolo do eu (PIVA, 1975, p. 315). Outrossim, Jorge de Sena, em *Gênesis*, escrito entre 1937 e 1938, cria um Diabo que ousa olhar para um Deus irado e “embebido em cólera” (SENA, 1986, p. 23). O tema seria retomado posteriormente nos textos de *Novas Andanças do Demônio* (1966) e nos

poemas de *Exorcismos* (1972). A novela *O Físico Prodigioso*, integrante da antologia de 1966, remonta ao período medieval para mostrar um físico que recebe poderes mágicos e sexuais de um demônio apaixonado. Diante da inquisição, o ponto alto da novela é o julgamento do físico, uma vez que a “caça às bruxas” desvela tanto o poder arbitrário da igreja quanto o das ditaduras de Portugal e do Brasil, onde Sena teria escrito a narrativa.

Para além da literatura, Satanás sobrevive em uma “pedagogia do medo” (MUCHEMBLED, 2001, p. 292), porém, a ideia de que era “proibido proibir”, de 1968, com a subsequente revolução sexual, possibilitou a popularização do pensamento de que o ser humano não precisa sofrer, mas sim desfrutar da vida. Nesse contexto, o Diabo “se tornou pouco a pouco mais desejável, à medida que o ser humano deixava de desconfiar de si mesmo para mirar-se deliciosamente em seu próprio espelho, sem recusar o que antes se chamava de sua animalidade” (MUCHEMBLED, 2001, p. 300). O final do século XX vê crescer uma onda hedonista, em que o Diabo se torna uma “metáfora lúdica do extremo deleite” (MUCHEMBLED, 2001, p. 305). Percebe-se que a genealogia de diabos em diferentes tempos e contextos acrescentou imagens a um jogo de definições infinito, que aumentou a curiosidade e o fascínio pelo anjo caído, rechaçado, temido, irresistível e, por ora, jamais esquecido.

As controversas versões do Diabo, em toda a sua peregrinação pela religião, cultura popular e literatura, têm servido aos escritores para revelar repressões e desejos, ideológicos ou emocionais, muito mais inerentes aos seres humanos, individual e coletivamente, do que exteriorizados a outra dimensão fantástica. Ora condenando os costumes por meio do riso, como em Gil Vicente, ora demonstrando olhares para o outro, em Camões e Vieira: nada escapa de uma visão política de mundo, em que o poder é usado para vilanizar o diferente, como parte de um jogo em que as faces podem se inverter, principalmente quando o “pária” toma a voz e descortina a apetência do ser humano pela liberdade de sentir e desejar, como em Eça, Pessoa e, também, Saramago.

3.1.1 Os diabos de Saramago

Na crítica referente às figuras diabólicas em *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, destacam-se os estudos de Soares (2019 e 2020). De acordo com esse autor, a presença demoníaca nos livros de Saramago assemelha-se à visão de Jorge de Sena, para o qual

o Diabo surge como uma bandeira revolucionária de quem quer, com a sua atuação artística, promover a derrubada de um *status quo* hegemônico que,

quicá por oportunismo, já historicamente se antecipara a se identificar com o outro lado, o de Deus, ocupando previamente esse posto e usando-o em seu favor para planos de poder (SOARES, 2020, p. 81).

O autor examina aspectos simbólicos do primeiro encontro entre Jesus e Pastor na cova em que o primeiro nascera: “esse episódio faz passar da mãe, Maria, para Pastor a autoridade de orientação da vida do menino, que então receberá o cajado, dom do novo mestre” (SOARES, 2019, p. 22). No entanto, antes desse momento, a contribuição de Soares (2019) está na identificação da inserção do Diabo já na leitura da xilografia *A Crucificação de Cristo* (1495), de Albrecht Dürer, como comentado. Segundo Soares (2019, p. 24), a descrição da imagem evidencia um olhar que ultrapassa a imagem do Cristo crucificado, “optando por terminar o seu percurso (ou seja, alcançar – ou, antes, diabolicamente deslocar – o centro da imagem para onde converge o olho da espiral) em um aparente coadjuvante do episódio retratado”. Tal personagem é apontada como Pastor:

Lá atrás, no mesmo campo onde os cavaleiros executam um último volteio, um homem afasta-se, virando ainda a cabeça para este lado. Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde, quase apostaríamos, contém água com vinagre. Este homem, um dia, e depois para sempre, será vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura que traz, vinagre e água, refresco dos mais soberanos para matar a sede, como ao tempo se sabia e praticava. Vai-se embora, não fica até ao fim, fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões, pela simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível (*ESJC*, p. 19-20).

Nesse trecho, Soares (2019) nota a possibilidade de injustiça na “imputada malignidade do Diabo”: já que ele é vítima de uma calúnia, como, por extensão, poderá ser considerada então qualquer narrativa que sobre ele produziram os difundidos discursos canônicos e a tradição cristã ocidental” (SOARES, 2019, p. 26). A associação dessa figura imagética ao Pastor da narrativa de Saramago é comprovada, pelo autor, ao analisar o último capítulo do romance, que retrata o momento final da crucificação:

Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava (*ESJC*, p. 444-445).

Assim como o Pastor de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é posicionado em episódios dos quais não teria participado no texto original, em *Caim*, Soares distingue, nas breves aparições do velho, um conjunto de pequenas reflexões, as quais, por meio da ironia, evidenciam as transformações vividas pelo protagonista:

chama a atenção aqui que Caim e Pastor tenham encontros que beiram a hostilidade mais franca, talvez por ser Caim o mais arredo desses personagens, quiçá por ser esse Pastor [...] um ainda pouco experiente mestre que não alcança as competências de que necessita para tocar os seus discípulos. Ainda assim, não resta dúvida de que há nesse velho uma função de espelho dos conflitos internos que Caim sofre e que lhe revela o quanto as verdades que busca esconder são indisfarçáveis – estão, afinal, assinaladas em sua testa – de modo que Pastor conduz o irmão de Abel a refletir suas próprias atitudes e não o permite olvidar as transformações de caráter por que vai passando no romance (SOARES, 2020, p. 96).

É possível perceber que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* se complementam como paródias dos livros sagrados que compõem a *Bíblia* e no modo como perfazem o círculo de caracterizações permutadas entre deuses e diabos. No primeiro, existe maior ênfase nas ações de Pastor, o qual adquire características atribuídas à benevolência divina. Mesmo que o plano deífico seja determinante para o enredo, é singular a ausência de Deus já na primeira representação da crucificação. No segundo romance, é o diabo que tem a participação reduzida; caim viaja e testemunha as profusas exemplificações dos aspectos temidos e indesejados da versão “demoníaca de deus”, como cunhado por Martins Frias (2014, p. 80).

Na composição das personagens, chamam à atenção dois processos de criação literária diferentes. Pastor, mais evidentemente do que o velho de *Caim*, compartilha a proveniência do demônio bíblico: um anjo caído, outrora grande entre seus pares, rebelado e amaldiçoado por Deus. Contudo, todo o percurso como companheiro e professor de Jesus é criado pelo escritor, ora na proposição de diálogos e ações, ora por meio da inserção em cenas célebres, como a da anunciação da gravidez de Maria ou a do agradecimento ao menino Jesus com os presentes dos magos. Diversamente, ao destacar o lado perverso da divindade, o autor recorre às fontes, sejam puramente históricas ou bíblicas, em uma citação quase direta dos textos. Mencionam-se as mortes das demais crianças à época do nascimento de Jesus, assim como todas as futuras privações, guerras e martírios que ocorreriam em nome do cristianismo. Em *Caim*, os episódios de batalhas, saques e assassinatos surgem como reinserção de tais passagens do *Antigo Testamento*, com a repetição de palavras e do próprio desenvolvimento das ações. Dessa forma, a fim de evidenciar as características perversas das personagens divinas, o autor opta pelo

método da reinserção, seguido dos comentários de caim, do narrador ou das demais personagens, que, amiúde, criticam a natureza de tais episódios, inicialmente, exemplares.

Além do narrador, são os amaldiçoados que percebem a maldade divina. No rol de características cruéis, há o dolo, a ausência de pesar e a satisfação com o sofrimento. Os erros humanos muitas vezes são justificados pelo narrador, como se o homem, afetado por um sistema injusto e impositivo, fosse levado a enganos, em meio à desesperança e ao abandono. É depois de um sonho com um menino que dizia “Deus é medonho” (*ESJC*, p. 309), que Maria de Magdala passa a se prostituir. Nessa ficção, contudo, o narrador não encontra justificativas aceitáveis para os atos divinos: “Deus fá-lo-ia de propósito, fê-lo o filho apenas por humaníssima inabilidade” (*ESJC*, p. 414).

É o próprio Deus quem argumenta a favor do seu plano cruel: “Os fins justificam os meios, meu filho” (*ESJC*, p. 388). Tal intertexto remete prontamente à representação alegórica do Senhor como detentor do poder político. Embora Maquiavel não seja o autor original, o dito é associado à sua obra *O Príncipe*, que originou o substantivo “maquiavelismo” e o adjetivo “maquiavélico”. Bovero ([1992]) explica:

Do ponto de vista maquiavélico o dever político, ou seja, o dever do político, não é e não pode coincidir com o dever moral do homem. A ética profissional do político não somente permite, mas impõe violações à ética universal, porque o político não poderia seguir as prescrições desta sem faltar ao seu dever: que é aquele de fazer-se obedecer, de produzir normas eficazes, ou seja, em substância de *manter o poder*.

Indica-se, portanto, que a manutenção do poder deve ser a prioridade de quem o detém, mesmo que seja necessário lançar mão de estratégias tais quais recorrer à “força”, quando apenas a imposição da “lei” não for suficiente (MAQUIAVEL, 1973, p. 80), ou à dissimulação, pois “um príncipe prudente não pode nem deve guardar a palavra dada quando isso se lhe torne prejudicial” (MAQUIAVEL, 1973, p. 79). O capítulo XVIII do livro encerra-se em um elogio à hipocrisia: “o príncipe não precisa possuir todas as qualidades acima citadas, bastando que aparente possuí-las [...], de um lado, parecer efetivamente piedoso, fiel, humano, íntegro, religioso, e de outro, ter o ânimo de, sendo obrigado pelas circunstâncias a não o ser, tornar-se o contrário” (MAQUIAVEL, 1973, p. 80). Para exemplificar tal proposição, utiliza-se o rei Fernando, o católico, o qual “prega incessantemente a paz e a fé, sendo, no entanto, inimigo acérrimo de uma e de outra” (MAQUIAVEL, 1973, p. 81). Dessa forma, o deslocamento da frase popularmente associada ao maquiavelismo para Deus corrobora a associação da personagem ao uso desastroso do poder e, na referência às fontes, entende-se a composição da

figura divina do romance como aquele que articula suas ações segundo princípios maquiavélicos, sobretudo a manipulação.

Por tal motivo, a divindade nesses romances não sente qualquer tipo de culpa; as mortes e o sofrimento humano são parte de um plano em favor de si, o qual, no entanto, muitas vezes depende das ações de terceiros, o que gera as dores expostas pelas outras personagens. A partir do erro, para o homem, inicia-se um ciclo de culpa, a aguardar um perdão que não vem: “Deus não perdoa os pecados que manda cometer” (*ESJC*, p. 161). O compungimento atormenta mesmo os sonhos, mas Deus não convive com “os pesadelos do remorso” (*ESJC*, p. 233). Tal característica é ainda intensificada pelo deleite com as mortes cruéis tanto dos animais usados nos rituais quanto dos seres humanos: “uma alma qualquer, que nem precisará ser santa, das vulgares, terá dificuldade em entender como poderá Deus sentir-se feliz em meio de tal carnificina, sendo, como diz que é, pai comum dos homens e das bestas” (*ESJC*, p. 100). É o narrador quem compara os templos a “matadouros” e “açougues” (*ESJC*, p. 100), no entanto, a crítica se amplifica em vigor quando proferida pelo próprio Diabo: “É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (*ESJC*, p. 391).

Ao contrário da narrativa bíblica de Caim, definida em um dia, no romance homônimo, muitos serão os episódios que formarão a visão do protagonista sobre a divindade que o governa. É abraão quem explica a isaac, depois de tentar matá-lo, que quem falha com deus geralmente recebe a “ruína, ou uma doença” (*Caim*, p. 82). No diálogo que se segue, os dois concordam que esse deus, que planejara o assassinato do filho pelo pai, é “rancoroso” e “cruel” (*Caim*, p. 83), para quem nada era impossível; “erros e crimes sobretudo” (*Caim*, p. 82). Posteriormente, ao relatar tal acontecimento a lilit, caim pondera que esse deus, cujos atos tem testemunhado, é pior do que qualquer possível diabo: “O que não pode ser bom é um deus que dá ordem a um pai para que mate e queime na fogueira o seu próprio filho só para provar a sua fé, isso nem o mais maligno dos demónios o mandaria fazer” (*Caim*, p. 129).

Em outra cena, quando o povo israelita constrói o bezerro de ouro como um novo ídolo, deus, enfurecido, ordena que os membros da tribo de levi peguem em espada e matem cada um “o irmão, o amigo, o vizinho” (*Caim*, p. 101). Segundo *Êxodo* 32: 27: “Assim fala Iahweh, o Deus de Israel: Cingi, cada um de vós, a espada sobre o lado, passai e tornai a passar pelo acampamento, de porta em porta, e matai, cada qual, a seu irmão, a seu amigo, a seu parente”. Enquanto o texto bíblico ressalta que as mortes seriam uma bênção para os levitas (*Êxodo* 32: 29), no romance, a ênfase está no sofrimento e nas perdas humanas:

O sangue corria entre as tendas como uma inundação que brotasse do interior da própria terra, como se ela própria estivesse a sangrar, os corpos degolados, esventrados, rachados de meio a meio, jaziam por toda a parte, os gritos das mulheres e das crianças eram tais que deviam chegar ao cimo do monte sinai onde o senhor se estaria regozijando com a sua vingança (*Caim*, p. 101).

Os versículos do *Antigo Testamento* narram a morte como se esse fosse um processo indolor, limpo, célere, mero apagamento de almas. Na recriação de tais passagens, o narrador saramaguiano, por meio da lupa da linguagem, amplia o que significa ordenar que se matem “uns três mil homens” (*Êxodo* 32: 28) e as palavras expandem-se para a tomada dos sentidos, no que parece, novamente, uma releitura barroca de uma tela antes, propositalmente, inexpressiva. Para isso, usam-se recursos a enfatizar o terror do cenário, de seguidas comparações, que sugerem movimentos (“como uma inundação”, “como se ela própria estivesse a sangrar”), a composições adjetivas (“que brotasse do interior da própria terra”, “degolados”, “esventrados”) e adverbiais (“por toda a parte”), que ajudam a compor o horror e a gravidade da cena, tanto de forma visual e tátil, de corpos cortados ao meio, com as vísceras para fora, que remetem às dores das vítimas, quanto sonoramente, na representação das reações humanas diante de tal atrocidade, com os gritos de pavor e sofrimento de mulheres e crianças, tão estridentes que tocam os céus. Contribui para o caráter grotesco da obra o deslocamento do olhar para cima, o qual faz perceber ao longe, acima de todo o cenário, um deus que não se esquiva de presenciar tal bestialidade, mas se regozija com sua vingança, em uma descrição diante da qual o leitor, com facilidade, imagina um sorriso no rosto divino ao contemplar a morte de seus filhos punidos pela insubmissão e desobediência.

Caim, incrédulo, percebe em deus os traços da maldade, irritação e inveja pelo “suposto rival em figura de bezerro” (*Caim*, p. 101). Nota também que deus é protegido pela sua posição, pois em seu nome pode se matar o “irmão, o amigo, o vizinho”: “quero ver agora quem vai castigar o senhor por estas mortes” (*Caim*, p. 101). Tais incongruências ajudam a compor a imagem de um deus dissimulado, símbolo daqueles que, gozando de influência e prestígio, agem de forma parcial no julgamento de bem e mal: caim cede à inveja e torna-se “malvado” e “infame” (*Caim*, p. 172), por ter matado o irmão, mas o senhor, tomado pelo ciúme de outros deuses, pode ordenar o fratricídio de milhares.

As matanças infligidas aos povos inimigos de israel são ainda mais aterrorizantes, pois além de não pouparem ninguém, os escolhidos por deus saqueiam as cidades, como visto no episódio da queda das muralhas de jericó: “Destruíram tudo o que havia, matando à espada homens e mulheres, novos e velhos, e também os bois, as ovelhas e os jumentos” (*Caim*, p.

111). A narração sobre a crueldade com que os israelitas entram na cidade de Jericó não é exagerada em *caim*, ela encontra-se muito parecida em *Josué* 6: 20-21:

o povo subiu à cidade, cada qual no lugar à sua frente, e se apossaram da cidade. Então consagraram como anátema tudo que havia na cidade: homens e mulheres, crianças e velhos, assim como os bois, ovelhas e jumentos, passando-os ao fio da espada.

Os métodos divinos são expostos, como o apedrejamento em praça pública não só dos que mantivessem para si objetos saqueados, como de todos os seus familiares e animais, como ocorreu a *acan* (*Caim*, p. 115), de forma semelhante à descrição de *Josué* 7: 24-25:

Então Josué tomou Acã, filho de Zaré, e o fez subir ao vale de Acor com a prata, o manto e a barra de ouro, com seus filhos, suas filhas, seu boi, seu jumento, suas ovelhas, sua tenda e tudo o que lhe pertencia. Todo Israel o acompanhava. Disse Josué: “Por que trouxeste desgraça sobre nós: Que Iahweh, neste dia, traga desgraça sobre ti!” E todo Israel apedrejou e os queimou e os cobriu de pedras.

Outrossim, na *Bíblia*, Lúcifer é conhecido como o “mentiroso e pai da mentira” (*João* 8: 44), porém outros procedimentos controversos usados em nome de deus relacionam-se com o emprego de espões e traidores dos demais povos (*Caim*, p. 112), a emboscada (*Caim*, p. 115) e o engano intencional do próprio povo israelita. Enquanto os dois primeiros confirmam-se na *Bíblia*, como no episódio do pacto entre os espões e Raabe, moradora de Jericó, (*Josué* 2) e a ordem divina para trapacear (“Arma uma emboscada contra a cidade” – *Josué* 8: 2), o terceiro item refere-se ao episódio do *Antigo Testamento* em que Deus teria feito parar o sol para que os israelitas ganhassem uma batalha. Em *Caim*, há um trato entre Josué e deus para que não se desconfiasse do poder restrito da divindade: “Não falarás a ninguém sobre o que foi tratado aqui entre nós, a história que virá a ser contada no futuro terá de ser a nossa e não outra” (*Caim*, p. 119-120).

Caim, perante tantas mortes e mentiras, associa deus à falta de senso e à maldade:

só um louco sem consciência dos seus actos admitiria ser o culpado directo da morte de centenas de milhares de pessoas e comportar-se depois como se nada tivesse sucedido, salvo, afinal, que não se trate de loucura, a involuntária, a autêntica, mas de pura e simples maldade (*Caim*, p. 128-129).

No entanto, a dúvida logo se desfaz. Ao analisar o conjunto probatório dos atos divinos, os elementos perversos formam a convicção do protagonista. Somam-se a todo o

cabedal de crueldades, a história de job e o próprio julgamento de deus sobre as mortes em sodoma e gomorra. Caim parece ser o único que se preocupa com as mortes dos inocentes: pessoas escravizadas não contam “para as estatísticas” (*Caim*, p. 142), assim como os demais figurantes na história de job, mortos por causa de uma aposta entre deus e o diabo, a qual o primeiro “tinha a certeza de que ia ganhar” (*Caim*, p. 141). Mesmo sabendo das crianças perdidas no episódio da família de ló, o senhor classifica sua ação como “um bom trabalho, esse, limpo e eficaz, sobretudo definitivo” (*Caim*, p. 148-149). Para Caim, no entanto, esse é o momento definitivo que o faz concluir que deus não é justo e não ama os homens.

Tendo já examinado as características diabólicas na composição dos deuses dos romances, é possível analisar quais elementos compõem os demônios. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o ser enigmático que vem anunciar a gravidez de Maria apresenta-se da seguinte forma: “Sou um anjo, mas não o digas a ninguém” (*ESJC*, p. 33). Posteriormente, ele se identifica a Jesus como Pastor. Em *Caim*, o velho que conduz duas cabras não recebe um nome, entretanto, as referências ao Diabo são muito evidentes para serem ignoradas. Tal procedimento é importante, pois essas são personagens criadas a partir de histórias “arquiconhecidas” (*ESJC*, p. 127), assim, todos os epítetos do Anjo Caído vêm carregados de incontáveis estereótipos, invariavelmente negativos. O nome tem um peso e o narrador busca diluí-lo em caracterizações paulatinas, em períodos compostos e complexos capazes de frear a estabilidade dos adjetivos e substantivos.

Nos dois romances, a criação das figuras diabólicas parte da desconstrução das suas imagens míticas, com a atribuição de muitas das características originalmente designadas a Jesus ou Deus, no entanto, todas as personagens têm suas culpas. A diferença fundamental é que as mulheres, os diabos, Jesus e caim sofrem seus remorsos, enquanto os senhores supremos do *Velho e Antigo Testamento* justificam, com facilidade, suas faltas. As divindades buscam formas de manter ou ampliar o seu poder, enquanto os amaldiçoados têm planos para salvar a humanidade de tal domínio: Pastor, além de buscar o perdão divino, ensina o filho de Deus a não sucumbir às estratégias de dominação divina; Jesus tenta subverter o ápice de sua trajetória e caim age para interromper o projeto do dilúvio.

Nos romances, os dois diabos têm aspecto humano e são pastores que acompanham a vida dos protagonistas até o fim, criando com eles uma espécie de laço mais significativo do que o “baraço” com que prendem o rebanho. Em *Caim*, o diabo é a primeira pessoa que o filho de adão encontra em sua jornada e é descrito como um “velho”. Ali, é personagem secundária, pois, no *Antigo Testamento*, de fato o é, por isso, sua análise, neste trabalho, também é mais sucinta. Como visto, o Diabo, como se conhece atualmente, foi ampliado na narrativa religiosa

para atuar como inimigo de Jesus. Conseqüentemente, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a participação de Lúcifer é muito mais decisiva e a sua marca se estabelece de uma presença questionadora a formadora deste Jesus rebelado.

Na paródia saramaguiana dos evangelhos bíblicos, Pastor surge primeiramente como um improvável pedinte, a quem Maria alimenta. De forma sobrenatural, ele parece ter diferentes alturas, como se fosse possível guardar nesse ser duplos que se pretendem opostos:

a este homem era como se lhe resplandecesse a cara e faíscassem os olhos, ao mesmo tempo que as roupas que vestia, velhas e esfarrapadas, se agitavam sacudidas por um vento que não se sabia donde vinha, e com esse contínuo movimento se nos confundia a vista, a ponto de, em um instante, parecerem os farrapos finas e sumptuosas telas, o que só estando presente se acredita (*ESJC*, p. 32).

Na face que brilha e nos olhos que faíscam, veem-se as reminiscências do Anjo de Luz que um dia fora Lúcifer. Na descrição das roupas que se convertem de farrapos a “sumptuosas telas” em instantes, novamente, percebe-se o ímpeto de acomodar as dualidades em uma criatura, sem que fosse preciso fixá-la em um extremo. Nas percepções diferentes a partir do olhar de uma mesma personagem, Maria, enfatiza-se que tanto a estatura quanto a beleza podem relativizar-se fisicamente, quanto mais de maneira metafórica.

Em *Caim*, como mencionado, a primeira pessoa que o protagonista encontra em sua jornada, após muito caminhar, é descrita como um “velho”. Esse homem pergunta sobre o sinal na testa do andarilho, em uma primeira evidência de que a personagem estava marcada para todo o sempre e à mercê do julgamento de outrem: “Não deves ser boa gente [...], Como diz o refrão antigo, o diabo que te assinalou, algum defeito te encontrou” (*Caim*, p. 44). Por meio do humor, nessa passagem inicial, usa-se um recurso abundante nos dois romances: a subversão do intertexto. Seja na retomada de versículos bíblicos, versos e alocações da literatura portuguesa ou adágios populares, reiteradamente, o autor propõe pequenas alterações, seja de léxico, contexto ou interlocutores, que transformam completamente o enunciado. O “refrão antigo” mencionado é subvertido: “Deus te assinalou, algum defeito te achou”, como encontrado no *Dicionário de Provérbios* (2014). Nesse sentido, é importante retomar o que Frye (1973, p. 40) aponta sobre a relevância dos provérbios enquanto propagadores de traços culturais que se desejam manter, para “saber cada um o seu lugar”, e como sugestões de que “as afirmações são existenciais e têm de ser absorvidas pela consciência” (FRYE, 1973, p. 40-41). Ou seja, a subversão de um provérbio tem peso maior do que o humor causado pela troca de palavras, pois é uma negação de determinado aspecto cultural. Na voz do velho, Diabo e

Deus confundem-se e essa não será a única vez; o embaralhamento entre os aspectos físicos e as atitudes das duas personagens é profuso nos dois romances. Ao questionar-se sobre quem seria a “impertinente personagem”, caim conclui: “Talvez fosse o senhor, muito capaz disso é ele, com aquele gosto de aparecer de repente em qualquer parte” (*Caim*, p. 75). Até mesmo para quem já conhecia pessoalmente a deus, a figura do diabo confundia-se com a do senhor.

Em *Caim*, além do velho pastor, Lúcifer aparece na narrativa no episódio de Job, homem inocente, alvo de uma disputa entre deus e o diabo. Nesse trecho, o próprio satã estaria presente em uma assembleia dos seres celestes, o que já o aproxima dos deuses e demais anjos. O senhor orgulha-se de ter um servo tão fiel e satã o provoca, dizendo que, somente caso a proteção de Job fosse retirada, haveria a prova real de sua fidelidade. Prontamente, o senhor deixa o homem que ele considerava ímpar no mundo à mercê do demônio. Depois de todas as provações possíveis, é a mulher de Job que questiona a concordância do senhor com a maldade:

Para o mal estava aí satã, que o senhor nos apareça agora como seu concorrente é coisa que nunca me passaria pela cabeça [...], o mais certo é que satã não seja mais que um instrumento do senhor, o encarregado de levar a cabo os trabalhos sujos que deus não pode assinar com seu nome (*Caim*, p. 140).

O pensamento da mulher de Job é condizente com o de Caim e do narrador. Para ela, satã era peça necessária à estrutura de poder divina, pois ao executar os trabalhos que o próprio deus não poderia protagonizar, mantinha-o na posição petrificada de benevolência eterna, em uma cumplicidade “tácita”, de maneira que os homens estariam à mercê dos dois poderes. O que fica mais evidente, em outros episódios de *Caim* e na elaboração mais aprofundada das personagens em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, no entanto, é que todas as peças desse tabuleiro, sejam demoníacas, angelicais ou humanas, têm suas posições marcadas previamente, sem que possam escolher seus movimentos. O anjo encarregado de confirmar as verdades nas quais Maria não acreditava é quem explica que existe uma concentração de poder, que a qualquer momento pode buscar encerrar até mesmo os conceitos mais enraizados culturalmente: “a última palavra será sempre a do Senhor, só não sabemos é quando a proferirá, mas vais ver que uma manhã destas acordamos e descobrimos que não há mal no mundo” (*ESJC*, p. 313).

Como já mencionado, é o Diabo quem ensina tais lições a Jesus, por meio das analogias do pastoreio, por exemplo, quando o filho de Deus se entristece por matar um animal e Pastor diz que seria preciso aprender a ver como são por dentro aqueles criados para nos servir e alimentar, pois, talvez, de dentro do Diabo, “tivéssemos a surpresa de ver saltar Deus” (*ESJC*,

p. 241-242). Subverte-se a ordem duplamente: no contexto religioso, tudo deveria surgir de Deus, mas se ele nasce do Diabo, é uma criação do próprio mal. Além disso, se o demônio foi criado para nos alimentar, é porque o ser humano precisa da maldade, ou, ao menos, da ilusão de motivos para o mal. Após o tempo de aprendizado com Pastor, é Jesus quem se junta a caim na reflexão sobre as semelhanças entre deuses e demônios. Os protagonistas conhecem os dois seres e, mesmo tardiamente, optam pelo caminho dos segundos: a rebelião.

Diversos são os embates entre Maria e Jesus, nos quais ela representa uma visão dogmática, presa à cultura que a moldou, e o filho, uma posição questionadora. No centro de tais discussões, sempre está a natureza do Senhor e do Diabo, mesmo que Jesus concorde que, “quando um e outro estão de acordo, não se pode distinguir um anjo do Senhor de um anjo de Satã” (*ESJC*, p. 254). A mãe tenta dissuadi-lo de viver na companhia de Lúcifer e convencê-lo a fazer os sacrifícios, como os demais judeus, a fim de libertar-se de “possessões e maus pensamentos” (*ESJC*, p. 254), retornando aos paradigmas conhecidos, pois, para Maria, o modo de vida de Jesus não estava de acordo com a “ciência de Deus” (*ESJC*, p. 254). A voz do protagonista, no entanto, revela uma conclusão lógica resultante de um percurso muito mais extenso do que esse diálogo. Como se todas as passagens vividas ao lado de Pastor se constituíssem em premissas a confirmar as qualidades de Pastor como professor, companheiro e consolador, Jesus responde: “Também se aprende com o Diabo” (*ESJC*, p. 254). Nessa espécie de silogismo, as proposições foram aos poucos lançadas principalmente nos debates entre o protagonista e Pastor e nas metáforas do cuidado com os animais, para então culminarem na conclusão de que reparar no Diabo, isto é, ouvir a voz do outro, do maldito, do estigmatizado, tem muito a revelar, tanto na percepção do novo quanto na ruptura com o antigo. Com base nas mesmas proposições, porém, a dedução de Maria firma-se na defesa da única visão de mundo que conhece: o filho estava em poder de Satanás. O debate se encerra com a resposta de Jesus: “Se foi pelo poder dele que este cordeiro teve a sua vida salva, alguma coisa se ganhou hoje no mundo” (*ESJC*, p. 254). Em uma história em que se valoriza tanto a morte, nos sacrifícios humanos e animais, o Diabo já havia ensinado ao filho de Deus a importância da vida.

Os encontros entre Jesus e Deus são também dois momentos essenciais de transmutação das referências. No primeiro, no lugar da tentação do Diabo, é Deus quem promete poder em uma aliança intermediada pelo sangue animal. No segundo, o Senhor e o Pastor permanecem em posições diametralmente opostas a Jesus, em meio a um mar do qual não é possível escapar. As duas passagens aludem às três tentações de Jesus no deserto, conforme narradas em *Mateus*, *Marcos* e *Lucas*. Segundo *Lucas* 4: 1-13, Jesus teria sido guiado até esse local pelo Espírito Santo e permanecido por quarenta dias em jejum, até que sentira

fome. Nesse momento de vulnerabilidade, o Diabo desafia-o, começando duas de suas falas com a provocação incitada pela oração condicional “Se és Filho de Deus” (*Lucas 4: 3*). Primeiramente, Jesus é tentado a transformar uma pedra em pão (*Lucas 4: 3*). Em seguida, Lúcifer mostra-lhe todos os “reinos da terra” e lhe diz: “Eu te darei todo este poder com a glória destes reinos, porque ela me foi entregue e eu a dou a quem eu quiser. Por isso, se te prostrares diante de mim, toda ela será tua” (*Lucas 4: 6-7*). Nas duas primeiras tentações, Jesus esquiva-se apontando o que “está escrito” (*Lucas 4: 4 e 8*). Por último, o Diabo recorre também a duas escrituras, desafiando-o a atirar-se do pináculo do templo para que anjos viessem protegê-lo. Jesus encerra o diálogo com mais uma citação: “Não tentarás ao Senhor, teu Deus” (*Lucas 4: 12*), do livro de *Deuterônomo*. O versículo que encerra a passagem é relevante, pois dá a entender que haveria outros encontros entre as personagens: “o diabo o deixou até o tempo oportuno” (*Lucas 4: 13*).

Tais episódios têm grande importância nos evangelhos, pois retratam um período de preparação para a missão de Jesus, que, sagrado vencedor da tentação de sucumbir ao poder e à grandeza da sua própria posição, mostra-se pronto a assumir as dores do mundo. No romance, igualmente importante, o primeiro trecho parodiado inicia-se quando o cordeiro que Jesus se negara a oferecer em sacrifício perde-se no deserto (*ESJC*, p. 259). Em vez do Espírito Santo, é o Pastor que lhe pede que vá procurar o animal desgarrado em uma troca simbólica com o intertexto, afinal, desde que Lúcifer tornou-se Diabo, tem sob sua guarda os “rebeldes” (*Hebreus 10: 27*) e os “filhos da perdição” (*João 17: 12*). Estabelece-se um ciclo de referências e interferências, pois, no romance, enquanto Deus regozija-se com a morte da ovelha, é o Diabo quem ensina o pastoreio a Jesus, que, por sua vez, no *Antigo Testamento*, clama o povo a buscar a centésima ovelha perdida (*João 15: 4*).

O narrador descreve esse local como “assustador”, solitário e repleto de medos. As sandálias herdadas do pai desfazem-se e, assim, fica Jesus “descalço frente ao deserto, como Adão quando o expulsaram do paraíso” (*ESJC*, p. 261). Em nova comparação com Adão, o narrador revela que Jesus levanta a túnica, pois “ao deserto só é possível ir nu” (*ESJC*, p. 262). Desprotegido, seus pés sangram e o sol “afasta as nuvens para feri-lo” (*ESJC*, p. 262). Tais descrições não ocupam mais do que poucas linhas, porém são suficientes para evocar imagens que conectam o *Novo* ao *Antigo Testamento*, em alusão ao sofrimento, pequenez e desamparo do ser humano diante das aflições que se impõem pela autoridade e por sua insuficiência em meio às circunstâncias dolorosas e extenuantes às quais é submetido.

O leitor depara-se com uma descrição que apela aos sentidos, situando-o na cena e na pele que dói e verte o sangue do abandono. Isso se transluz nos adjetivos do solo em que se

caminha, “torturado” (*ESJC*, p. 261), e do tipo de animal que habita essa terra: “venenoso” (*ESJC*, p. 262). Os verbos escolhidos também têm o objetivo de despertar para as sensações: ali, poucos pássaros “se atrevem” (*ESJC*, p. 262), os espinhos “rasgam a pele e arrepelam os pelos do púbis”, o sol “queima, reverbera e deslumbra”, as arestas “cortam” e as areias “esfolam” (*ESJC*, p. 262). A fim de enfatizar o padecimento, complementa-se a invasão de impressões sensoriais com o componente auditivo, que lembra o arrepio do pavor: o “silêncio ressoa nos ouvidos como um som de um búzio” (*ESJC*, p. 262). Todo esse cenário lúgubre antecipa o encontro de Jesus com Deus, não com o Diabo. Ainda, na inversão, a fraqueza de Jesus não surge pela escolha pessoal em abster-se de alimento, como na *Bíblia*; aqui, é o cenário, isto é, as circunstâncias do mundo, que o fazem padecer. Por esse motivo, para além do encontro com si mesmo que sugere a ida ao deserto das aflições, a caminhada trôpega de Adão e Jesus rumo ao encontro com Deus assombra, na medida em que revela a impossibilidade de ser em plenitude: o homem é expulso do paraíso, perde a inocência e percebe-se nu (em referência a *Gênesis 3: 7*) quando a exposição de suas vulnerabilidades evidencia que ele não é senhor de si, seu caminho fora traçado por outras mãos.

Quando Jesus finalmente encontra a ovelha, surge uma voz de dentro de uma nuvem, a dizer que um dia iria querer a vida dele. A inversão das personagens mais uma vez fica evidente, pois Deus explica a troca desejada: “Terás o poder e a glória” (*ESJC*, p. 263). No romance, quem oferece o poder a Jesus é o próprio Deus, não o Diabo. Deus menciona que os sinais começariam a acompanhá-lo e que aquela ovelha seria sacrificada como “penhor da aliança” (*ESJC*, p. 263) que acabaram de celebrar. Relutante, Jesus acaba por matar o animal, com um cutelo que o próprio Deus faz surgir em cena.

Jesus é levado a celebrar uma aliança sem saber do que se trata e sacrifica a sua ovelha por ter sido mandado a fazê-lo, mesmo que, anteriormente, tivesse optado por salvá-la. As suas vontades têm pouco peso diante do domínio divino, e o seu conhecimento limitado impossibilita a escolha. O Diabo é quem pergunta pelo animal e, quando Jesus responde que o sacrificara porque “Deus estava lá, teve de ser” (*ESJC*, p. 265), após fazer “um risco no chão, fundo como rego de arado, intransponível como uma vala de fogo”, Pastor diz: “Não aprendeste nada, vai” (*ESJC*, p. 265). Para Frias Martins (2014, p. 132), a lição relaciona-se à covardia humana diante dos problemas persistentes da humanidade:

O Diabo é apresentado como crítica da desresponsabilização de Deus, com certeza, mas também implicitamente como crítica da cobardia dos homens perante as suas próprias decisões de bem ou de mal. Quando as coisas dão

para o torto, o Diabo dá imenso jeito, tanto a Deus como ao próprio homem, é o que, no fundo e muito singelamente, nos é dado ler.

Tal acontecimento assinala a desistência do professor, mas não a insipiência completa do aluno, que, paulatina e tardiamente, compreende os ensinamentos.

Nesse primeiro encontro de Jesus com o Senhor, é o próprio Deus quem lhe confirma que para ele não fazia diferença ser anjo ou demônio, “não havia frente nem costas” (*ESJC*, p. 264). Posteriormente, ao falar à mãe, Jesus demonstra entender a manipulação realizada por Deus: “Não foi o Diabo que eu encontrei no deserto, foi o Senhor, e se for verdade que em poder do Diabo estou, o Senhor o quis” (*ESJC*, p. 302).

Na reunião em alto mar, frente a frente, as imagens dos dois parecem-se ainda mais, como se vê na descrição física do Diabo: “corpo que, como o de Deus, devia ser alto, grande e velho” (*ESJC*, p. 367). Pastor se sentou exatamente à meia distância entre Jesus e Deus: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido” (*ESJC*, 367). A correlação entre as duas personagens aprofunda-se, pois o Senhor explica a Jesus sobre o acordo que os dois tinham feito para que o Diabo cuidasse dele e acrescenta: “Meu filho, não esqueças o que te vou dizer, tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo” (*ESJC*, p. 368-369). Soares (2019, p. 30) explica o teor de tal interesse:

apesar de Deus e o Diabo estarem de acordo, não se pode dizer que possuam os mesmos planos para Jesus. A afirmação de que “tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo” [...] não revela intenções semelhantes, mas desígnios diferentes em um mesmo processo. Enquanto o primeiro quer fazer de Jesus o “Filho de Deus”, Pastor trabalha, como dizíamos, no manter e no revigorar de sua natureza humana, numa tentativa de manter Jesus física e ideologicamente na terra, impedindo sua ascensão ao espaço celestial [...]. Em ambos, Deus e o Diabo, há então o mesmo projeto de convencimento, mas em direções evidentemente contrárias.

Na construção da personagem de Pastor, até então, fica evidente que a semelhança reside na aparência, como se o Diabo fosse um clone da deidade, com menos poder e com algumas capacidades de ilusão, usado por Deus para realizar os trabalhos que não deseja, como percebido pela mulher de Job (*Caim*, p. 140). Mais adiante, percebe-se que o Diabo do romance preserva muitas qualidades que o Senhor desconhece. Jesus reflete que, se a autoridade de Deus iria se alargar, também o poder do Diabo se ampliaria (*ESJC*, p. 371) e, ao sentir-se enganado pelos dois, “como sempre sucede aos homens” (*ESJC*, p. 368), tenta levar o barco à borda, para que todos pudessem, “finalmente, ver Deus e o Diabo em figura própria, o bem que se

entendem, o parecido que são” (*ESJC*, p. 372). O plano frustra-se, o barco não sai do lugar: é impossível livrar-se de tais poderes.

Em *Caim*, o diabo é necessário ao projeto divino, assim como em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Após diversas viagens, o protagonista volta a encontrar o velho: “está à entrada da praça, ao virar da esquina, com as mesmas ovelhas atadas ao mesmo baração” (*Caim*, p. 124). Caim, rispidamente, pergunta se o velho ainda não morrera e ele responde que enquanto as ovelhas vivessem, ele não morreria e talvez tivesse nascido para as guardar, “para as impedir de comer o baração que as ata” (*Caim*, p. 124). Enfim, a figura do diabo revela-se importante para tolher a liberdade, para que os seres humanos permaneçam presos aos medos do deserto, para que o homem não perceba que o baração é mais fraco do que as suas mãos poderiam romper.

Até aqui, buscou-se evidenciar como se delineiam os diabos nos dois romances em estudo, com relação ao seu suposto contrário, a deidade. Nas próximas páginas, destaca-se a criação literária a partir da ressignificação das características originais do diabo.

3.1.2 De símbolo da maldade e do medo a companheiro leal

No *Novo Testamento*, o Diabo é conhecido como o “Maligno” (*Mateus* 13: 38) e tal adjetivação prontamente é convertida e adicionada a qualquer rótulo que a cultura popular lhe tenha legado; como personificação do mal, ele sempre é o anjo, o gênio, o príncipe mau. A origem do principal atributo do diabo bíblico é narrada em *Ezequiel* 28: 12-19:

Tu eras modelo de perfeição,
cheio de sabedoria,
de beleza perfeita.
Estavas no Éden, jardim de Deus.
Engalanavas-te com toda sorte de pedras preciosas:
rubi, topázio, diamante, crisólito, cornalina,
jaspe, lazulita, turquesa, berilo;
de ouro eram feitos teus discos e teus pingentes.
Fiz de ti o querubim cintilante, o protetor;
estavas no monte santo de Deus
e movias-te por entre brasas ardentes,
Desde o dia da tua criação foste íntegro em todos os teus caminhos
até o dia em que se achou maldade em ti.
Em virtude do teu comércio intenso
te encheste de violência e caíste em pecado.
Então te lancei do monte de Deus como profano
e te exterminei, ó querubim protetor, dentre as pedras de fogo.
Teu coração se exaltou com tua beleza.
Perverteste tua sabedoria por causa do teu esplendor.
Assim te atirei por terra

e fiz de ti um espetáculo à vista dos reis.
 Em virtude da tua grande iniquidade,
 por causa da desonestidade do teu comércio,
 profanaste os teus santuários.
 Assim, fiz sair fogo do meio de ti,
 um fogo que te devorasse.
 Eu te reduzi a cinzas sobre a terra,
 aos olhos de todos os que te contemplavam.
 Todos os que te conhecem dentre os povos
 estão apavorados por causa de ti.
 Motivo de espanto te tornaste
 e deixaste de existir para sempre.

Em *Ezequiel* 28: 11, o profeta escritor atribui os próximos versículos à palavra dirigida por Iahweh contra o poderoso rei da cidade de Tiro. A descrição dos eventos, no entanto, sem uso de um vocativo, mistura-se habilmente à alusão à queda de Lúcifer, como representação dos domínios impermanentes daqueles que não se curvam à autoridade desse deus. Tal composição, alusiva a um plano tanto espiritual quanto terreno, em um contexto em que as disputas pelo controle das cidades eram intensas, faz perceber um complexo jogo de poderes, ao qual não é implausível que a questão religiosa sirva de pretexto.

A narração da ascensão e queda do Diabo simboliza a superioridade do Senhor de Israel sobre qualquer outra instância; a cidade, na figura de seu rei, é comparada ao Anjo Caído. Mesmo o que é perfeito pode ruir diante da vigilância divina e, no início da lamentação, enfatiza-se, em repetição, a perfeição em sabedoria e beleza desse então “querubim cintilante” (*Ezequiel* 28: 14). O Diabo não foi sempre Diabo; Deus o fizera sábio, belo e poderoso. O uso dos verbos no tempo pretérito imperfeito denota a continuidade de tais atributos únicos: “movias-te por entre brasas ardentes” (*Ezequiel* 28: 14). Há treze versos a enaltecer o grandioso passado de Lúcifer, “íntegro” em todos os seus “caminhos” (*Ezequiel* 28: 15), companheiro do Senhor no Éden (*Ezequiel* 28: 13) e protetor no monte santo de Deus (*Ezequiel* 28: 14).

Até então anjo de luz, sábio e belo, um dia se achou “maldade” nele (*Ezequiel* 28: 15). A razão da mudança na estrutura verbal para este pretérito perfeito, definitivo, é a “desonestidade” (*Ezequiel* 28: 18) atrelada ao “comércio intenso” (*Ezequiel* 28: 16), o qual, por um lado denuncia o rei de Tiro por supostas injustiças nas negociações mercantis e, por outro, condena o Diabo por relações controversas e tratos facciosos, por meio dos quais, possivelmente, incitava os demais a compartilhar de suas ideias. O esplendor converte-se em perversão e então Lúcifer é devorado pelo fogo, exemplo que causa pavor. O texto é, portanto, uma maneira poética de enunciar o possível destino de uma cidade tão grandiosa quanto Tiro, caso se opusesse a Israel: tornar-se “cinzas sobre a terra” (*Ezequiel* 28: 18).

A crônica sobre Satanás faz, dessa forma, uma analogia à destruição dos rebeldes e dissidentes, em um exemplo que entrecruza poderes divinos e terrenos. Nesse embaralhamento, os primeiros subjagam os segundos, no entanto, é preciso lembrar que a divindade citada representa e reflete um coletivo humano específico; justamente o que propaga tal narrativa.

O texto, que se inicia por “Tu eras modelo de perfeição” (*Ezequiel* 28: 12), finda-se com “Motivo de espanto te tornaste e deixaste de existir para sempre” (*Ezequiel* 28: 19). De fato, a grande condenação do Diabo é a perda de sua identidade. Assim como, no *Antigo Testamento*, nada impede que cidades inteiras sejam destruídas a mando do Senhor, com o apagamento irrevogável de grupos e individualidades, Lúcifer rapidamente perde a constituição original, com sua desgraça ostentada como exemplo, “espetáculo à vista dos reis” (*Ezequiel* 28: 17).

Intensificada pelas tentativas cristãs de torná-lo um inimigo assustador, a aparência física do Diabo foi da “beleza perfeita” (*Ezequiel* 28: 12) ao aspecto repugnante. Nos romances, no entanto, ele aparece ora como um velho indefeso, ora como um mendigo. Mesmo quando é descrito como uma personagem exageradamente alta, o narrador, em ironia, atesta que a aparência é fruto da ilusão e ingrediente mítico contestável: “as ilusões de óptica, sem as quais não há prodígios nem milagres, não são uma descoberta da nossa época, basta ver que o próprio Golias só não foi para jogador de basquetebol por ter nascido antes do tempo” (*ESJC*, p. 225).

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, contudo, o Diabo retoma sua gênese e apresenta-se como anjo a Maria (*ESJC*, p. 33). Diegeticamente, tal afirmação se confirma, pois outro ser angelical menciona terem os dois participado da mesma escola (*ESJC*, p. 313) e, no pedido de perdão, Pastor se identifica como Lúcifer, o anjo outrora preferido por Deus (*ESJC*, p. 392). No contexto dos romances, a retomada dessa lembrança propõe questionamentos sobre o enviesamento das narrativas: e se o comércio de Lúcifer, outrora “cheio de sabedoria” (*Ezequiel* 28: 12), na realidade não estivesse de todo errado? E se o anjo caído estivesse à mercê de um poder que cala quem dele discorda? Pareceriam ainda justificáveis tantas mortes e ameaças, caso o olho humano as presenciasse? Qual espetáculo nos deveria causar pavor? É legítimo e coletivamente benéfico que algum ser ou grupo detenha tamanho poder? A criação literária de Saramago, entremeada por um narrador que revisita o passado e comenta o agora, expõe tempos antigos e recentes, repletos de incongruências, do descaso com os fragilizados ao elogio à egolatria, e convida a pensar se a “maldade”, citada em *Ezequiel*, não poderia ter sido um conceito moldado para servir a determinados interesses. Ademais, como exposto nos versículos analisados, a ruína de Satanás faz parte de uma mensagem que visa a amedrontar pelo exemplo. Nesse sentido, cabe mencionar a constatação que Hutcheon (1989, p. 94) atribui

a Bakhtin: “O medo é a emoção que mais contribui para o poder e a seriedade da cultura oficial”. Assim, percebe-se a relevância de tais indagações sobre o mito, não na busca por uma versão verdadeira ou possível, mas pela convicção da influência do discurso e da importância de desestabilizar estratégias de dominação.

Como uma dessas ferramentas, na *Bíblia*, o demônio dilata-se de um anjo invejoso ao inimigo supremo de Jesus e de todos os que praticam o bem (I *Pedro* 5: 8); a maldade é seu mote. O Diabo saramaguiano, contudo, destoa de qualquer definição de “mau”. É ele, ainda, quem muitas vezes denuncia que, para que o poder do Senhor se consolide ou expanda, são praticados diversos atos perversos e danosos, corroborando a relatividade dos conceitos de bem e mal, pois a visão parcial dos mais poderosos não deveria ser a definitiva sobre esse assunto.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o Diabo, além de não ser adversário de Jesus, acompanha-o já na anunciação e, depois, como um dos pastores a visitar o recém-nascido. No texto bíblico, o nascimento do bebê é narrado nos livros de *Mateus* e *Lucas*, porém, enquanto o primeiro enfatiza a visita dos magos do Oriente, que buscam exaltar o “rei dos judeus” após verem uma nova estrela no céu (*Mateus* 2: 2), em *Lucas*, a ênfase recai sobre os pastores, os quais, enquanto guardavam o rebanho, são visitados por um anjo, que os envolve em luz e anuncia o nascimento de um “Salvador”, como uma “grande alegria [...] para todo o povo” (*Lucas* 2: 10). Na *Bíblia*, são os reis magos que oferecem os presentes: “ouro, incenso e mirra” (*Mateus* 2: 11), como “cumprimento dos oráculos messiânicos a respeito da homenagem que as nações prestariam ao Deus de Israel” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2020, p. 1705). A simbologia dos presentes originais aponta para a “realeza (o ouro), a divindade (o incenso) e a paixão (a mirra) de Cristo” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2020, p. 1705).

Saramago, como já aludido na epígrafe, retoma a visão do *Evangelho de Lucas* e, com isso, evidencia um olhar atento aos do povo. Em mais uma inversão significativa, são os simples pastores que ofertam presentes ao filho de Deus, não os magos, e, com isso, em vez de exaltar a nobreza do menino, enfatiza-se a vida carnal do ser humano e suas necessidades mais simples: o alimento. O Diabo, que já aparecera como pedinte, anjo, viajante e, finalmente, pastor, oferece o regalo e diz: “Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi” (*ESJC*, p. 84). A terra é enaltecida e, na mistura de referências, a expressão popular é retomada: o “pão que o Diabo amassou” converte-se em presente, que não mais remete a riquezas sublimes, mas à vida ordinária e repleta de dificuldades pelas quais todo homem do povo passa. A homenagem feita por Pastor a Jesus é também uma subversão da maldição a Adão: “Com o suor de teu rosto comerá teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado” (*Gênesis* 3: 19). Nesse trecho, o solo, por vezes, é traduzido por “terra”, como na

versão *Almeida Revista e Atualizada*, o que intensifica a paródia: a “terra”, símbolo da finitude humana no contexto bíblico, no romance, é celebrada pelo Diabo como a fonte da vida. Em *Lucas 4*, o Diabo tenta a um Jesus faminto, após quarenta dias no deserto, para que ele transformasse a pedra em pão, e o filho de Deus responde: “Não só de pão vive o homem” (*Lucas 4: 4*). Ao fazer do pão um presente ao recém-nascido, há uma revalorização da vulnerabilidade humana. É com esse lembrete que Jesus inicia a sua vida, e na companhia constante do Diabo, que, mesmo de longe, observa-o (*ESJC*, p. 187).

A benevolência do Pastor manifesta-se, posteriormente, nos desejos de paz a Maria e Jesus (*ESJC*, p. 115) e, logo em seguida, no olhar para aqueles dos quais os modelos de bondade se esqueceram: em nenhum momento no *Novo Testamento*, José ou Maria lamentam a morte das demais crianças por Herodes; no romance, quem aponta para tal incongruência é o próprio Diabo. É ele também que explica a Maria como a perversidade esconde-se no individualismo, para além de conceitos limitados de “bem” e “mal”, facilmente relativizados. Ele caracteriza como um “crime” o fato de José ter salvado apenas o próprio filho, e a esposa defende o marido, chamando-o de um bom homem. O Diabo responde que homens bons antes também tinham cometido crimes “e, ao contrário do que se pensa, são os únicos que não podem ser perdoados” (*ESJC*, p. 115). Há ainda uma complementação a essa argumentação, que explora a real antítese com a qual o Pastor se preocupa desde o início, ou seja, a busca dos poderosos por subjugar os mais frágeis (“desembainhar os punhais”), em contraponto à única maneira de libertar o ser humano das amarras da opressão, isto é, rebelar-se diante do injustificável, sem compactuar com esse sistema: “Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas” (*ESJC*, p. 115).

É comum o Diabo ser retratado como um promotor de acusação, tanto no texto bíblico (“Satã, que estava de pé à sua direita para acusá-lo” – *Zacarias 3: 1*), como na literatura, a exemplo dos demônios de Gil Vicente. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, além de não fazer acepção de pessoas, como se mostra na cena da crucificação, em que alivia também as dores dos demais acusados, é ele quem ensina ao filho de Deus sobre a tolerância, pela simples coexistência com o diferente, mesmo em meio a “enfrentamentos éticos e teológicos” (*ESJC*, p. 240).

Em um aprendizado de convivência, juntos, eles comem o queijo e o pão duro dos alforques. Com o desenrolar da narrativa, o Diabo torna-se mais do que companheiro, e sim, um preceptor; é ele quem faz o “cajado de pastor” de Jesus, instrui-o a acordar na madrugada para levar o gado ao pasto e acrescenta: “nunca em tua vida farás coisa mais importante” (*ESJC*, p. 228). No contexto dessa releitura, tal fala é significativa, pois o Diabo ensina a Jesus a lição já

demonstrada na simbologia do seu presente ao bebê na manjedoura: o olhar dirigido ao outro, refletido nos cuidados e ações altruístas, como alimentar os famintos, seria mais importante do que a grandiosa missão outorgada por Deus. Pastor ensinava ao pupilo as “artes da pastorícia” (*ESJC*, p. 240) e tais cenas parecem refletir ainda a fala de Jesus, repetida por três vezes, na *Bíblia*, a Pedro: “Tu me amas? [...] Apascenta minhas ovelhas” (*João* 21: 16). O que no texto bíblico pode ser entendido como a passagem do “encargo de reger o rebanho” (*BÍBLIA DE JERUSALÉM*, p. 1894), no romance, chama o “herói deste evangelho” (*ESJC*, p. 239) a valorizar a vida, zelando pelos mais fracos e pelo bem coletivo.

O teste do aprendizado ocorre no período da Páscoa, quando Pastor oferece um cordeiro, mas Jesus se nega a sacrificar qualquer um dos quais se esforçava tanto para guardar e defender. O Diabo, hábil professor e mestre da retórica, leva o próprio Jesus a responder que precisaria buscar um animal em outro rebanho, pois os cordeiros não desciam do céu (*ESJC*, p. 245). Nesse trecho, fica evidente a analogia do pastoreio: não é verossímil matar aquele de quem se cuidou, sempre se busca sacrificar algum “outro”. Ainda, o cordeiro não desce do céu: ele mesmo, Jesus, era fruto da terra.

Além de criticar os atos egoístas, o Diabo torna-se exemplo de companheirismo. Mesmo que Jesus o recriminasse pela falta de fé e pelos defeitos, Pastor passa a ser seu companheiro, em uma relação que, para o narrador, ilustra o real consolo. Nas noites em que Jesus sofria com os pesadelos do remorso, Pastor acordava-o suavemente, perguntando o que havia, então Jesus ia para os braços dele, “como se do seu desgraçado pai se tratasse” (*ESJC*, p. 243). Na *Bíblia*, o “Consolador” é o Espírito Santo (*João* 14: 16), membro da Trindade responsável por acompanhar para sempre os humanos. No romance, no entanto, o narrador convida o leitor a imaginar a consolação que seria termos a companhia de alguém que conhecesse os nossos erros e que, “não tendo de fingir perdoar o que perdão não possa ter” (*ESJC*, p. 244), procedesse com “rectidão”, “bondade e severidade” para com aquela “parte de nós que, cercada de culpas, conservou uma inocência” (*ESJC*, p. 244). Percebe-se o cuidado na formulação desses períodos, primeiramente, na utilização do quiasmo, isto é, do paralelismo invertido, para tratar da negação da ideia do perdão, depois, na reiteração de que o ser humano nunca é apenas uma face de sua representação. A consolação, então, não reside na promessa da absolvição, mas no reconhecimento de que o acusado não se limita ao erro.

É no encontro no mar, em que Deus e Diabo parecem tão semelhantes e diferentes, que o conceito de maldade conhecido por Jesus se dissipa. O anjo caído, acusado de ser o inventor do mal, redime-se ao responder a Jesus que as incontáveis mortes futuras previstas no plano divino não eram obra sua; ele se limitara a tomar para si tudo o que Deus não quisera:

a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão, mas não é verdade que o medo seja uma arma minha, não me lembro de ter sido eu quem inventou o pecado e o seu castigo, e o medo que neles há sempre (*ESJC*, p. 386).

O medo é ferramenta divina, não diabólica. Apesar de Lúcifer ser conhecido como o “homicida desde o princípio” (*João* 8: 44), as milhares de mortes em nome do cristianismo atestam a culpa divina. Ao citar os “crucificados, estripados, degolados, queimados, lapidados, afogados, esquartejados, estrangulados, esfolados, alanceados, escorneados, enterrados, serrados, flechados, amputados, escardeados” e os “presos em celas e claustros” (*ESJC*, p. 387), ele reafirma: “tais tormentos não os inventou este Diabo que te fala” (*ESJC*, p. 387).

Dessa forma, permutam-se as características da maldade e do amedrontamento atrelados ao Anjo Caído, que, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, é um companheiro leal de Jesus e defensor da vida. A figuração do Diabo como um aliciador de seguidores, que os abandona à própria sorte, é convertida, pois ele tem relações livres com o rebanho e com Jesus: “não preciso dizer-te que não és meu escravo nem há contrato legal entre nós, podes partir quando entenderes” (*ESJC*, p. 232). De forma análoga, o diabo de *Caim* também é pastor e acompanha os dias do filho de Adão até o fim, mesmo que sua participação no enredo seja menor. O protagonista irá encontrar o velho em diversos momentos, como se ele se mantivesse como um expectador que sempre parece saber algo a mais sobre a vida dele.

3.1.3 De invejoso a abnegado

Na *Bíblia*, a grande transgressão de Lúcifer principia-se no vício da inveja. Segundo o livro de *Isaías*, outrora “estrela d’alva, filho da aurora” (*Isaías* 14: 12), o Diabo foi atirado à terra por dizer em seu coração: “Subirei até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei meu trono, estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia, nos confins do norte. Subirei acima das nuvens, tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo.” (*Isaías* 14: 13-14). A ambição é a marca diabólica, seja no desejo de igualar-se em poder ao Senhor, seja no ciúme desmedido pelo ser humano, este, sim, similar a Deus e dominante na natureza (*Gênesis* 1: 26).

O protagonista de *Caim*, acusado do mesmo defeito, vislumbra uma redistribuição dos papéis nessa releitura dos tempos. Ao presenciar as mortes dos israelitas por adorarem ao bezerro de ouro e não ao Deus de Israel, o humanista Caim não concebe satisfazer-se com uma explicação que justifique a matança de tantos homens em defesa da manutenção da ordem

religiosa, isto é, da escolha da divindade certa a idolatrar. Ele identifica em deus a natureza maléfica e ciumenta imputada ao diabo e justifica a rebeldia do anjo caído: “sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito” (*Caim*, p. 101). Tal natureza se manifesta igualmente no Deus de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que justifica o sofrimento e as mortes associadas ao cristianismo em nome da expansão de seu poder, a “alargar” a sua “influência, a ser deus de muito mais gente” (*ESJC*, p. 370).

O Diabo bíblico é um ser poderoso, conhecido também como “Potestade das Trevas” (*Efésios* 3: 10), “príncipe do poder do ar” (*Efésios* 2: 2), “dominador deste mundo de trevas” (*Efésios* 6: 12), tendo permissão e autoridade concedidos por Deus sobre os homens (*Apocalipse* 13: 7). Tal ser, que governa com furor e inspira o homem à ira (*Efésios* 4: 27), em nada se compara ao Pastor em farrapos de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, muito menos ao velho que cuida de duas cabras em *Caim*. Enquanto os deuses dos dois romances querem aumentar a extensão de seu poder e, para isso, usam do próprio filho e de demais artimanhas que conseguirem elucubrar, Pastor não tira lucro nem mesmo das ovelhas que o procuram, em “um rebanho que ninguém sabe para que serve” (*ESJC*, p. 313).

Na *Bíblia*, o Diabo é retratado como um ser miserável que deseja igual miséria aos seres humanos, conduzindo-os à prisão das almas. O demônio está à espreita e é preciso cuidado para não sucumbir ao seu chamado: “Sede sóbrios e vigilantes! Eis que o vosso adversário, o diabo, vos rodeia como leão a rugir, procurando a quem devorar.” (*I Pedro* 5: 8-9). É preciso que os fiéis se desviem das setas inflamadas do Maligno (*Efésios* 6: 16). Nos romances, diferentemente, o rebanho achega-se aos pastores por escolha própria.

Quando Jesus o conhece, o Diabo diz que não tem nome. Ele tem diversos, na *Bíblia*, os mais comuns: Diabo, Satanás, Demônio, Maligno, Lúcifer, Serpente; Anjo do Abismo, Abaddon e Apollyon (*Apocalipse* 9: 11); Beliar (*2 Coríntios* 6: 15); Beelzebu, príncipe dos demônios (*Mateus* 12: 24); Dragão (*Apocalipse* 20: 2); Raab (*Salmos* 89: 11). Faz sentido que ele não quisesse se apresentar sob tais denominações, tão carregadas de simbolismos vis. Ao dizer que, para as ovelhas dele, ele não tinha nome, o Pastor, como quer ser chamado por Jesus, afirma que, para o seu rebanho, ele não representa nada do que se subentende nas alcunhas que lhe são atribuídas.

Para além de uma simples nomenclatura, há a troca de papéis representativos, pois, de acordo com Chevalier *et al.* (2001, p. 691), a imagem do pastor é “carregada de simbolismo religioso”. No *Antigo Testamento*, o próprio “Deus é o pastor de Israel [...]. Conduz seu rebanho, vela sobre ele e protege-o” (CHEVALIER *et al.*, 2001, p. 691) e assim é reconhecido

pelo seu povo (*Salmo 23*). Já no *Novo Testamento*, o Bom Pastor é Jesus (*João 10: 1-8*), que assume o cargo de sumo pastor da Igreja Cristã (*I Coríntios 1*). Ele delega parte de sua autoridade ao “chefe temporal e religioso” (CHEVALIER *et al.*, 2001, p. 691), por isso, o título é também utilizado para designar líderes eclesiásticos no cristianismo evangélico.

Chevalier (2001, p. 691-692) acrescenta que o simbolismo do pastor abrange:

um sentido de sabedoria intuitiva e experimental. O pastor simboliza a vigília. Sua função é um constante exercício de vigilância: ele está desperto e vê. [...] No que concerne ao seu rebanho, o pastor exerce uma proteção ligada a um conhecimento. Sabe qual o alimento que convém aos animais sob seus cuidados. É um observador do céu, do Sol, da Lua, das estrelas; é capaz de prever o tempo. Distingue os ruídos, escuta a chegada dos lobos ou o balido da ovelha desgarrada.

Em *João 10: 11-14*, Jesus afirma ser o pastor que “dá a sua vida pelas suas ovelhas”, ao contrário do mercenário, que as “abandona [...] e foge”, por não se importar com elas. Todas as características arroladas na simbologia do pastor exemplificam-se nas atitudes do Diabo em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, não apenas no trato com os animais, mas na companhia devotada a Jesus, a quem acolhe, “Recebo-te no meu rebanho” (*ESJC*, p. 227), e ensina a acolher, “cuida tu de não vires a perder um só destes animais” (*ESJC*, p. 227), em um paralelo com o pastor perfeito do *Novo Testamento*, que não desiste de nenhuma ovelha, deixando as noventa e nove para cuidar de uma que se soltara (*Lucas 15: 4-7*).

Ele é ainda o próprio oposto do pastor “mercenário”, pois não tem um amo que o governe, não reclama a posse dos animais e não se aproveita deles financeiramente:

deita a perder quantidades de lã que excedem toda a imaginação, [...] só tosquia para que não se sufoquem de calor as ovelhas, quem aproveita o leite, se o aproveita, apenas para fabricar o queijo de cada dia e trocar o que sobra por figos, tâmaras e pão, quem, finalmente, e enigma dos enigmas, não vende cordeiro ou cabrito do seu rebanho, nem mesmo na altura da Páscoa, quando, por via da procura, alcançam tão bom preço (*ESJC*, p. 229).

Em alusão ao mandamento dado a Adão e Eva no livro de *Gênesis*, o narrador comenta que o número de animais não para de crescer, como se obedecesse à “famosa ordem que o Senhor deu, talvez pouco confiante na eficácia dos doces instintos naturais, Crescei e multiplicai-vos” (*ESJC*, p. 229). É Jesus quem pergunta, afinal, para que ele queria esse rebanho que só crescia, se não venderia lã, nem leite, nem queijo. Pastor responde que jamais comprara um animal, não era dono de nada, encontrara as primeiras ovelhas e elas precisavam de quem cuidasse delas. A inveja e a ganância que caracterizam o Diabo bíblico dão lugar, em *O*

Evangelho segundo Jesus Cristo, aos cuidados abnegados de um pastor que enxerga a necessidade de cuidar dos excluídos, lembrando-se de que a ele cabe o que “Deus não quis” (*ESJC*, p. 386). Se as ovelhas precisavam de cuidados, é porque estavam desgarradas; seja pela vontade própria devido à convicção do não pertencimento aos grupos iniciais, seja pelo desamparo dos antigos cuidadores, elas perderam-se das origens. Mesmo Jesus chega ao rebanho como um ser abandonado à culpa e à tristeza, que o fazem vagar. O nômade diabo, que celebra a terra, parece ser o pastor dos perdidos “aqui, além, em toda a parte” (*ESJC*, p. 230), que o encontram por não terem ninguém mais a quem chamar.

Dessa forma, percebe-se que a criação literária da personagem envolve a desconstrução dos estereótipos, como no desejo de evidenciar que as versões oficiais de qualquer relato têm de fissuras a portas secretas que revelam muito além do que foi dito. O processo que desconstrói o Diabo encontra o ápice no encontro entre este, Jesus e Deus no barco. É nesse momento que se termina o retrato completo da personagem: além de não buscar mais súditos, Pastor não deseja mais poder:

Quero hoje fazer bom uso do coração que tenho, aceito e quero que o teu poder se alargue a todos os extremos da terra, sem que tenha de morrer tanta gente, e pois que de tudo aquilo que te desobedece e nega, dizes tu que é fruto do Mal que eu sou e ando a governar no mundo, a minha proposta é que tomes a receber-me no teu 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, antes que uma ambição de ser igual a ti me devorasse a alma e me fizesse rebelar contra a tua autoridade (*ESJC*, p. 392).

Não se trata de uma inversão completa, pois o Deus do romance vê-se como um ser perfeito e poderoso, dono do mundo, a quem “tudo pertence” (*ESJC*, p. 229), que “conhece todo o tempo passado, a vida de hoje, que está no meio, e todo o tempo futuro” (*ESJC*, p. 377). Pastor, como já visto, não é dono de nada, não consegue distinguir os lampejos de futuro que contempla e tem seu poder associado a truques de ilusão (*ESJC*, p. 367) e aos desprezados por Deus. O que se desconstrói ao longo da narrativa, ao associar o Diabo ao pastor abnegado, símbolo esse que já pertencia às figuras bíblicas divinas, ganha volume justamente ao conceder à personagem as características que Deus, no romance, não tem: a capacidade de aceitar que outros seres tenham poder, a compaixão pelas mortes aflitivas e pelas fragilidades dos seres humanos e a humildade de reconhecer os erros e pedir perdão.

A personagem do Diabo demonstra complacência com o discurso divino, a fim de evitar que mais sofrimento fosse imposto aos homens. A diminuição das mortes excruciantes

de tantos inocentes estava na mão de Deus, que, ao perguntar a Lúcifer por que deveria perdô-lo, recebe a resposta:

Porque se o fizeres, se usares comigo, agora, daquele mesmo perdão que no futuro prometerás tão facilmente à esquerda e à direita, 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, e eu cantarei, na última e humilde fila dos anjos que te permaneceram fiéis, mais fiel então do que todos, porque arrependido, eu cantarei os teus louvores, tudo terminará como se não tivesse sido, tudo começará a ser como se dessa maneira devesse ser sempre (*ESJC*, p. 392).

Para o Senhor, toda a fala do Diabo vem do dom para “enredar almas e perdê-las” (*ESJC*, p. 392), com um “talento oratório, uma lábia” (*ESJC*, p. 392). Deus diz que não o aceitava, não o perdoava e o queria como ele era, se possível, ainda pior:

este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro (*ESJC*, p. 392-393).

A alusão ao desejo divino de que o Diabo fosse ainda pior do que então (*ESJC*, p. 392) faz referência à expansão da personagem a partir do *Novo Testamento*. Pastor diz a Jesus: “Que não se diga que o Diabo não tentou um dia a Deus” (*ESJC*, p. 393) e vai embora, tendo reiterado: “Até sempre, já que ele assim o quis” (*ESJC*, p. 393). A conversa no barco entre as personagens arremata as personalidades de cada um dos três e define os destinos do trio. Fica evidente que não há solução para uma narrativa baseada na separação dos opostos. Se o Diabo não vive como Diabo, isto é, apartado e estigmatizado até o fim, Deus, detentor do poder universal, não se sustenta. Para manter o privilégio da nobreza, é preciso que a distância da plebe se perpetue.

Tal passagem, central ao romance, faz lembrar a citação de Hutcheon (1989, p. 113): “a melhor maneira de desmistificar o poder é revelá-lo em toda a sua arbitrariedade”. Dessa maneira, a cena, por fim, evidencia o real interesse de Pastor nesse encontro: desvelar a Jesus a verdadeira face divina. Enquanto a figura do Diabo foi usada em diferentes tempos como instrumento de conservação de poder, como visto nas análises de Almond (2021) e Muchembled (2001), na literatura de Saramago, a sua figura assume o propósito de denunciar os poderosos.

3.1.4 Do “pai da mentira” a arauto

Na *Bíblia*, um dos principais epítetos do Diabo é “Pai da mentira”: “Vós sois do diabo, vosso pai, ele foi homicida desde o princípio e não permaneceu na verdade, porque nele não há verdade: quando ele mente, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira” (*João* 8: 44). Seja em alusão ao pai da mentira ou “do mentiroso” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2020, p. 1866), versículos como esse não apenas vinculam o Diabo ao reverso da verdade, como o associam à origem da falsidade. Tendo sido ele o primeiro a rebelar-se contra Deus, suas alegações precisam ser falaciosas, para que o todo bíblico se mantenha coerente.

Nos romances em estudo, no entanto, há um trabalho literário que se propõe a reconsiderar os textos parodiados, em reflexões tanto sobre a leitura dessas narrativas quanto acerca das relações moldadas ou abalizadas pela *Bíblia*. Para isso, um dos principais recursos utilizados pelo escritor é a inversão, de maneira a fazer pensar que sempre seria possível perceber novas visões, caso a voz dos excluídos e marginalizados viesse à tona. A construção das personagens, nos romances, leva a crer que esses diabos têm muito conhecimento. Em *Caim*, a cada novo encontro do protagonista com o velho, este parece saber algo a mais sobre a vida do filho de Adão (*Caim*, p. 65). Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, quando o filho de Deus viu o Diabo, pela primeira vez, na cova, e ouviu suas perguntas, “experimentou uma estranha e indefinível impressão, a de que ele já o saberia, e não só isto, mas todo o mais, o que fora dito e o que ainda estava por dizer” (*ESJC*, p. 226).

É nesse primeiro encontro, ainda na cova, que os dois conversam sobre a relação entre Deus, o conhecimento e a verdade. Jesus afirma que “Deus é olho, orelha e língua, vê tudo, ouve tudo, e só por não querer é que não diz tudo” (*ESJC*, p. 226), isso para “que um olho não pudesse enganar o outro olho, e uma orelha a outra orelha, para a língua não é preciso, é uma só” (*ESJC*, p. 226). Para o garoto Jesus, Deus tem a sabedoria suprema, escolhe o que revela ao homem e é à prova de mentiras: “ou então negar-se-ia a si mesmo” (*ESJC*, p. 226).

O Pastor faz o papel de encontrar lacunas na argumentação do interlocutor: “A língua dos homens também é dúplice, tanto serve para a verdade como para a mentira” (*ESJC*, p. 226). Em seguida, ele comprova a afirmação ao apanhar a falsidade na fala de Jesus, quando o rapaz diz que saíra de casa porque queria conhecer o mundo: “A tua língua conhece a arte de mentir, moço, mas eu sei bem quem és, nasceste filho de um carpinteiro de obra grossa chamado José e de uma cardadora de lã chamada Maria” (*ESJC*, p. 226). A transposição de valores e características como recurso literário entra em cena: a personagem que chega herdeira da

algunha “pai da mentira” identifica o engodo da versão daquele que, na origem, identifica a si mesmo como a “verdade”: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida” (*João* 14: 6).

A seguir, ainda no início do convívio entre as duas personagens, Jesus tem muita curiosidade sobre o Diabo, que procura maneiras de se esquivar de mentiras, contando fragmentos que não expusessem sua história por inteiro, como ao responder há quanto tempo era pastor: “Não sei, talvez cinquenta vezes a idade que tens” (*ESJC*, p. 230). Sabendo já o rapaz que este não era um simples homem, o narrador toma a palavra para evidenciar que as verdades causam “medo” e mesmo quando se arranja a “coragem” necessária para questioná-las, “não é raro que não nos respondam, como virá a fazer Jesus quando um dia lhe perguntarem, Que é a verdade. Então se calará até hoje” (*ESJC*, p. 231). A afirmação tão singular lança dúvida se o escrito se refere ao Jesus reimaginado por Saramago ou à personagem da *Bíblia*. Recorrendo-se, novamente, ao livro de *João*, no versículo 38 do capítulo 18, ao final do interrogatório, lê-se a pergunta de Pilatos: “O que é verdade?”, na versão da *Bíblia de Jerusalém* e, com as mesmas palavras usadas no romance, “Que é a verdade?”, na *Bíblia Almeida Revista e Atualizada*. Não se registra a resposta de Jesus na escritura e, para o narrador, essa pergunta “até hoje” não teve resposta. É certo que, em toda a construção literária plasmada no uso da inversão de referências e na quebra da lógica empenhada por Jesus, faz sentido uma referência direta à *Bíblia*, que não será retomada posteriormente pelo Pilatos saramaguiano, que apenas pergunta “Que mais tens a dizer” a um Jesus que responde: “Nada” (*ESJC*, p. 442). O retorno à fonte ratifica a argumentação de Pastor e narrador: não há lado exclusivamente detentor da verdade ou da mentira, tampouco explicações tão velozes que caibam em uma perífrase.

Na cena do barco, o Diabo afirma não conseguir distinguir se as suas visões do futuro são verdades ou mentiras: “às minhas mentiras vejo-as como o que são, verdades de mim, porém nunca sei até que ponto são as verdades dos outros mentiras deles” (*ESJC*, p. 378). A flutuação entre os conceitos é reiterada; dificilmente há uma única apreensão da realidade; e, talvez, por isso mesmo a questão “que é a verdade”, permaneça sem resposta, ainda mais com a lembrança do que Frye (1973, p. 46) examinou: “a verdade e a realidade são concebidas por interesse”.

Nesse rearranjo de falas e passagens, Pastor também é o responsável por desvelar a hipocrisia dos costumes, como quando afirma que todos os órgãos do corpo eram obra de Deus, segundo a crença de Jesus, logo, deveriam ser iguais perante o criador, que não poderia rejeitar qualquer parte como “obra não sua”. Quando Jesus tenta responder-lhe com um jogo argumentativo, Pastor o repreende para que não lhe respondesse como um “doutor de sinagoga”, que se apoia em preceitos calcificados.

Enquanto Jesus continua argumentando que determinada parte do corpo, como os próprios órgãos sexuais, poderia ser considerada maldita, Pastor lhe responde: “Não mais maldita do que a boca quando mente e calunia, e ela serve-te para louvares o teu Deus antes da mentira e depois da calúnia” (*ESJC*, p. 237). O Diabo ganha o debate, pois Jesus, por fim, precisa admitir que o Senhor não podia não querer o que antes quisera. Pastor então afirma que Deus era o “único guarda duma prisão onde o único preso era o próprio Deus” (*ESJC*, p. 237). A afirmação, cujo último eco “vibrava nos ouvidos” do rapaz, encerra a argumentação pela qual o Anjo Caído demonstra que as verdades do Senhor venerado por Jesus formam um ciclo incongruente, e a hipocrisia de alguns valores baseia-se em mentiras, estas, sim, inaceitáveis para este Diabo.

Além de denunciar inverdades, Pastor é arauto, pois anuncia a gravidez de Maria, que será detalhada mais adiante, e o real laço paterno de Deus para com Jesus, o que ocorre no episódio parodiado da expulsão dos demônios, originalmente em *Mateus 8*, *Lucas 8* e *Marcos 5*. Um homem, coberto de imundícies e cheirando a putrefação, não podia ser preso, pois rompia as correntes, afinal, o “espírito imundo que vivia dentro do homem e o governava ria-se de todas as prisões” (*ESJC*, p. 353). É esse homem que, ao aproximar-se de Jesus conta-lhe a origem divina: “Que queres de mim, ó Jesus, filho do Deus Altíssimo, por Deus te peço que não me atormentes” (*ESJC*, p. 354). O narrador enfatiza: “voz diabólica ela era, para anunciar que este Jesus de Nazaré era filho de Deus” (*ESJC*, p. 354). A essa altura, Jesus já havia se encontrado com Deus no deserto, porém a “questão da paternidade não fora abordada” (*ESJC*, p. 354). Ao ver o possesso, que se remexia, “Jesus, como quem acabasse de reconhecer-se noutra, sentiu-se, também ele, como que possesso, possesso de uns poderes que o levariam não sabia aonde ou a quê, mas sem dúvida, no fim de tudo, ao túmulo e aos túmulos” (*ESJC*, p. 355). Jesus se reconhece no homem endemoniado, sente-se preso à verdade que lhe foi imposta, em uma possessão da qual tentaria se libertar. Mesmo assim, ainda pensava não poder “ter confiança no que diz o pai da mentira” (*ESJC*, p. 327). O epíteto do Diabo retorna, mesmo após todo o convívio entre Jesus e Pastor, a fim de corroborar como é difícil romper com os estereótipos instaurados.

Resta fundamental na personagem do Diabo aquilo que o anjo revela a Maria; Satanás não é o “espírito que nega”, como a *Bíblia* (I *João 2: 22*) faz crer: “o Diabo é o espírito que se nega, se no teu coração não deres pela diferença, nunca saberás a quem pertences” (*ESJC*, p. 312). Vê-se, nesse trecho, a herança do Diabo pessoano, que já afirmava: “Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega” (PESSOA, 2015, p. 9). Ao acrescentar o pequeno pronome reflexivo, altera-se o intertexto da *Bíblia*, mas corrobora-se o de Fernando Pessoa:

Pastor representa um forte espírito de oposição, não à verdade, mas à visão limitante dos estigmas, que se pretendem verdades invioláveis.

3.1.5 *De superficial a sensível: uma nova e celebrada carnalidade*

A *Bíblia* põe em lados opostos aqueles que são da “carne” e do “espírito”: “Com efeito, os que vivem segundo a carne desejam as coisas da carne, e os que vivem segundo o espírito, as coisas que são do espírito” (*Romanos* 8: 5). Nessa dualidade, o Diabo assume o controle do corpo, das paixões, dos excessos e de tudo o que fenece; já Deus manifesta-se no espírito e na espiritualidade, que subjuga a carne e ultrapassa o tempo. Por isso, a imagem demoníaca nas artes expõe comportamentos sexuais e ritos que tendem a desviar o homem do espírito, como a venda da alma, o pacto infernal e a perda da liberdade.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Pastor subverte tal elaboração, pois não só esse Diabo apresenta uma nova apreensão de espiritualidade, como o faz de maneira contundente e complexa, na medida em que não se contenta com a superficialidade dos temas, das respostas, dos seres; é ele quem mostra a Jesus a pluralidade de sentimentos e verdades para além do maniqueísmo, da repetição ritualizada e da cultura herdada.

Efetivamente, a descrição apropriada ao conjunto de concepções e valores de Pastor não é uma nova “espiritualidade”, uma vez que seus símbolos se vinculam à terra e não ao que a transcende; é ao solo que se volta em comunhão e é do ordinário chão que brotam as suas imagens mais distintas. Talvez, parte do ensinamento que deseje transmitir ao seu ilustre aluno seja de que é sobre a terra que se constroem as vidas humanas, diariamente. O céu intocável, distante, como um mundo de sonhos, destina-se à perfeição. O mar, revoltado e profundo, símbolo de poder e domínio, jamais poderia ser o nosso território natural. Há força no pó da terra, há beleza no que é carnal: não é preciso ultrapassar o mundo, mas fincar os pés nessa realidade.

Um elemento que se destaca na simbolização desse modo de apreensão de vivência humana é a tigela. Para Leyla Perrone-Moisés (1999, p. 247), a presença desse objeto colabora para a estruturação do romance:

O livro tem uma estrutura perfeita: termina com o reaparecimento de um objeto que, descrito no início, atravessa a história toda, sem que o leitor desconfie de sua importância simbólica. Esse objeto é a tigela negra, que aparece na descrição inicial de uma gravura de Dürer, a mesma que será, no decorrer da história, oferecida a Jesus pelo Diabo, e que recolherá, na última frase, o sangue do crucificado.

Em nossa, análise, especialmente por nos atentarmos aos atos do Pastor, algo na presença reiterada desse artefato, capaz de abrigar características tanto triviais quanto mágicas, em diferentes ocasiões e funções, despertou a desconfiança para as representações de uma tigela, aparentemente apartada dos símbolos próprios do *Novo Testamento*, que logo se configura em um novo elemento fantástico, parte que percorre o todo, testemunha da capacidade humana de criação de significados.

Devido à restrita atenção dispensada ao objeto nas análises sobre *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, acreditamos ser importante nos determos nas ricas possibilidades de suas apreensões. Ressaltam-se, no entanto, os estudos de Pinheiro (2007), que identificam na tigela um caráter circular, a apontar para as fases cíclicas da vida, assim como símbolo do “elo que une o pastor, Maria e Jesus” e do “sacrifício do herói” (2007, p. 51).

Em primeira instância, percebe-se que a própria tigela é uma espécie de paródia dos cálices, os quais, em diferentes culturas, têm um papel importante na sacralização dos eventos. Nessa releitura, entretanto, o objeto análogo é simplório. No cristianismo, a partir do sacrifício expiatório, o cálice passa a aludir ao sacramento, e o vinho que ele porta, o sangue de Jesus, poderoso e libertador (“O cálice de bênção que abençoamos, não é comunhão com o corpo de Cristo?” – I *Coríntios* 10: 16). A taça tem um apelo ritualístico, tanto no catolicismo, devido ao Santo Graal utilizado por Jesus na Última Ceia, quanto nos cálices habilmente trabalhados e repletos de significados utilizados nas solenidades judaicas. Para Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 859), seu símbolo principal, na *Bíblia*, no entanto, é o de preservar

o destino do homem: o homem recebe da mão de Deus o seu destino como uma copa ou como contido numa copa. Pode tratar-se de uma taça transbordante de bênçãos (Salmos, 25, 5) ou do fogo do castigo divino (Salmos, 11, 6); pode ser o “cálice do vinho do furor da sua ira” (Apocalipse, 16, 9). É por isso que o instrumento de que Deus se serve para castigar (um homem, um povo, uma cidade) pode ser comparado a uma taça (Jeremias, 51, 7; Zacarias, 12, 2). Quando Jesus fala do cálice que estava para beber (Mateus, 22, 20 s.) e que pede ao Pai que o afaste (Mateus, 26, 39 e paralelos) não é só a morte que ele assim designa mas em geral o destino que Deus lhe propõe e que ele aceita com conhecimento de causa.

A tigela de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* também simboliza o destino de Jesus, ao acompanhá-lo em toda a sua trajetória. No entanto, enquanto a mais célebre das taças da cultura cristã, o Santo Graal, remete à eternidade, com a promessa de imortalidade a quem dela beber, o singelo recipiente torna-se símbolo da incompletude, do fim tão conhecido no contexto original, porém convertido em fatalidade indesejável ao término dessa leitura. Enquanto símbolo da rota humana, há outra tigela acionada quando se conta o pesadelo recorrente em que

José “se via a si mesmo caindo e tornando a cair para dentro de uma imensa tigela invertida que era como o céu estrelado” (*ESJC*, p. 38). Tal representação também se ligará às cenas finais do romance, em que os sonhos de pai e filho se confundem, assim como se esclarece a eterna queda humana, que não se findou no Jardim do Éden, mas se presentifica no apartamento dos seres da condução da própria vida.

Em seu percurso no romance, a tigela principal é usada para alimentar o faminto, para cultivar uma planta e, por fim, para acolher o sangue humano. Todos os seus propósitos estão, portanto, voltados para os aspectos terrenos e físicos, táteis testemunhas dos ciclos dos seres vivos. É Maria quem oferece a tigela a Lúcifer quando ele aparece pela primeira vez como um mendigo, pedindo-lhe de comer. A partir de então, as trajetórias da taça sagrada e da tigela demoníaca se confundem: enquanto o cálice original alimenta o filho de Deus e simboliza o destino de seu sangue, a tigela alimenta o Diabo e remete à trajetória de Jesus na companhia de Pastor. Os dois recipientes corporificam, portanto, uma espécie de aliança.

Assim como a copa do cálice da eucaristia deve ter o fundo dourado, no instante em que Maria estende as mãos para retomar a tigela de barro, esta converte-se em objeto de ouro. A voz do Diabo também se transforma, poderosíssima: “Que o Senhor te abençoe, mulher, e te dê todos os filhos que a teu marido aprouver, mas não permita o mesmo Senhor que os vejas como a mim me podes ver agora, que não tenho, ó vida mil vezes dolorosa, onde descansar a cabeça” (*ESJC*, p. 33). É a partir de então que se começa a construir a simbologia da tigela, a qual contribui para a caracterização de um Diabo que não ruge como o leão tampouco lança flechas de fogo; o seu poder manifesta-se com maior vigor na benção a Maria, e o seu pacto não é de privação. Não se pode dizer que inveje o ser humano, uma vez que não deseja para os homens uma vida como a sua, sem descanso. Para muito além da figura do “pobre diabo”, este é um ser injustiçado, cuja vida prolonga-se em dor e exaustão.

O rito continua, com a exaltação do solo, em direção à segunda função da tigela, na qual Pastor derrama um punhado de terra tomado do chão. Soares (2019, p. 30) acrescenta a reflexão sobre a intenção de Pastor ao depositar “na tigela uma terra que brilha de modo sedutor”: ao atrair o olhar de Maria para a luz da terra, desviam-se seus olhos da contemplação do céu. A visão de Soares ratifica-se com a predição proferida pelo Diabo: “O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou” (*ESJC*, p. 33). Em nossa análise, evidencia-se também a paródia bíblica: “Tudo caminha para um mesmo lugar: tudo vem do pó e tudo volta ao pó” (*Eclesiastes* 3: 20); “Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás” (*Gênesis* 3: 19). Na fala de Satanás, conjugam-se o intertexto, a repetição

e a antítese para um elogio tanto poético quanto profético à terra como origem do ser humano. No aforismo da anunciação revela-se um filósofo e poeta: a qualidade lírica do texto saramaguiano é devotada às falas de Pastor, assim como Fernando Pessoa (2015) já iluminara o Diabo.

Desfazem-se, nessa passagem, algumas das primeiras camadas incrustadas às diversas versões do Diabo: no lugar de uma conduta apegada à carne e à materialidade devido ao desprezo ao que é mais profundo ou verdadeiro, o apreço à superfície do solo remete ao ciclo inviolável de vida e morte do ser humano: começar e acabar são intermediados pela terra. É assim que Pastor anuncia a gravidez à nova mãe: “Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar” (*ESJC*, p. 33). A consciência da finitude não esvazia de sentidos tal percurso, pois é no entendimento de um ciclo, evidenciado no poema declamado por Pastor, que se percebe que, ao que se acabe a vida humana, sempre há recomeços na coletividade que renasce, religando-se as partes ao todo.

Na poesia do Diabo e do narrador saramaguiano, percebe-se, novamente, a transformação de cenas estáticas, impassíveis, resignadas, em um cenário barroco. Isso se verifica na espécie de anáfora e demais figuras retóricas de repetição nos versos da anunciação, assim como no encadeamento lógico próprio do conceptismo, enquanto “dialética, na medida em que organiza logicamente as ideias com o fito de convencer e ensinar” (MOISÉS, 2006, p. 74). Preliminarmente, encadeia-se uma sequência lógica, para então dar-se início ao silogismo: o segundo verso traz uma primeira premissa geral e reconhecida como verdade: “nada começa que não tenha de acabar”; o terceiro denota uma visão mais específica, “tudo o que começa nasce do que acabou”, e então, quando Maria não compreende a mensagem, Pastor encerra o poema com a conclusão: ela está grávida e o ciclo de início e fim é o único destino dos homens.

É o narrador quem auxilia a perceber aspectos do fusionismo barroco na cena, isto é, a busca por fundir elementos irreconciliáveis, opostos, como o sagrado e o profano, o humano e o divino, ao esclarecer que, “ao narrador deste evangelho”, é diferente ser anunciado por um anjo do céu ou do inferno (*ESJC*, p. 127). Lado a lado estão as representações da Santíssima Maria e do Príncipe das Trevas, e é ele o encarregado de ensinar sobre a vida humana à mãe de Deus.

Antes e depois desses acontecimentos, há outros elementos próprios do barroco que se evidenciam, como o feísmo, com a ênfase em elementos carnavais, normalizando-os, ao descreverem-se as relações sexuais entre José e Maria, os corpos carregados “de odores” (*ESJC*, p. 22), a “necessidade de urinar” do pai de Jesus (*ESJC*, p. 23) e subsequente “ruído forte do jacto de urina” (*ESJC*, p. 24). O ápice do parto de Maria também se ancora na descrição da dor

e do sofrimento humano, com o menino Jesus vindo ao mundo “sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo [...]” (*ESJC*, p. 83).

Em nossa análise, o intento barroco da unificação das dualidades, como explicado por Moisés (2006, p. 73), conjuga-se de forma mais bela nos entornos da cena da anunciação. O brilho mantido na tigela ajuda a compor a iluminação da cena: “Na casa havia agora duas luzes, a da candeia, lutando trabalhosamente contra a noite que se instalara de vez, e aquela aura luminescente, vibrátil mas constante, como de um sol que não se decidisse a nascer” (*ESJC*, p. 36). Nessa representação imagética, a escuridão da noite é entremeada pela luz, em uma descrição sinestésica e envolta em movimentos de uma aura fremente, resultado mágico do roçar de dedos de um anjo caído, e de uma lamparina, invenção humana, personificada na luta contra o breu inevitável. Na instilação das sensações, por um momento, o narrador faz com que todos os contrários em cena se alinhem em uma lógica narrativa que se satisfaz na comoção dos sentidos.

Assim, justificam-se as diferentes invocações da luz que emana da tigela, tanto em comparação com o cálice dourado da eucaristia, quanto à reiteração imagética do reposicionamento dos contrários no projeto literário de Saramago. Soma-se ainda o fato de o Diabo ser também o anjo caído Lúcifer, portador da luz. Por isso, o objeto acompanha a gestante, “olhando a luz que a olha por cima do rebordo da tigela e esperando que o filho nasça” (*ESJC*, p. 37).

Embora seja possível vislumbrar diversas interpretações para o objeto iluminado, na internalidade da narrativa, o mistério é mais questionável pela sua ligação com Maria, uma mulher: “Estavam todos no interior da casa, ela ali de pé, parecendo ré de um crime, a tigela no chão, e dentro, insistente, como um coração palpitando, a terra enigmática” (*ESJC*, p. 40). Preocupado com o desconhecido, José aciona os doutores do templo, que também ignoram o significado do brilho no fundo do recipiente. O que tal episódio ressalta, no entanto, é a reação diante daquilo que não se entende: os sábios anciões sugerem como solução para a incógnita o apagamento de seu conteúdo: levar ao deserto, jogar para longe das vistas dos homens, dispersar a terra. Enfim, o que não pertence ao rito é rechaçado: a tigela seria enterrada em um buraco fora da casa.

Depois do nascimento de Jesus, inicia-se a segunda função da tigela, pois dela nasce “uma estranha planta, só caule e folhas, que já tinham desistido de cortar, depois de inutilmente terem tentado arrancá-la pela raiz, porque de cada vez tornava a nascer, e com mais força” (*ESJC*, p. 129). Uma vez que a luz foi sufocada, o mistério ressurgue em forma de planta inextinguível; não há o que lhe extirpe: machado, serrote, água fervente, carvões. Os doutores

da lei atribuem tal fenômeno à sua usual resposta ao misterioso: ação divina. José finge não ver a planta e não se atreve a cavá-la, por uma espécie de “respeito supersticioso” (*ESJC*, p. 129).

Após os ritos da cena da anunciação, está claro que a tigela e seu conteúdo assumem características de um elemento de conexão com o Diabo. Nessa segunda etapa, em que se percebe na terra o poder da germinação, retoma-se o vínculo de Pastor com o solo, pois só ele teria o poder de arrancar a planta misteriosa. Assim que Jesus sai de casa, Pastor volta para buscar a sua criação e ouve-se “um ruído como de rasgamento, como se uma ferida inicial da terra estivesse a ser repuxada cruelmente até se tornar em boca abissal” (*ESJC*, p. 195). O Diabo levava consigo, “inteira da raiz à folha mais extrema, a planta enigmática que havia nascido, treze anos antes, no sítio onde a tigela fora enterrada” (*ESJC*, p. 196).

Enquanto os homens se esquivam do objeto, Maria retoma o recipiente e percebe que novamente há um brilho, que lhe traz tranquilidade. Ela tira do buraco a tigela, que agora retorna a um “prosaico utensílio doméstico” (*ESJC*, p. 197). A associação do objeto ao anjo mendigo não se desfaria tão facilmente e tempos depois seria fundamental para que o recipiente voltasse a acompanhar o menino Jesus. Enquanto isso não ocorre, continua a estabelecer-se, por outras vias, a ligação entre Pastor e a Terra, de maneira simbólica e contumaz. É o próprio Jesus, posteriormente, quem lhe indaga sobre os momentos em que permanece ajoelhado, com as mãos pousadas no chão. Ele responde que se certificava de que a terra continuava abaixo dele, isto é, não as profundezas do abismo, mas o solo ao qual o ser humano se apega do nascimento à morte, como mencionado.

Posteriormente, Jesus ganharia uma tigela frágil e quebradiça, que acaba por se despedaçar, então Pastor afirma que em breve ele teria outra, a qual não se quebraria enquanto ele vivesse. De fato, a tigela volta para Jesus quando ele, depois de ver Deus, retorna à sua casa para contar tudo aos familiares, que renegam sua história. Maria faz um teste e oferece quatro tigelas entre as quais Jesus escolheria uma. Ele opta pela mais velha: “cor da terra negra, não se parte nem se gasta” (*ESJC*, p. 302): “Não te cremos, disse a mãe, e agora menos que antes, porque escolheste o sinal do Diabo, De que sinal falas, Essa tigela. Neste momento, vindas do fundo profundo da memória, chegaram aos ouvidos de Jesus as palavras de Pastor” (*ESJC*, p. 302-303).

A tigela, que já alimentara o Diabo, agora volta a ser um utensílio para Jesus, que, nesse momento compreende todas as associações do triângulo entre mãe, filho e Pastor. Contudo, tal entendimento é tardio e apenas seria complementado com os ensinamentos de Maria de Magdala, pois, a essa altura, Pastor já o expulsara, fazendo um risco no chão. Como já explicitado, riscar o solo para chamar a ajuda demoníaca é um elemento reconhecido na

figuração do Diabo, no entanto, a ligação com a terra, aqui, assume outros contornos. Posteriormente, quando os discípulos encontram Jesus em Betânia e lhe contam sobre as profecias de João Batista, como se firmasse nele o entendimento de que o tempo chegara para o qual sua existência fora programada, ele nada dizia: “com um dedo, fazia riscos enigmáticos no chão” (*ESJC*, p. 419). A ligação entre os dois momentos parece demonstrar que o plano divino para ele começava a se consumir, pois Deus lhe prometera que mandaria um homem chamado João para ajudá-lo; e ao mesmo tempo Jesus finalmente entendera a lição que Pastor havia tentado lhe ensinar todo o tempo em que estiveram juntos; por fim, ele mesmo esboçava no solo algo da conexão que o Diabo tinha com a terra.

Deus e Pastor sabiam que o plano do primeiro se concretizaria e, tempos antes, no barco em que os três reuniram-se, Pastor pedira a tigela de volta, como algo que lhe pertencia, porém sinalizando: “Um dia voltará ao teu poder, mas tu não chegarás a saber que a tens” (*ESJC*, p. 393). De fato, o recipiente volta à cena, na crucificação: “Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava” (*ESJC*, p. 445). Dessa forma, a tigela assume a sua terceira fase e encerra o ciclo prenunciado no poema entoado pelo Diabo na anunciação de Jesus: “esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar” (*ESJC*, p. 33). O sangue de Jesus não cai em um cálice santificado, mas na tigela que o acompanhara, como símbolo da terra e do destino físico dos homens. Enquanto Deus proclama, devido ao interesse na ampliação de seu poder, que este, na cruz, é seu “Filho muito amado” (*ESJC*, p. 444), Jesus percebe-se um cordeiro levado ao sacrifício, não pela docilidade de sua submissão, mas por ser “trazido ao engano” (*ESJC*, p. 444). Liga-se a tal constatação, o sacrifício que Jesus efetuara do cordeiro a Deus, como rito de submissão, que tanto desapontara ao Pastor. No fim, os pactos são manchados pelo engano, apenas a palavra do Diabo permanece, pois ali estava a tigela abrigando o sangue de Jesus, artefato esse, originalmente, de barro, da terra, do pó, mesmo material humano. O recipiente manejado pelo Pastor e ressignificado em vaso, taça, prato, urna preciosa e receptáculo dos despojos de uma vida humana sugere, finalmente, que a humanidade precisa encontrar meios de confiar em si mesma, em símbolos que nos conectam ao presente de uma coletividade à mercê de poderes usurpadores, que enganam e ressignificam narrativas em favor da manutenção e ampliação de seus antigos privilégios.

3.2 Caim ou uma voz ao maldito

A *Bíblia* legou uma marca à personagem Caim: a sua frente é inconfundível, maculada pelo detentor de toda pureza. Seus passos, de linhagem nobre, andam errantes. De Deus recebe

a condenação que é também aliança: o assassino jamais assassinado. Sentenciado à margem, em torno de si nascem as primeiras cidades. O solo, que lhe nega o produto, seria na sua descendência dominado por meio das ferramentas de cobre e ferro. Silenciado na narrativa estanque do *Antigo Testamento*, cria o lirismo, pois dele descendem “todos os que tocam lira e charamela” (*Gênesis* 4: 21).

Para Muchembled (2001, p. 255), são os escritores românticos franceses os primeiros a reclamarem tal herança. Ao deterem-se sobre as personagens rebeldes por excelência, a exemplo do Diabo, Lord Byron e Victor Hugo fascinam-se por seus imanes contrastes e tomam o filho mais velho de Adão como um signo: a itinerância de Caim é o caminho almejado pelo poeta. A sua marginalidade ressignifica as meretrizes, os vagabundos e os desviados: são os apartados do centro que o medem a lentes mais precisas. A poesia nasce dos braços da rebelião; a ânsia pela liberdade e a inevitabilidade do descontentamento a forjam.

Em Portugal, tal influência é postergada, sobretudo devido às suas particularidades religiosas. No entanto, o signo de Caim se liga à literatura do século XX e torna-se definitiva para os portugueses desse tempo, como se vê em Fernando Pessoa, Jorge de Sena e José Régio. Na obra de Saramago, que atravessa décadas permeada das angústias e dissoluções do novo milênio, caim torna-se o protagonista por excelência: rebelde, estigmatizado, errado, mas que, contudo, percebe seus erros enraizados nas arbitrariedades do sistema.

No livro, Deus não é apenas inferiorizado a um ser humano comum, uma vez que seu rebaixamento se opera duplamente: de criador a criatura, carrega os vícios de seus pais, pois a perfeição, não mais reverenciada, limita-se à excelência da manutenção de privilégios, plenamente objetada. Dessa forma, não só ele é passível de erros, mas, em sua origem, natureza e motivações, revela-se corrupto, egoísta, alienado e alienante. Muitas são as passagens que remetem a percepções sócio-históricas, o que amplia a alegoria de Saramago em representação, pois essa paródia da *Bíblia* não se limita a satizá-la; parte em conexão a outros diversos textos: a história de Portugal e das relações de poder é também revisitada. Para além da luta apocalíptica do Bem contra o Mal, de escritor para escritor, o que Saramago diz aos autores e editores da *Bíblia*, ao apontar suas inconsistências, é o que aprendeu com Marx e Engels: “a história de toda sociedade é a história das lutas de classes” (MARX *et al.*, 2005, p. 40). Na reapropriação da frase, o narrador saramaguiano menciona que “a história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus” (*Caim*, p. 88), dando mostras de que tal instância soberana, no romance, irradia-se para além do Todo Poderoso bíblico.

Isso posto, esta seção tem como foco o protagonista homônimo de *Caim*. A análise concentra-se na releitura do episódio do primeiro assassinato, momento de tomada de

consciência de caim, em uma espécie de microcosmo do romance, o qual parte da morte de Abel à morte da humanidade. Para isso, examina-se a marca deixada na literatura por suas múltiplas recriações, realizam-se cotejamentos com o texto bíblico e toma-se em conta a crítica literária pertinente. Por fim, a comparação entre os protagonistas dos dois romances mostra-se enriquecedora para o trabalho, com o propósito de se evidenciarem os procedimentos literários do autor ao ressignificar as oposições do mito e valorizar a revelia contra os sistemas desiguais.

Para Sellier (2005, p. 138), a história de Caim é uma das grandes representações da revolta e da queda do ser humano: “uma surpreendente parábola, sempre presente nas literaturas ocidentais”. O relato ao qual nos referimos como o texto original apresenta-se no capítulo IV do *Livro de Gênesis*, que deve ter sido redigido em Jerusalém, entre 970-931 a.C. (SELLIER, 2005, p. 138). Repleta de significados, a disputa entre Abel e Caim contrapõe a vida nômade dos pastores à sedentária dos agricultores. Teófilo Braga (1880, p. 19) ressaltaria tal relação: “a condição social dos povos é que explica as origens da sua concepção religiosa; a sociedade pastoral e patriarcal foi precedida no desenvolvimento humano pela sociedade agrícola”. Dessa forma, a história dos primeiros irmãos tem uma representação histórica importante, pois os afazeres do ser humano determinaram a maneira de olhar a natureza e de apreender o divino: “Temos diante de nós uma representação popular e cheia de imagens das origens da civilização, logo após as duas cosmogonias que abrem o *Gênesis*” (SELLIER, 2005, p. 139).

Ao considerarmos a presença literária da personagem em análise, pondera-se que possíveis incoerências, como o fato de Caim temer ser assassinado em uma terra ainda desocupada, ajudaram a fomentar as diversas revisitações artísticas ao episódio. Entre as imprecisões do texto bíblico estão as razões pelas quais Deus não aceita a oferta de Caim. Pode-se pensar na predileção de Deus pelos mais jovens e fracos, como José e Davi, ou na explicação no *Novo Testamento*: o coração injusto e o “caminho” errado de Caim (*Judas* 1: 11). A forma do assassinato também não está explícita. De acordo com Sellier (2005), na literatura e nas artes, Abel é visto como um degolado, mordido ou golpeado por clava; no texto bíblico, lê-se que “Caim se lançou sobre seu irmão Abel e o matou” (*Gênesis* 4: 8). O sinal colocado por Deus para guardar Caim da morte também é inexato e foi reimaginado pelos escritores como um tremor, uma tatuagem, um corno (SELLIER, 2005). Mesmo o objetivo dessa marca pode ser debatido: rótulo do réprobo ou “marca que o protege, designando-o como membro de um clã onde se exerce duramente a vingança do sangue” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 39).

Mesmo que se enxergue o mito em suas relações simbólicas, distantes da verossimilhança, para o protagonista do romance, isso não é suficiente; sua visão racional irá

fazê-lo contender com o que considera incongruente, levando-o a debates com deus, anjos, profetas e com os textos considerados sagrados e invioláveis no contexto religioso.

3.2.1 *Percursos literários de Caim até Saramago*

Para Sellier (2005), por um longo período, nas representações artísticas do episódio, houve praticamente uma unanimidade: a reprovação da personalidade feroz e sem arrependimentos do primeiro assassino, em contraposição a Abel, inocente e perseguido, a personificar o sacrifício futuro de Cristo. Especificamente em Portugal, devido à tradição católica e às circunstâncias históricas desse país, percebe-se na literatura o que Frye (1973, p. 36) conceituou como a “ânsia de continuidade” relativa ao mito, evidenciada pelas ligações entre a Igreja Católica e os demais poderes, assim como nos deveres dos escritores para com os monarcas. Em autos de Gil Vicente (1527), Caim é “homem ruim”, que não serve de “cabedal”. Em *Os Lusíadas*, de Camões (1978), em alusão a Adão, “aquele insano”, e, por consequência, Caim, a humanidade chega à idade de “ferro e d'armas”. No período barroco, o Padre Antonio Vieira, em seus sermões, associaria Caim à “impaciência” e à “raiva” (VIEIRA, 1998, p. 223) e retomaria o opróbrio da primeira família bíblica para censurar a desunião: “nascem os rios do Paraíso, e nenhum faz companhia com outro: cada um segue diferente carreira, não só divididos, mas opostos. E se isto se acha na fineza da água, que será no calor do sangue? Diga-o o de Abel, derramado por Caim” (VIEIRA, 1998, p. 371-372).

No restante da Europa, já no século XVII, Sellier (2005) percebe a humanização das personagens, como em *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, no qual Adão tem a visão do primeiro assassinato como consequência do “crime original” e chora ao anjo Miguel, perguntando-lhe como o “homem bom, que o bom escolheu” teria destino de morte (MILTON, 2020, p. 426). Para o pesquisador, é somente com a aproximação do romantismo, no entanto, que se opera a laicização de Caim. Em *A Morte de Abel* (1758), de Salomon Gessner, que Lord Byron afirma ter lido na infância (BYRON, 2021, p. 8), “Caim só mata Abel em um momento de cólera e em seguida de um pesadelo, antes de abandonar-se às lágrimas de arrependimento” (SELLIER, 2005, p. 141). No século XIX, Caim torna-se herói com o ressurgimento dos cainistas, que consideravam desejável a rebelião contra o Javé do *Antigo Testamento*, pois esse seria uma espécie de ser opositor ao verdadeiro Deus supremo.

Os primeiros precursores de Saramago na humanização de Caim são os escritores românticos franceses e ingleses. Lord Byron inaugura a reabilitação do revoltado, com uma voz

cedida a Satã e Caim, que acusam Deus da autoria do mal em *Caim: Um Mistério* (1821). No prefácio à tradução para o português de 1889, reproduzida na versão de 2021, Meirelles afirma: “É Caim, na opinião de Byron, uma espécie de enigma vivo, que acusa a Providência divina” (apud BYRON, 2021, p. 12). Este parece também ser o mote para a criação de Saramago, por isso nos deteremos mais no exame desse poema dramático.

Apesar de as duas personagens perceberem-se como alvos da injustiça divina, o Caim de Byron jamais demonstra o desejo de fazer as oblações a Deus, enquanto o protagonista de Saramago, inicialmente, quer ser amado e reconhecido pelo seu superior. O poema byroniano começa com as preces elogiosas dirigidas a Deus por Adão, Eva e seus filhos Abel, Ada e Zilá. Quando Adão pergunta por que Caim se calava, ele, demonstrando caráter questionador, rebate: “Para que hei de eu falar?” (BYRON, 2021, p. 24). Adão é descrito como “contente e resignado” (BYRON, 2021, p. 27), porém seu primogênito, além de não aceitar que os pais não tivessem colhido do fruto da árvore da vida para afrontar a Deus, questiona a “bondade divina” atrelada ao poder: “A todas essas perguntas dão apenas uma resposta... Foi sua vontade, e ele é bom. Como sei eu disso? Porque ele é infinitamente poderoso, segue-se que seja infinitamente bom? Julgo somente pelos frutos... e são amargos...” (BYRON, 2021, p. 29).

Dessa forma, o caráter inquiridor da personagem byroniana quanto à natureza de Deus e de seu poder vincula-o à releitura de Saramago. No entanto, no poema, novamente, a morte de Abel determina a conclusão do manuscrito e põe fim à história de Caim, ao contrário do romance. Até o assassinato, Lúcifer convence Caim das similitudes entre os dois, como a coragem e o ímpeto da resistência, e leva-o à vastidão do espaço e ao inferno. Aqui, assim como em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lúcifer é alguém de “palavra” (BYRON, 2021, p. 90), que se converte em professor, disposto a ensinar a seu discípulo sobre a vida e o universo, pois, tal como a ciência é posta em desacordo com o texto bíblico em *Caim*, o Lúcifer de Byron explana as formações do Planeta Terra por “esmagadora revolução” (BYRON, 2021, p. 88), de acordo com o conhecimento geofísico da época. Apegado à terra, em mais uma característica similar ao diabo saramaguiano, ele insiste na exaltação deste plano: “E é isto a que se reduz toda a ciência humana – conhecer o nada da natureza mortal. Lega esta ciência a teus filhos; e ela lhes poupará muitas torturas” (BYRON, 2021, p. 113).

Lúcifer empenha-se também em desenredar as dualidades, pois inverte os papéis entre “criador” e “destruidor”: “criador – chama-o como quiseres; ele cria só para destruir” (BYRON, 2021, p. 42). A personagem explicita a proximidade entre Deus e Diabo, “Onde está teu deus ou teus deuses estão... lá estou eu. Tudo ele divide comigo; a vida e a morte... o tempo e a eternidade... o Céu e a Terra...” (BYRON, 2021, p. 64), e a natureza da relação entre os dois,

tão próxima à descortinada nos romances de Saramago: “Pelo céu que ele ocupa, pelo abismo, e pela imensidade dos mundos e da vida, que com ele comparto – não! Tenho um vencedor... é verdade; superior, não” (BYRON, 2021, p. 113).

É possível, portanto, perceber muitos ecos do diabo de Byron nos dois romances em estudo, como os questionamentos pungentes ao poder divino autoinstituído: “Àquele que é onipotente, porque é onipotente; não por amor, mas por terror e egoística esperança” (BYRON, 2021, p. 53). Sobretudo, tal relação evidencia-se com o vínculo da conceituação de “bem” pelos detentores do poder: “Como vencedor, ele chamará ao vencido – o mal; mas onde o *bem* que ele já fez? Fora eu o vencedor, e suas obras seriam as únicas reputadas más. E vós, mortais há pouco nascidos, que presentes já vos fez ele no miserável mundo?” (BYRON, 2021, p. 114).

A mudança de paradigmas em Byron é essencial para as futuras releituras do mito. Impelido por Abel a participar do ritual do sacrifício, na oração, Caim verbaliza o que seria reiterado amiúde nos romances de Saramago: este Deus “ama o sangue” (BYRON, 2021, p. 136). Caim percebe que a Divindade não aceitaria um altar sem seres “mutilados nem estrangulados”, “sem vítima” (BYRON, 2021, p. 133), e a continuidade da cena corrobora seu pensamento, pois Deus prefere, enfim, a obra de Abel, em chamadas “carregadas de sangue”. Caim, que, de início, já não desejava participar dos rituais dirigidos a um Deus que não admira, agora também vê razões para destruir sua obra e lamenta as mortes em nome de dogmas, assim como o protagonista de *Caim*:

Que prazer foi esse o seu de respirar o vapor de carne queimada e sangue fumegante, em comparação com a dor dessas pobres mães que, balindo, choram ainda os filhos estrangulados, ou com as angústias das desgraçadas vítimas... ignorantes de sua sorte... sob o teu pio cutelo? Afasta-te! Este monumento de sangue não ficará em pé à face do sol para envergonhar a criação! (BYRON, 2021, p. 135).

Caim atira um pedaço de carvão no irmão, que sucumbe. Ao criar uma sequência em que Abel morre por meio de um fragmento da oblação a Deus, Byron faz com que, assim como no *Caim* saramaguiano, Deus torne-se coautor do primeiro assassinato. Adão repele o filho, e Eva e um anjo o amaldiçoam, sem que Deus aja na trama. Caim vagaria pelo mundo, fugitivo, com sua família, sem que o leitor contemple os destinos dessa viagem, porém acrescido de uma bagagem repleta de elementos para a ressignificação do episódio mítico.

A partir de então, a figura do “sublime condenado” prolifera-se no romantismo. Escrito em 1860, o poema “*La Conscience*”, publicado em *La Légende des Siècles*, projeto poético de Victor Hugo que pretendia contar a epopeia da humanidade, é um dos poucos textos que se

dedicam à vida de Caim após a maldição divina. No entanto, diferentemente do percurso do protagonista de *Caim*, que viaja sem direção por não saber aonde vai e jamais concorda com os vaticínios divinos, o sujeito poético de Hugo mostra a corrida incansável e vã do assassino para fugir do olho de Deus, em alegoria à “consciência”. Ao fazê-lo, incute na personagem a culpa e o remorso, que acabam por transformar a trágica figura em emblema da humanidade. Outrossim, explora uma constatação pouco conveniente ao texto bíblico: determinados erros, por serem desvios do percurso trivial, propalam a coletividade ao progresso, enquanto o que é tido como “acerto” pode restringir os trajetos a rotas já percorridas.

No poema, a pulsão dominante de Caim ao buscar escapar dos olhos de Deus torna qualquer distância percorrível. Exauridos, homem, mulher e filhos lançam-se aos “confins do mundo” (HUGO, 1964, p. 125). É a vergonha sentida por Caim que faz com que ele peça a Jabel que estenda o pano de uma tenda; é a impossibilidade de esconder-se que faz com que Jubal, pai dos soldados, decida fazer-lhe uma murada de bronze; é a inviabilidade do abrigo perfeito que impele Enoc a sugerir a criação de uma “forte e grande cidadela” (HUGO, 1964, p. 126), erguida pelo “ancestral dos ferreiros”, Tubalcaim. Nem mesmo encerrado em um fosso, Caim escapa da consciência, mas, agora, “a lona deu lugar a moles de granito/ Presas com nós de ferro. O recinto maldito/ ficou sendo um primor de cidade infernal” (HUGO, 1964, p. 126).

Em *La Fin de Satan* (1886), epopeia inacabada, escrita entre 1854 e 1862, rejeitada pelos editores e publicada apenas após a morte do autor, Victor Hugo retoma a personagem, na forma de um Caim originado da palavra “Morte”, gritada por Satã durante sua queda sem fim (HUGO, 1984). Caim introduz na Terra os grandes males da humanidade por meio de Isis-Lilith, criatura satânica que faz a ponte entre o Demônio caído e os seres humanos. É ela quem entrega a Caim as três armas com as quais ele mataria Abel: o ferro, a madeira e a pedra, representantes, respectivamente, das armas de guerra, da crucificação de Jesus e da prisão. Tais instrumentos, não obstante, novamente, aludem a demonstrações da industriabilidade humana, a abrigarem suas ambiguidades. Apesar das diferenças entre as duas personagens, a ligação próxima entre Lilith e Caim seria retomada no romance, pois, mais uma vez, é a personagem homônima quem lhe dá abrigo, o burro, alimento, ferramentas, enfim, condições de cumprir seus propósitos.

Em 1857, Charles Baudelaire publicava em *As Flores do Mal*, no capítulo “Revolta”, o curto poema “Abel e Caim”, no qual, em dezesseis dísticos alternados, expõem-se as condições opostas das gerações dos dois irmãos. Enquanto a raça de Abel “frui, come e dorme” (BAUDELAIRE, 1985, p. 419), sob o sorriso bondoso de Deus, a raça de Caim sofre as agruras dos malditos: fome, frio, eterno suplício e esforço infinito. Nos últimos versos, no entanto,

anuncia-se a vitória sobre o ferro do arado da geração de Abel pela espada dos nômades de Caim, que então sobem aos céus para arremessar Deus de sua posição (BAUDELAIRE, 1985, p. 419). Os versos de Baudelaire são significativos no contexto de nossas análises, pois a divisão simbólica reflete, na geração de Abel, o burguês assegurado pelo sistema, e, no grupo associado a Caim, o pobre explorado, o qual não tem parte na benignidade divina, tampouco no modelo hipócrita de felicidade assegurado pela posse. Os apartados das benesses do poder, no entanto, ao fim, destituem Deus e, nessa “morte”, tão desejada posteriormente pelo protagonista de *Caim*, fazem um acerto de contas, lançando o Senhor Onipotente dos céus, em uma troca de posições com o Diabo, outrora arremessado das mansões celestiais.

As obras de Lord Byron, Victor Hugo e Baudelaire são, portanto, essenciais nas ressignificações iniciais do mito e trazem diversos ecos ao romance de Saramago: a rebeldia, a descoberta de si, a indignação e a vontade de destituir a divindade de seu lugar de poder são características que se sobressaem à marca forçada pelas mitologias originais.

Em Portugal, ainda levaria tempo para que as menções à personagem ultrapassassem as pequenas citações, sempre em temas associados ao fratricídio e em tentativas de elucidar as narrativas originais, como a explicação de Almeida Garrett sobre *Gênesis* 6: 2, acerca do dissentimento de Deus pela união dos homens com as “filhas da corrupta raça de Caim” (GARRETT, [1843]), e a crônica de Camilo Castelo Branco, em *Serões de São Miguel de Seide* ([1885]), “Quem era a mulher de Caim?”, na qual o autor busca conciliar as interpretações sobre esse episódio da *Bíblia*, livro que considera “inspirado por Deus”.

No período do realismo, no conto “Adão e Eva no Paraíso” (1897), Eça recria as origens bíblicas do ser humano com referências à Teoria da Evolução, de Darwin. O primeiro homem é um ser “medonho” (QUEIRÓS, c2014, p. 3), que sobrevive “no meio duma Natureza que, sem cessar e furiosamente, tramava a sua destruição” (QUEIRÓS, c2014, p. 10). O papel reimaginado de Eva confere outro aspecto modernizado à narrativa, pois Adão, menos inteligente, engoliria a serpente em vez da maçã, enquanto Eva escolhe a sabedoria: “É Eva que cimenta e bate as grandes pedras angulares na construção da Humanidade” (QUEIRÓS, c2014, p. 15). Mesmo nessa versão arrojada do Paraíso inicial, em que se conjugam *Bíblia* e Darwin, e é possível reposicionar Eva como hábil tomadora de decisões, Caim ainda não tem lugar. Eça exclui-o do conto; faz o narrador citar Abel, mas não seu irmão mais velho.

Dessa forma, a literatura portuguesa demora a explorar outras rotas para Caim. Não obstante, tal influência chegaria ao modernismo já como mais do que a recriação da personagem; sua conduta, reanalisada na modernidade, tornaria a “marca” flexionada pelos românticos franceses uma espécie de *ethos* das próximas gerações. É Manuela Parreira da Silva

quem identifica tal marca na heteronímia de Fernando Pessoa, retomando-se ainda o escrito do autor sobre a sua trajetória poética e de apreensão do mundo por meio da errância: “não evoluo: VIAJO. [...] não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar” (PESSOA apud SILVA, 2015, p. 119). Tal afirmação nos faz lembrar as viagens de caim pelos horizontes do tempo. De acordo com Silva, a subjetividade, a exaltação do espírito e o ardor da paixão irradiam-se do viajante Caim bíblico, que erra pelo mundo nessa missão civilizadora, construindo as cidades e o primeiro poema, resultante da iluminação. Para a autora, ainda é possível que o nome Caeiro seja corruptela de Caim: “se assim fosse, então, teríamos de reler toda a obra pessoana a uma outra luz, uma luz luciferina, porque como diz o Diabo: ‘Corrompo, é certo, porque faço imaginar’ [...]. ‘Corrompo mas ilumino’” (SILVA, 2015, p. 122).

Se a marca de Caim acompanha a obra de Fernando Pessoa, decerto alastra-se pelos textos de Saramago, que com frequência retomam o poeta, não apenas na obviedade do intertexto em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) ou nas alusões diretas, como a referência aos heterônimos divinos “De Pessoa” (*ESJC*, p. 389). Talvez a herança maior esteja na disposição do olhar para os outros múltiplos admitidos em cada uma de suas personagens, pois “Ninguém é uma só pessoa” (*Caim*, p. 126).

No século XX, portanto, finalmente estão prontos os caminhos na literatura portuguesa para a libertação dos “outros” que compõem Caim. Jorge de Sena é ainda adolescente quando escreve *Gênesis* (1937), reunião de dois contos: “Paraíso Perdido” e “Caim”. No segundo texto, a personagem homônima ressent-se da preferência de Jeová por Abel e procura se vingar. Ao expressar sua infelicidade, é chamado de “invejoso imundo” e confrontado pela superioridade divina. O rejeitado repete para si “Deus não é justo!”, enquanto, para o beneficiado é simples afirmar: “Deus ainda é bom...” (SENA, 1986). A hipocrisia dessa relação atormenta a Caim, e tal qual o caim de Saramago, este afirma que jamais teria matado o irmão se Deus não o tivesse provocado. Para ele, Deus desconhece bem e mal, é “ridículo”, não sabe o que faz e deveria envergonhar-se de si mesmo. No conto, é Caim quem decide ir “por esse mundo fora gritar” o seu crime, o qual testemunhava da “baixeza” divina. A ênfase do movimento, mais uma vez, está no homem, contrapondo-se a Deus, que permanece “imóvel”: o olhar estático sobre os acontecimentos, no entanto, não pertence aos poetas nem a Caim. Cleonice Berardinelli ([1995]) sintetiza a visão reconstruída do autor para essa personagem:

Jorge de Sena redime-o, transforma-o em herói problemático. Caim é, acima de tudo, um inconformado, um revoltado contra a injustiça, um ser talhado para a liberdade. Poderia dizer, como disse mais tarde um grande poeta: “Não

sei por onde vou, / Não sei para onde vou, / Sei que não vou por aí!”. É o protagonista de um drama existencial de todos os tempos, e por isso mesmo moderno, atual.

Ao retomar o “Cântico Negro”, de José Régio, em *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), Berardinelli evoca os ideais modernistas, bússola, para além dos presencistas, das próximas gerações portuguesas, cujos anseios, simbolizados nesses versos, poderiam muito bem ser o manifesto das diversas versões de Caim, de Byron a Hugo, de Sena a Saramago, cuja vida, “um vendaval que se soltou”, nasceu “do amor que há entre Deus e o Diabo” (RÉGIO, 2022, p. 34).

3.2.2 *Caim no texto bíblico e na narrativa saramaguiana*

A epígrafe de *Caim* é um dos poucos trechos que retomam a história do filho mais velho de Adão e Eva na *Bíblia* e situa-se em *Hebreus*, já no *Novo Testamento*: “Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala (Hebreus, 11, 4) – Livro dos Disparates”. Ao manter o texto tal qual o original, porém referenciá-lo como proveniente do “Livro dos Disparates”, o autor evidencia o propósito da retomada dos textos bíblicos: pô-los em xeque.

Diferentemente do romance de Saramago, os outros curtos textos que citam a personagem, também no *Novo Testamento*, aparecem em tom de censura: “Ai deles, porque andaram pelo caminho de Caim” (*Judas* 1: 11) e “Não façamos como Caim, que era do Maligno e matou seu irmão. E por que o matou? Porque as suas obras eram más, e as do seu irmão, justas.” (*I João* 3: 12). Os demais versículos bíblicos que qualificam as obras de Caim como “más” podem ter sido julgamentos ecoados e ampliados da primeira história, uma vez que tais feitos não são esclarecidos em *Gênesis*. De toda forma, Caim passa à cultura judaico-cristã como pária, cujo caminho de exclusão serve de exemplo de destino degenerado, do qual se deve desviar. Se Deus o amaldiçoa, é evidente que esse homem pratica o mal; se ele não anda em acordo com Deus, é de se supor que seja associado ao “Maligno”.

Por outro lado, o nome de Abel será retomado na *Bíblia* como o justo assassinado: “para que caia sobre vós todos o sangue inocente derramado sobre a terra, desde o sangue de Abel, o justo, até o sangue de Zacarias (*Mateus* 23: 35). O caráter exemplificativo do texto bíblico é perceptível: os dois irmãos parecem ter sido concebidos para levar a fim uma narrativa complementar à de Lúcifer. Caim e o diabo têm origem nobre, mas são excluídos dos seus após demonstrarem inveja, sentimento esse, nas narrativas, aliado ao abalo da autoridade: não se

deve questionar o poder, é preciso conformar-se com o estado das coisas; como diz a Eva byroniana: “Vê como teu pai está contente e resignado; sê como ele” (BYRON, 2021, p. 27). Da mesma forma, no texto bíblico, a contestação associa-se à maldade e a aceitação à bondade, como no exemplo máximo, Jesus: “Ele foi oprimido e afligido; [...] e, como uma ovelha que diante de seus tosquiadores fica calada, ele não abriu a sua boca” (*Isaías* 53: 7-9).

Ainda na epígrafe, a voz de Abel ecoa de forma permanente, por estar do lado “correto” da história. A literatura, então, tomou a responsabilidade por conceder voz ao sentenciado e ousar reimaginar Caim para além de sua curta narrativa original. Contudo, ao prover uma visão acolhedora ao maldito desgarrado, amalgamando a ele novas e complexas nuances, torna-se inevitável questionar as faces ocultas do divino. O romance *Caim* difere da maior parte das releituras do episódio genesíaco, pois o assassinato não é mais o seu selo definitivo, mas o preâmbulo de uma jornada de aprendizados, o que confere à personagem a oportunidade de, com o auxílio de um narrador consciente da história e da atualidade, preencher as entrelinhas do que antes se pretendia caracterizar, de forma rasa, como “mau” ou “justo”. Isso é possível, pois, além da interlocução com os diversos textos e conhecimentos religiosos, culturais e sociais, essa narrativa “dialoga com vazios e silêncios históricos” (ALVES *et al.*, 2015, p. 144).

Devido aos deslocamentos espaciais e temporais permitidos apenas pela inventividade própria do texto literário, este novo caim percorre as narrativas do *Antigo Testamento*, recolhendo provas e evidências dos julgamentos e atos arbitrários divinos, sem que, no entanto, essa argumentação lhe faça sentir vingado: os desentendimentos e desacordos com a vontade do Deus Todo Poderoso despertam-lhe a crescente sensação de repulsa e indignação. Como já demonstrava a epígrafe do romance, se o episódio de Caim é retomado no texto bíblico pelos servos de Deus como exemplo de maldade a ser rechaçado, agora são os atos divinos que são recuperados. Se as obras do irmão de Abel não estão plenamente identificadas no texto bíblico, as do Deus de Israel estão e serão expostas e contrapostas em um trajeto que faz repensar, ao fim, quem são os antagonistas na história humana, qual lado deve ser anistiado e o que há de exemplar nesse itinerário. É explícito, portanto, que por meio desse “romance-fábula”, como caracterizou Ana Paula Arnaut (2011), o autor deseja ressignificar e transmitir valores éticos.

Assim como “*O Evangelho segundo Jesus Cristo*”, este livro poderia chamar-se “*O Antigo Testamento segundo Caim*”. Sobretudo, é possível dizer que as visões dos protagonistas se alinham às intervenções dos narradores, que rechaçam a maior parte das figuras sacras, ora expondo seus defeitos, ora ridicularizando suas ações. No romance, não é deus quem salva isaac, chora a morte de inocentes ou tem o conhecimento necessário para fazer a arca vagar por uma terra inundada. Como ações de caim, tais eventos reconfiguram-se como feitos humanos,

dos quais deus se apropria. No entanto, até o fim, o protagonista permanece como representante de uma humanidade distante da reconciliação com o senhor.

Entre semelhanças e diferenças com o texto bíblico, as modificações parecem trazer as passagens do *Antigo Testamento* a um contexto de realidade que expõe as inconsistências originais ou acrescenta um elemento de humor que ironiza o sagrado, como o fato de, após a expulsão do paraíso, adão comprar um terreno e construir uma casa a fim de abrigar seus três filhos, caim, abel e set. Para Machado e Roani (2012, p. 6), por meio de tais procedimentos, “José Saramago está evitando que sejamos esmagados pelo peso da matéria, que a tomemos como verdade única, universal e excludente em relação a quaisquer outras visões”. Em outros momentos, quando o texto se transfigura em uma espécie de cópia muito próxima do original, abandona-se o tom irônico e retoma-se a sinalização constante para os “disparates” do livro parodiado, como evidenciado na epígrafe. Segundo Hutcheon (1989, p. 96-97), “a paródia também pode ser vista como uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de outros textos”. Nessa perspectiva, pode-se entender tal procedimento do escritor como resultado de um direito social de apropriar-se daquilo que o formou e permeia percepções e fazeres coletivos; tais textos não se limitam a um proprietário individual.

Posto isso, as análises desta seção têm como foco o episódio do primeiro assassinato, microcosmo da narrativa. No romance, desde crianças, os irmãos tinham vocações diferentes, caim para a agricultura e abel para o pastoreio, porém conviviam bem: “Desde a mais tenra infância caim e abel haviam sido os melhores amigos, a um ponto tal que nem irmãos pareciam, aonde ia um, o outro ia também, e tudo faziam de comum acordo” (*Caim*, p. 32). A harmonia inicial apenas seria rompida com o envolvimento de deus, o que sinaliza para a maior qualidade de relacionamentos não mediados pelo divino, ao contrário do casamento de adão e eva, afetado pelos preconceitos de uma cultura patriarcal, e a amizade dos meninos que se vê manchada quando o senhor demonstra preferência irrefletida por um deles.

Com uma personificação simbólica do entrelace dos tempos, o futuro age no passado: o “futuro entendeu que já era hora de se apresentar” (*Caim*, p. 32). A flexão do verbo “entender” no pretérito, enquanto ação do porvir, indica que o destino se elabora como consciência histórica. Assim, o amanhã conjuga-se ontem e, na sucessão de cenas que se desenrolam continuamente, o futuro molda-se como uma percepção dos tempos.

Sobre isso, o narrador ainda explica acerca da constituição do romance:

Então estamos no futuro, perguntamos nós, é que temos visto por aí uns filmes que tratam do assunto, e uns livros também. Sim, essa é a fórmula comum

para explicar algo como o que aqui parece ter sucedido, o futuro, dizemos nós, e respiramos tranquilos, já lhe pusemos o rótulo, a etiqueta, mas, em nossa opinião, entender-nos-famos melhor se lhe chamássemos outro presente, porque a terra é a mesma, sim, mas os presentes dela vão variando, uns são presentes passados, outros presentes por vir (*Caim*, p. 77).

Assim, nessa espécie de “transcontextualização” (HUTCHEON, 1989, p. 54), percebe-se que há diversos tempos envolvidos na narrativa: o tempo específico de caim no espaço bíblico, o tempo ao qual agora avança a narrativa e o tempo do narrador, que comenta “filmes” sobre viagem no tempo: todos interligados, todos derivados uns dos outros.

Iniciam-se, então, as ofertas dos dois irmãos, de forma similar à relatada na *Bíblia*:

Caim apresentou produtos do solo em oferta 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 oferta. Mas não se agradou de Caim e de sua oferta, e Caim ficou muito irritado e com o rosto abatido (*Gênesis* 4: 3-5).

O narrador de *Caim* salienta que era uma tradição e obrigação religiosa oferecer ao senhor “as primícias do seu trabalho” (*Caim*, p. 33) e que a rejeição de Deus a Caim jamais foi explicada: “o senhor o rejeitava sem qualquer contemplação” (*Caim*, p. 33). Na *Bíblia*, o semblante de Caim ficou abatido, no texto de Saramago, as palavras são “Inquieto, perplexo” (*Caim*, p. 33): não se caracteriza apenas uma tristeza pela culpa; a personagem pensa, atônita, transtornada, paulatinamente demonstrando a sua tomada de consciência. Diferentemente do Caim de Lord Byron, este, inicialmente, desejava agradar a deus, o que intensifica a sensação de rejeição do protagonista, que se percebe à margem e excluído sem pretexto. Na busca por respostas, há uma tentativa de “enganar” deus, na qual os irmãos trocam de lugar, porém a consequência continua a mesma, como se o ofertador fosse o problemático e não a oferta: “Estava claro, o senhor desdenhava caim” (*Caim*, p. 33). Diferentemente da versão bíblica, a recusa repete-se ao longo de sete dias, tempo simbólico da completude, que termina por revelar a falta de piedade, os “dichotes” e o desprezo de Abel. Nesse embaralhamento das oposições, delineiam-se traços da personalidade do irmão mais novo que apontam para a arbitrariedade dos métodos divinos. As palavras escolhidas denotam o procedimento em uso nesta paródia, qual seja, chacoalhar as peças a fim de perceber o que sucumbe e o que poderia vir à tona:

Foi então que o verdadeiro caráter de Abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isto ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa, proclamando-se, perante o atônito, desconcertado Caim, como um favorito do senhor, como um eleito de deus (*Caim*, p. 33).

A soberba de Abel, ao enaltecer-se e proclamar-se superior, escarnecendo do mais fraco, já que amparado pela predileção divina, remonta à ideia de que Deus tem seus eleitos: “Foi a ti que Iahweh teu Deus escolheu para que pertences a ele como seu povo próprio, dentre todos os povos que existem sobre a face da terra” (*Deuteronômio* 7: 6). À parte a sagração do povo judeu, tal relação entre irmãos alude às questões coloniais e históricas de Portugal desde sua fundação. Exemplo encontra-se já na fundação do reino, na Batalha de Ourique, em que as tropas cristãs, lideradas por D. Afonso Henriques, vencem as muçulmanas (MARTINS, 2014), estas em maior número, conforme legado pela tradição. A visão que o futuro rei tivera de Jesus Cristo, assegurando a vitória, atestava a intervenção divina miraculosa a corroborar a vontade do Senhor a favor do reino que então se formava. O fato de Portugal ser uma nação eleita por Deus justificou o desmantelo cultural e geográfico que se operou a partir das navegações e, aos preteridos, restou a morte ou a resignação, como a caim: “O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho” (*Caim*, p. 33). Frye (1973, p. 46) identifica a relação entre a unificação religiosa e o desejo de domínio imperial, como o dos portugueses: “O monoteísmo é uma ideia que seria sugerida mais naturalmente através da concepção de um império mundial. [...] a concepção de um único deus predominante parece indicar uma teologia apropriada a um estado mundialmente soberano”. Dessa forma, a figura divina uniformizada corrobora uma estrutura que mantém privilegiados em posição de tyrannizar os enfraquecidos, dividindo arbitrariamente os seres humanos em classes desiguais.

No texto bíblico, na versão *Almeida Revista e Atualizada*, Deus pergunta a Caim por que ele estava abatido e aconselha-o: “Se procederes bem, não é certo que serás aceito? Se, todavia, procederes mal, eis que o pecado jaz à porta; o seu desejo será contra ti, mas a ti cumpre dominá-lo” (*Gênesis* 4: 7). Enquanto *Gênesis* explica as motivações divinas, em uma contínua oposição entre bem e mal, a obra de Saramago desvenda as razões humanas: o sentimento de desprezo que caim recebe de Deus e do próprio irmão, diante de regras e condenações parciais. O texto bíblico guarda a defesa de Deus acatada, argumentada e editada pelos seus servos, já o romance empenha-se em retratar personagens e cenas que ultrapassem suas origens, por meio de um porta-voz que faça ver diversos futuros conjugados no passado.

No romance, o crime de caim é premeditado: ele chama o irmão a um vale, onde já estava escondida uma “queixada de jumento”. Na *Bíblia*, toda a ação ocorre em apenas um versículo sem detalhes; Caim teria saltado sobre o irmão e o matado. O Deus do romance indaga: “Que fizeste com o teu irmão”, enquanto em *Gênesis*, a questão primeiro é “Onde está teu irmão Abel?” (*Gênesis* 4: 9) e, depois de Caim dizer não saber, Iahweh revela que o sangue do irmão

lhe chamava do solo, como marca da inocência de Abel. Na resposta de caim, no romance, há uma diferença lexical notável: “Era eu o guarda-costas de meu irmão” (*Caim*, p. 34). Na principal versão da *Bíblia* usada neste trabalho, o substantivo usado por Caim é “guarda” e há variações em versões mais antigas, como “guardador”, na *Almeida Corrigida Fiel*. O termo escolhido no romance, “guarda-costas”, como recurso comum aos textos de Saramago, pode remeter a um anacronismo com o seu uso no presente: “pessoa encarregada de acompanhar outra para protegê-la de agressões” (GUARDA-COSTAS, c2009), mas, em sua origem, alude também às navegações, pois refere-se à “atividade de proteger um litoral” ou “navio armado para defesa ou patrulhamento de um litoral”. Assim, caim, representando o rebento renegado, e por isso, diminuído e chacoteado pelo eleito divino, transforma-se em emblema das terras arrasadas e enfraquecidas pelas nações protegidas por Deus. Ele não tem o poder necessário para se voltar contra seu agressor e proteger o que lhe foi roubado, pois ainda é expulso e impossibilitado de habitar a própria terra, assim como muitas populações autóctones. Colonizações e explorações no passado e desigualdades sociais no presente são todos momentos futuros ao do romance, porém conhecidos do leitor ou por ele vivenciados.

O afrontamento de caim está no campo da linguagem, ao imputar a culpa do assassinato ao próprio deus, no que faz ressoar a fala do Caim de Jorge de Sena (1986): “o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha” (*Caim*, p. 34). Novamente, o homem parece lidar melhor em suas relações sem a interferência divina e, por extensão, dos poderosos. Quando ocorrem as distinções de predileção e méritos, em que os seres se veem diminuídos, distribuídos em condições abusivas, sem que recebam o resultado justo pelo seu trabalho, a “vida” humana vê-se reduzida em potencial, ou “destruída”, como apregoado por caim. O que se expõe na extrapolação do mito é que a personagem trabalhou de forma honesta e diligente, oferecendo ao seu “patrão” o melhor de seus esforços, “as primícias do seu trabalho” (*Caim*, p. 33), para então aprender que não importaria a sua diligência: as benesses estavam reservadas aos privilegiados, um grupo do qual jamais faria parte; o seu esforço não é recompensado, o usufruto do seu produto é negado.

Tais relações ligam-se também aos conceitos de Marx sobre a alienação e o trabalho como fato social. No texto original, o instante em que o senhor rejeita a obra de Caim leva à maldição do apartamento dessa personagem da sua própria natureza e do mundo natural, espelhando a divisão entre o trabalhador e o produto de seu labor, antes uma atividade livre, agora condicionada às imposições do seu senhor. Nesse sentido, as pesquisas de Santos (2013, p. 75) explicam a conexão que encontramos entre a rejeição imposta a caim e as relações de trabalho:

O homem alienado, portanto, perde o seu diferencial entre os outros animais, que era a capacidade de mudar a natureza conforme a sua expressão identitária, já que a sua labuta, agora, tornou-se algo exterior a si mesmo. Assim, o sujeito alienado perdeu o controle da natureza, “sua atividade fundamental”, e também se desvencilhou do caráter inato que o determinava como “espécie”, assumindo uma “forma abstrata e alienada”.

Segundo Marx e Engels (2005, p. 46), o trabalhador tornar-se-ia ainda “simples apêndice da máquina”. Para Santos (2013), Caim inicia um processo de desalienação ao enxergar-se nesse contexto. O primeiro passo é desconstruir “a noção sócio-religiosa de hierarquia, fundamento ideológico principal da alienação” (SANTOS, 2013, p. 77). Para isso, ele fala como um igual ao senhor, por exemplo, no diálogo em que se contrapõem as personalidades dos interlocutores e caim reivindica seu direito à liberdade (*Caim*, p. 34). Nessa construção plurissignificativa, a restrição da liberdade pode se associar tanto à prisão do homem à ideia divina, como às estruturas de poder terrenas. Deus associa a liberdade tão desejada por caim à “liberdade para matar” (*Caim*, p. 34), em alusão ao argumento de que, sem Deus, o homem não teria pressupostos éticos suficientes para não agir apenas em favor próprio. Caim então reitera o fato de que Deus, sendo tão poderoso e livre, poderia ter impedido a morte de Abel:

bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado (*Caim*, p. 34).

Na reprimenda de caim a deus já se enxerga parte da obra que o protagonista perseguirá até o fim do romance: colocá-lo diante da “verdadeira face” (*Caim*, p. 172). Nessa parte introdutória, ao retratar a tomada de consciência da personagem, seguida pelo anseio de destruir o sistema que o tolhe, os ideais revolucionários passam a se instaurar. Após as acusações de caim, deus não o refuta, afirma apenas, em tom de reprovação, “Esse discurso é sedicioso” (*Caim*, p. 34). Caim, no ápice de sua argumentação, exclama: “garanto-te que, se eu fosse deus, todos os dias diria Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra” (*Caim*, p. 34-35). Deus, enquanto representante da autoridade, a qual demanda obediência, rechaça a “sedição”, pois esta é uma ameaça ao seu poder. O substantivo liga-se à rebelião e à contestação coletiva: “sublevação contra qualquer autoridade constituída; revolta,

motim” (SEDIÇÃO, c2009) e o adjetivo qualifica o “revoltoso, insurgente, insubordinado” (SEDICIOSO, c2009).

Para o anúncio do percurso escolhido pelo protagonista, isto é, a rebelião, o intertexto com a *Bíblia* revela também a ligação com a personagem aprendiz de rebeldia em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Nos trechos conhecidos como o “Sermão da Montanha”, em *Mateus*, Jesus anuncia as bem-aventuranças. Tradicionalmente, esses trechos são desenvolvidos ao longo de oito versículos que empregam a anáfora dos “Bem-aventurados” em períodos compostos com orações explicativas, que visam a evidenciar como o homem obtém a felicidade. De acordo com a “Introdução a Mateus” da *Bíblia de Jerusalém* (p. 1695), o autor desse livro insiste no tema “Reino dos Céus”, que é o “Reino de Deus”, o qual “deve restabelecer entre os homens a autoridade soberana de Deus como Rei por fim reconhecido, servido e amado”. Dessa forma, o ser humano somente teria a felicidade completa em um segundo momento de vida, e aqueles que fossem “humildes” neste tempo, obteriam as recompensas posteriormente. Todo esse processo é invalidado por caim, pois o texto bíblico é subvertido. Na *Bíblia de Jerusalém*, a anáfora de Mateus é feita com o adjetivo “Felizes” e a ordem dos versículos parodiados é do 3 ao 4: “Felizes os pobres no espírito, porque deles é o Reino dos Céus. Felizes os mansos porque herdarão a terra”. Nesses trechos, são os “pobres”, muitas vezes nas escrituras associados aos “humildes”, e os “mansos” que merecem o prêmio. Já no “evangelho” de caim, os sediciosos, em uma antítese implícita, são os verdadeiros bem-aventurados. Nessa paródia, o “Reino dos Céus” não é mais o destino dos abençoados. No texto bíblico, a terra não tem *status* de reino, mas, no romance, a morada dos seres humanos ascende em prestígio, uma vez que a monarquia divina é contestada. Os atos de destituição do poder são valorizados e não mais a tirania da “herança”. Dessa maneira, o trecho, além de parodiar a *Bíblia*, alude, novamente, ao *Manifesto Comunista*, por meio da remoção do verbo “herdar”, uma vez que, no texto de Marx e Engels, a terceira medida para transformar radicalmente os meios de produção é a “Abolição do direito de herança” (MARX *et al.*, 2005, p. 58), visto que essa representa a propagação do poder.

O debate entre deus e caim prossegue, porém o senhor provê respostas lacônicas, como a palavra “sacrilégio” (*Caim*, p. 34), enquanto caim insiste que a verdadeira “profanação” seria a divina, que, tendo o poder para resolver os conflitos humanos, usa de sua influência para aprofundá-los. O procedimento usado por Saramago ao contrapor as argumentações de caim a trechos estanques da tradição bíblica evidencia que o debate que circunda a religião, muitas vezes, envolve o questionamento a formas tão fixas quanto inertes. Presa aos modelos bíblicos, entre os textos prontos da tradição, a voz de deus condena o assassinato de Abel, até caim reiterar

ser apenas o executor, pois o cabeça do plano era o próprio deus. Nesse discurso atento à *Bíblia*, o senhor diz “E esse sangue reclama vingança” (*Caim*, p. 35), próximo ao original de *Gênesis* 4: 10: “Ouço o sangue de teu irmão, do solo, clamar para mim!”. Caim explica a deus então que essa vingança seria de duas mortes, a real e a que não houve: “É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto” (*Caim*, p. 35). Caim, pela primeira vez, revela o desejo de que deus não existisse como a motivação do assassinato.

O senhor do romance, decaído e falho, é “dobrado pela retórica do protagonista” (CAPPELLI, 2015, p. 99) e reconhece a sua culpa. No entanto, ainda daria o castigo a caim: andar errante pelo mundo, com “uma pequena mancha negra” (*Caim*, p. 36) na testa, como indício de proteção divina; ou seja, uma maldição que é aliança. Na narrativa de *Gênesis*, Deus, decerto, não assume a culpa, apenas proclama o infortúnio: a expulsão e a retirada do convívio com os seus. Além disso, a terra negaria os frutos de Caim, ou seja, foram-lhe retirados a identidade familiar e o seu ofício de lavrador. Sem laços e condenado “a uma existência fadada ao fracasso” (CAPPELLI, 2015, p. 99), Caim torna-se o primeiro ser humano a ser maldito por Deus, como um solitário: “fugitivo errante sobre a terra” (*Gênesis* 4: 12).

No texto bíblico, Caim não contesta Iahweh, apenas menciona que a sua “culpa é muito pesada” para suportar e que facilmente seria morto. Não se explica por que Deus se compadece de Caim, uma vez que a lei do *Antigo Testamento* realmente pregava a morte a quem matasse, mas o Senhor lhe responde: “aquele que matar Caim será punido sete vezes” (*Gênesis* 4: 15). Caim sai da presença de Deus, vai habitar ao oriente do Éden, na região de Nod, e tem filhos com uma esposa, cuja origem é desconhecida. Tais incongruências originais foram preenchidas pelos autores de suas releituras, entrelaçando Caim a suas irmãs, no entanto, Saramago opta por introduzir as caravanas e uma companheira adaptada do próprio texto bíblico, com a qual, no entanto, não poderia permanecer, devido à maldição divina.

Ainda, segundo *Gênesis*, Caim não teria de fato vagado pela terra nem sido condenado à “solidão”, pois, após gerar um filho, Henoc, teria construído uma cidade de mesmo nome, estando ligado, portanto, à origem das primeiras cidades e a uma descendência ilustre, como já mencionado. No romance de Saramago, enoch é o filho de caim e lilith e, na subversão do texto original, é ela a responsável por gerir uma cidade, não os homens.

A última vez que o nome de Caim é citado no *Antigo Testamento* é em *Gênesis* 4: 25, quando Eva regozija-se pelo filho Set: “Deus me concedeu outra descendência no lugar de Abel, que Caim matou”. Em *Gênesis* 5, “livro da descendência de Adão”, os nomes dos primeiros filhos são suprimidos e nem mesmo os pais parecem desejar conhecer o destino de Caim. Assim como a maior parte das famílias expostas, a exemplo da de job e noé, há uma caracterização da

família burguesa, de relações puramente burocráticas; todos são números substituíveis, que têm seu lugar definido pelo sistema, um grupo de pessoas que repousa “sobre o ganho individual” (MARX *et al.*, 2005, p. 55). Enquanto isso, no romance, em vez de a história de caim encerrar-se em seu erro, é aí que a jornada começa. O narrador cita: “O senhor havia feito uma péssima escolha para a inauguração do jardim do éden, no jogo da roleta posto a correr todos tinham perdido, no tiro ao alvo de cegos ninguém havia acertado” (*Caim*, p. 36-37). O começo da criação divina é uma narrativa em descontrole, irresponsável, fruto de traição, mentiras e erros fatais, em que o senhor estaria brincando com os homens, como em um parque de diversões a ser “inaugurado”. A vida humana estaria à mercê de um jogo de roleta, de armas entregues a quem não pode enxergar e de um criador que não sabe o que faz, preso à vaidade e a velhas e estacionárias explicações que não mais convencem, refutadas uma a uma por caim.

O narrador, antes de relatar as viagens do protagonista, questiona o propósito da vida:

bem triste há-de ser a gente sem outra finalidade na vida que a de fazer filhos sem saber porquê nem para quê. Para continuar a espécie, dizem aqueles que creem num objectivo final, numa razão última, embora não tenham nenhuma ideia sobre quais sejam e que nunca se perguntaram em nome de quê terá a espécie de continuar como se fosse ela a única e derradeira esperança do universo (*Caim*, p. 37).

A jornada não se inicia sem que se conceda um importante item ao leitor: uma espécie de mapa por meio do qual se lê o percurso de forma mais ampla, principalmente em um trajeto desvinculado da obediência irrefletida. O impacto da figura divina mais de uma vez é questionado antes mesmo que caim chegue a qualquer destino. Primeiramente, pelo narrador, que menciona os infinitos caminhos à disposição do filho de adão, em vez deste único, solitário e incerto, imposto por deus. Depois, pelo próprio caim, que, sentindo a tristeza e a culpa pelo assassinato, cogita se não poderiam ter ele e o irmão refletido juntos sobre a injustiça que lhes sobreviera, de maneira que o apelo à razão se impusesse aos desígnios divinos. Dessa forma, a bagagem que protagonista e narrador preparam já no princípio é a de que o ser humano tem diante de si diversas possibilidades, como o uso das próprias faculdades mentais, menos cerceadoras do que as restritas aos condicionamentos divinos, aqui, como em todo romance, representativos de um *status quo* preservado pelos poderosos.

Assim sendo, a personagem bíblica e a saramaguiana partem em destinos diferentes. Enquanto na *Bíblia*, como já mostrado, Caim aceita calado seu destino e é rechaçado, no romance homônimo, a personagem é retratada como alguém racional, reflexivo sobre si mesmo e os outros, além de possuir sensibilidade e valores elevados: “esse homem acossado que aí vai,

perseguido pelos seus próprios passos, esse maldito, esse fratricida, teve bons princípios como poucos” (*Caim*, p. 38). “Maldito” e “fratricida” foram as designações a ele impostas pela cultura religiosa e, até certo ponto, literária. Já no romance, a humanização de Caim preserva seus defeitos e incertezas, porém acrescenta qualidades, a completar as dualidades dos seres, manifestas pelo narrador, que o revela um amante e protetor da natureza, desde criança, aos quatro ou cinco anos, querendo “ver crescer as árvores” (*Caim*, p. 38).

Assim, há a preocupação de movimentar as linhas coibitivas do mito, descrevendo sensações do plano da realidade própria dos seres humanos, como o cansaço, a fome e o desejo sexual: “uma espécie de estremecimento na região do sexo, um ligeiro entumescimento” (*Caim*, p. 41). Após o mapa e a bagagem, tem-se delineada uma espécie de figuração emocional e sensorial de caim, que se prepara para encontrar uma “rota” desde já divergente do caminho “estreito e apertado” apregoado pelo divino (*Mateus 7: 13*).

Uma viagem, mais do que um deslocamento físico, é símbolo de mudanças. E o que seria essa viagem de caim, que vai para além de si, de seu tempo e espaço? A chance dada a essa personagem não é apenas a de mostrar os erros divinos, mas à medida que se estabelecem os destinos de caim, sua jornada serve a dizer a si mesmo que não é, tão somente, um assassino. E, com ele, o leitor transporta-se para fora de seu contexto sócio-histórico para ver-se além de si e enxergar que “é preciso sair da ilha para ver a ilha” (SARAMAGO, 2016, p. 15), isto é, contemplar o próprio percurso, o qual é também coletivo.

A partir de então, caim consegue ver o que mais ninguém poderia, em uma mistura de bênção e maldição. Ser um dos poucos não alienados diante dos desmandos dos poderosos pode ser um benefício, que, no entanto, logo se converte na condenação de presenciar as histórias de horror, sangue e mortes do *Antigo Testamento*, como ele percebe após testemunhar a destruição de sodomia, gomorra, jericó e ai, pois não suporta “ver tantos mortos [...], tanto sangue derramado, tantos choros e tantos gritos” (*Caim*, p. 116).

Ainda, o fato de vagar por tais passagens, saindo de seu pequeno mundo inicial e familiar, sem conseguir escapar das histórias compostas por seu povo, evidencia que dissociar-se da cultura é inviável. No entanto, o que os profetas e escritores do *Antigo Testamento* outrora conceberam proveitoso para a humanidade, caim vem contestar, por meio de sua observação sensata, que não o deixa olhar sem ver, tampouco ver sem reparar, como aconselhado na epígrafe de *Ensaio sobre Cegueira* (1995), afinal, ele é o condenado a “ver o inenarrável” (*Caim*, p. 142) em uma punição estendida também ao escritor e partilhada com o leitor atento.

À medida que a história de caim se amplia, muitas das camadas que engessavam a personagem original são retiradas e seus contornos psicológicos, reimaginados. Em primeiro

plano, ele se converte de fraticida em referência de fraternidade. É esse sentimento que o faz operar “milagres”, como quando transforma em cobra a arma de um dos homens que tentavam matá-lo, em alusão à passagem em que Moisés converte o próprio cajado em serpente. A possibilidade de aniquilar seus inimigos não o seduz: estigmatizado como assassino, ele não teria a coragem de matar nem mesmo o seu rival, demonstrando também que a inveja não o move. Ainda, ele passa a se identificar como aquele que promoveu a vida, não a tomou: “Sou caim, sou o anjo que salvou a vida a isaac” (*Caim*, p. 80).

Outro elemento que se dissocia desse protagonista é a tomada de decisão baseada na fúria em detrimento da razão. Do desprezo a abraão ao ódio de “morte” por noé (*Caim*, p. 165), caim mostraria ter melhor julgamento do que os eleitos divinos, que parecem ocupar suas posições de prestígio devido ao acatamento sem reservas aos abusos de seu superior. Exemplo da coerência de caim é o fato de que, para ele, nada justificaria uma “personalidade traiçoeira”, já para o “crudelíssimo” josué, uma traição a seu favor seria elogiável (*Caim*, p. 111).

Nos debates que empreende com os anjos e com o próprio senhor, caim sempre é vencedor, pois, por não estar preso à reverência a deus, elabora suas análises de forma independente, como ao examinar a situação de job:

A mim não me parece muito limpo da parte do senhor, disse caim, se o que ouvi é verdade, job, apesar de rico, é um homem bom, honesto, e ainda por cima muito religioso, não cometeu nenhum crime, mas vai ser castigado sem motivo com a perda dos seus bens, talvez, como tantos dizem, o senhor seja justo, mas a mim não me parece, faz-me recordar sempre o que aconteceu com abraão a quem deus, para o pôr à prova, ordenou que matasse o seu filho isaac, em minha opinião, se o senhor não se fia das pessoas que crêem nele, então não vejo por que tenham essas pessoas de fiar-se do senhor (*Caim*, p. 135).

Para caim, os desígnios divinos deveriam ser transparentes, afinal, o homem segue a vida terrena à mercê de regras, provas e mandamentos que não compreende. A clareza dos significados, para ele, opõe-se aos métodos da “contínua assombração” e do “constante medo”, que para muitos justificam o temor às divindades. No entanto, é justamente o modo como os poderosos carecem de apreço pela vida humana, tomada como descartável, o que impede caim de confiar em deus. A diferença de convicções das duas personagens revela-se, sobretudo, quando o senhor classifica a destruição de sodoma e gomorra como “um bom trabalho, esse, limpo e eficaz, sobretudo definitivo” (*Caim*, p. 148-149). Esse fora o episódio mais impactante para caim, posteriormente citado por quinze vezes no romance como decisivo para a conclusão de que deus é injusto. Por viver a culpa do primeiro assassinato, caim não compactuaria com as mortes de milhares de inocentes.

Além da fraternidade e da razoabilidade, uma característica notável atribuída a caim é a honestidade. Outrora identificado como discípulo do “pai da mentira”, ele não pensa no roubo como uma opção, mesmo quando perde o burro, indispensável à sua viagem:

nós, que o vamos conhecendo cada vez melhor, sabemos que não o fará. Apesar de assassino, caim é um homem intrinsecamente honesto, os dissolutos dias vividos em contubérnio com lilit, ainda que censuráveis do ponto de vista dos preconceitos burgueses, não foram bastantes para perverter o seu inato sentido moral da existência, haja vista o corajoso enfrentamento que tem mantido com deus, embora, forçoso é dizê-lo, o senhor nem de tal se tenha apercebido até hoje, salvo se se recorda a discussão que ambos travaram diante do cadáver ainda quente de Abel (*Caim*, p. 143).

Assim como a narração do episódio do assassinato de Abel, no início do livro, prepara os passos iniciais da jornada de caim, o trecho acima antecede a passagem do dilúvio e arremata os pontos centrais do romance até então, como prelúdio das cenas finais. Primeiramente, ao usar o pronome “nós”, o narrador deflagra a total comunhão que espera ter com o leitor, a qual não se deve quebrar diante da possível frustração diante do desfecho da obra. Para Friedman (2002, p. 173), tal procedimento é característica de um narrador que “domina o material, falando frequentemente por meio de um ‘eu’ ou ‘nós’”. Os contrastes na composição da personagem, que é assassina, porém “intrinsecamente” honesta, fazem parte dessa leitura humana de caim, afinal, ao homem são permitidos os erros, deus é que se autodenomina perfeito. A referência irônica aos “preconceitos burgueses” mais uma vez remonta ao *Manifesto Comunista*, o qual cita que, para o proletário, “as leis, a moral, a religião são [...] meros preconceitos burgueses, atrás dos quais se ocultam outros tantos interesses burgueses” (MARX *et al.*, 2005, p. 49). Assim, o narrador, em seu juízo de valor, relativiza os possíveis desvios de caim e chancela a absolvição de seu protagonista, dando como prova contundente do “inato sentido moral da existência” o “corajoso enfrentamento” a deus, ou seja, confrontar as injustiças dos poderosos é sinal de caráter. Por fim, o senhor permanece surdo para as súplicas humanas, o que prognostica que tal luta não se vence pela palavra.

No desfecho, há uma nova dupla de opostos que se reposicionam: criar e destruir, como preconizado pelo Lúcifer de Byron (2021, p. 42). Caim, do construtor das cidades, das ferramentas e das artes, passa a destruidor da obra divina. Trabalha na arca para em seguida desmantelá-la. A atenção didática do narrador, mesmo após toda a organização da cena, faz com que este avise ao leitor que caim não é um ser “malicioso”, “a divertir-se com a situação”, suposição mais facilmente atrelada aos julgamentos destinados pela história religiosa à personagem original. As mortes no navio são consequência da enorme raiva que o protagonista

sente do senhor: “estas suas vítimas de agora não são mais, como já Abel o tinha sido no passado, que outras tantas tentativas para matar deus” (*Caim*, p. 169).

É Frias Martins (2014, p. 103) quem melhor explica a ambivalência deste caim:

enquanto herói trágico cristão, Caim também pode ser visto, no frenesi da sua própria liberdade de herói que enfrenta a tirania de Deus, como uma espécie de vingador humano dos dramáticos castigos de Deus, das cegas punições divinas. Mas este vingador saramaguiano é humano, demasiado humano. Por isso, a sua natureza é contraditória e paradoxal.

O plano interrompido é significativo, pois, na versão bíblica, Deus se arrepende de ter criado o ser humano, a seu ver, “continuamente mau” (*Gênesis* 6: 5), e decide fazer desaparecer a humanidade, porém encontra em Noé uma possibilidade de restituir sua criação. Para isso, planeja um dilúvio, do qual só se salvaria a família do profeta, visto que ninguém mais lhe ouvia. No décimo sétimo dia do sétimo mês, em um ciclo perfeito, começa-se a selar a paz entre Deus e uma nova humanidade. Noé solta algumas aves para saber se já poderia deixar a arca. Sete dias depois da última soltura, uma pomba é liberta, a qual volta trazendo um “ramo novo de oliveira” (*Gênesis* 8: 11). A pomba branca, muito antes do batismo de Jesus Cristo, já se torna símbolo de paz e esperança da renovação. Assim que a família sai da arca, Noé levanta um altar e faz os holocaustos. O Senhor então se agrada do resultado de sua obra e, em uma aliança com o ser humano, cria o arco-íris (*Gênesis* 9: 16) como símbolo de um novo tempo.

Cronologicamente, o próximo episódio bíblico seria o da torre de Babel. No romance, no entanto, Deus chama por Noé, porém apenas Caim surge do interior da arca. Deus não lamenta as mortes, mas a falha de seu projeto: “Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeças ter-te poupado a vida quando mataste Abel” (*Caim*, p. 172). O ser humano, perante Deus, seria eterno devedor, porém Caim pensa ter finalmente colocado Deus diante de sua “verdadeira face” (*Caim*, p. 172).

Toda a simbologia da água no *Antigo e Novo Testamento* é profícua: na “água viva”, que é o evangelho (*João* 4: 10), no batismo (*Mateus* 3: 13), no poder de Jesus sobre o mar e a tempestade (*Lucas* 8: 24). Para Frye (2021, p. 187), o episódio da Arca de Noé faz parte de uma imagística que pode ser divina ou demoníaca:

O próprio Dilúvio é tanto uma imagem demoníaca, no sentido de ser uma imagem da ira e vingança divinas, quanto uma imagem da salvação, dependendo se olhamos para ela do ponto de vista de Noé e da sua família ou do ponto de vista de todos os outros. O mesmo contexto dúbio ressurge na travessia do Mar Vermelho pelos Israelitas, onde o exército egípcio

perseguidor é surpreendido pelo regresso das águas e submergido. Este episódio acrescenta uma dimensão simbólica adicional à história do Dilúvio, ou, na verdade, à imagística da água no geral.

Dessa forma, percebe-se a magnitude da destruição dos planos divinos de reconciliação com a humanidade: a interrupção do dilúvio é também a extinção do símbolo, do mito; isto é, do poder cultural que essa narrativa tem sobre as sociedades. Sobre essa destruição, Cerdeira (2017, p. 244) identifica-a também em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*:

a ficção convoca para um diálogo inesperado toda a tradição ocidental cristã, não para bombardeá-la, aniquilando-a, mas para, parodicamente, corrosivamente, fazê-la falar em tempos novos e não eternos. Roubar desses textos a sua pretensa eternidade é a sua suprema heresia, porque os despe da aura que os absolutiza para considerá-los tão simplesmente discursos.

É a heresia que faz com que o senhor chame caim de malvado, “infame”, matador do próprio irmão. O protagonista retoma o seu principal argumento: “Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma” (*Caim*, p. 172). A discussão, portanto, não pode mais se restringir a quem é bom ou mau, ou no quanto de humano há em deus ou caim, que agora se oferece à morte física, uma vez que o senhor já lhe havia devorado o espírito.

O embate permanece: “o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda” (*Caim*, p. 172). A argumentação só se estende, no entanto, pelo fato de o senhor não se deixar vencer, não se permitir rebaixar em poder, pois a todos os seus demais atributos já renunciou. O “humano derrota deus” (ARNAUT, 2011, p. 32) pela palavra e pela ação, mas a um alto preço. O narrador encerra o livro dizendo que “A história acabou, não haverá nada mais que contar” (*Caim*, p. 172). Para Frias Martins (2014, p. 119), tal desfecho significa que:

Depois de Caim não haverá humanidade ou, havendo-a, seremos todos filhos de Caim, parece ser a conclusão parabólica desta lita titânica, embora tragicamente com desfecho antecipado, entre Deus e o representante da humanidade por si criada.

Encerrada a narrativa, encerra-se deus e, se “a história de toda sociedade é a história das lutas de classes” (MARX *et al.*, 2005, p. 40), surge uma nova era que ainda não estamos aptos a vislumbrar.

3.2.3 *Caim e Jesus: rebelados contra o sistema dos poderosos*

O protagonista homônimo em *Caim* e o Pastor de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* retomam personagens amaldiçoadas do texto bíblico, os primeiros rebeldes, ambos retratados como culpados por interferirem nos planos divinos. Como Victor Hugo (1984) escreveria em *La fin de Satan*, são primeiramente nobres, que sucumbem à inveja, condenados a vagar pela eternidade sem jamais ascenderem novamente. No entanto, nas narrativas em estudo, percebem-se ainda mais proximidades na criação dos protagonistas caim e Jesus.

As duas personagens são aquelas que poderiam desafiar a divindade de alguma forma: Jesus, pelo papel essencial no plano de Deus, e caim, por não ter mais nada a perder. Para Frias Martins (2014, p. 97), os dois “são expressões de uma mesma unidade epistemológica e literária”: “o Jesus saramaguiano emana claramente do paradigma grego clássico do herói trágico, enquanto o Caim saramaguiano é indiscutivelmente um herói trágico, cujo molde literário decorre sobretudo da experiência cultural cristã” (FRIAS MARTINS, 2014, p. 97-98). Nesta seção, analisa-se a possibilidade de uma fundação em comum nos romances, a qual, para além da paródia da *Bíblia*, reside na metonímia da supremacia do poder e das conseqüentes graves desigualdades entre os seres. No entanto, enquanto *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é descrito por Perrone-Moisés (1999, p. 245) como uma obra cujo valor “está em sua feitura, naquilo que antigamente se chamava, sem pejo, a Beleza”, os críticos designam *Caim* como um romance “mais prosaico e direto” (VIEIRA, 2018, p. 120), no qual se opera a “ressimplificação” da linguagem, por meio de um “tom marcadamente cômico” (ARNAUT, 2011, p. 26).

Em comum, as duas personagens principais revelam-se insurgentes que se rebelam contra os planos divinos. Na sua posição cristalizada pela *Bíblia*, Jesus é o ser supremo entre os nascidos na Terra: Senhor dos senhores e Rei dos reis (*Apocalipse* 17: 14), o próprio filho de Deus (*I João* 5: 5), “Conselheiro-maravilhoso, Deus-forte, Pai-para-sempre, Príncipe-da-paz” (*Isaías* 9: 5). Já Caim, o primeiro assassino (*Gênesis* 4: 25), surge do universo conflitante; reles mortal, condenado e amaldiçoado por Deus, indigno de perdão (*Gênesis* 4: 13), “maldito e expulso” (*Gênesis* 4: 11). Nos contextos bíblicos, portanto, ao passo que Jesus tornou-se exemplo perfeito de como a humanidade deve viver, devido às suas “boas obras” (*Efésios* 2: 10), que levam os homens a serem “imitadores” de Cristo (*I Coríntios* 11: 1), Caim é o pária, cujo exemplo deve ser evitado, precisamente devido às “obras más” (*I João* 3: 12). Um “era do

maligno” (*I João* 3: 12) e o outro a própria manifestação divina, que está com Deus e é Deus (*João* 1: 1).

Embora Jesus seja analisado, no contexto original, como “um sujeito que através de suas ações humanitárias questionou as leis e os discursos petrificados que pregavam a segregação entre os homens” (MACHADO *et al.*, 2012, p. 2), não há dúvidas de que a personagem de Saramago amplifica o teor de sua revolução, ao mirá-la ao próprio Deus. Para Dabezies (2005, p. 517), o Jesus bíblico é “caso único entre as grandes figuras simbólicas da humanidade”, pelo seu estatuto “paradoxal e misterioso”: “bem mais do que um homem, um ser divino, o Filho de Deus”. Caim, por sua parte, é apenas o primeiro de muitos, pois “todos pecaram e estão destituídos da glória de Deus” (*Romanos* 3: 23). Quando o autor reinsere essas duas personagens criadas sob o timbre da assimetria, sobre o mesmo solo dissidente, a se rebelarem contra a narrativa do ser superior, a potência do discurso intensifica-se. Não apenas a estrutura do enredo se mescla; o escritor utiliza-se também da transposição a caim de falas atribuídas a Jesus no *Novo Testamento*, como as “bem-aventuranças”, já citadas. Outro exemplo anacrônico surge quando caim chama de “bom samaritano” (*Caim*, p. 50) o olheiro dos funcionários, que o ajuda com refeição e hospedagem, em alusão à parábola atribuída ao Nazareno em *Lucas* 10; isto é, malditos e escolhidos podem falar a mesma língua.

O percurso de amadurecimento das personagens, que termina no anúncio das duas mortes, com Jesus na cruz e caim abandonado às aves de rapina, é narrado desde a concepção e o nascimento; o de caim, em uma “casa de toscos adobes” (*Caim*, p. 32), o de Jesus, dentro de uma caverna. A vida dos dois é humanizada já na infância, pois Jesus é apresentado como o filho de “José e Maria”, com atividades, hábitos, crenças e até mesmo preconceitos próximos aos dos demais meninos judeus da época. Os primeiros irmãos são retratados como “melhores amigos” (*Caim*, p. 32) e a proximidade do menino caim com a natureza é descrita de forma singular e delicada: “tinha quatro ou cinco anos e queria ver crescer as árvores” (*Caim*, p. 38).

Na análise desses protagonistas, convém evidenciar o que Bakhtin (2010, p. 126) identificou como a diferença essencial entre o herói romanesco e o épico:

ele não só age, mas também fala, e [...] sua ação não tem significação universal, não é indiscutível nem se realiza no universo de significação universal e indiscutível da epopeia. Por isso esse tipo de ação sempre requer uma depreciação ideológica, por trás dela sempre há certa posição ideológica, que não é a única possível e por isso é discutível.

Para Bakhtin, mesmo se a posição ideológica do herói romanesco não se destaque em relação à do autor, pois a ela se funde, “está destacada em relação ao heterodiscurso

circundante” (BAKHTIN, 2010, p. 127). Dessa forma, “a ação do herói romanesco sempre é ideologicamente destacada: ele vive e age em seu próprio universo ideológico (e não no universo único da epopeia), tem sua própria apreensão do mundo (*Geinsmung*), que se materializa na ação e na palavra” (BAKHTIN, 2010, p. 127).

Nos romances em estudo, os protagonistas vivem um início em harmonia com o heterodiscurso circundante, para então, assumirem uma posição ideológica, a qual se afirma e aguça até resultar em “atos ideologicamente iluminados e pré-condicionados pelo discurso apologético e polêmico” (BAKHTIN, 2010, p. 127), ao passo que buscam difundir suas ideias, para então subirem o inevitável cume da tentativa de destruição das representações dos valores a eles antagônicos.

Os dois, preliminarmente, acreditam no ser superior, têm suas vidas moldadas por tal crença e desejam a ele obedecer e agradar. Caim esforça-se para que suas ofertas sejam não apenas aceitas, mas apreciadas por deus, diferentemente das versões rebeldes de Byron, como já mencionado, e de Victor Hugo (1984, p. 37), a própria encarnação do “mal” gritado pela boca de um Satanás em eterna queda. Por sua vez, Jesus é uma criança que vive os ritos judeus e, mesmo já distante das origens, jovem errante e solitário, preserva as orações e os costumes herdados como parte de si e de seu cotidiano, também na busca pela aprovação divina.

As duas personagens compartilham o dramático estopim para a rebeldia: a tomada de consciência a partir da decepção com o todo-poderoso, cujos erros imputam a dor da culpa inextinguível ao ser humano, o qual então depreende o peso dos atos cometidos tão somente em nome da manutenção dos poderes supremos ou como consequência destes. Dessa forma, caim e Jesus traspõem percursos análogos que se iniciam na culpa, atravessam o entendimento da coerção exercida pelos poderosos e culminam na insurreição.

Caim percebe o uso arbitrário do poder não só por ter sido preterido sem fundamento, mas ao reconhecer a falta de lealdade do senhor para com seus escolhidos: deus poderia ter protegido Abel, mas o enganou (*Caim*, p. 36). Jesus também entende a debilidade de um sistema de privilégios repartidos aos caprichos dos poderosos, pois, mesmo ele sendo o beneficiado, o acatamento ao esquema tolheria a liberdade de si e de outros. Caim, o relegado, aprende a lição de maneira mais rápida, já Jesus vive a culpa da sua prerrogativa, porém precisará de professores para entender a necessidade de insubmissão a tal aparelho: entre escolhidos e desprezados, não há via possível, apenas os poderosos vencem e mantêm-se vitoriosos. Nos textos originais do *Antigo Testamento*, Caim jamais teve um professor e o seu único ensinamento legado foi o do assassinato: é-lhe negada a oportunidade do aprendizado. Jesus, no *Novo Testamento*, é o mestre dos mestres, aquele que, como exemplo supremo, teria apenas

a ensinar. No entanto, nessa jornada reimaginada por Saramago, diabos e mulheres são os reais professores e companheiros dos viajantes caim e Jesus, e as lições que estes têm a aprender com os desprezados e marginalizados assinalam o destino final.

É, portanto, a partir do abandono do lar, conforme os dois viajantes amadurecem em contato com novos espaços, pessoas e, no caso de caim, tempos, que o sofrimento pelos erros dá lugar à indignação pelas injustiças. Tal tomada de consciência que advém da autoformação liga as narrativas ao romance de formação, ou *pré-condicionado*, conforme cunhado por Karl Morgenstern (apud MAAS, 1999, p. 46), o qual

representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance.

Caim e Jesus deparam-se, pelo caminho, com experiências conflituosas que contribuem para o seu desenvolvimento psíquico e moral. Nessa senda de aprendizados, serão as mortes de Abel, das crianças de Sodoma e Gomorra, dos conhecidos de Job, dos vencidos nas guerras, das crianças do tempo de Herodes e das demais milhares de vítimas citadas por Deus e o Diabo no encontro com Jesus que acionam e amplificam a carga explosiva da insubordinação ao sistema. Saramago não precisa de heróis perfeitos, apenas de personagens que ousem valorizar a vida humana, ao considerarem inaceitáveis as mortes em nome da religião e do poder. É por meio desse olhar humanizado que os protagonistas reinterpretam e redirecionam os mitos, muitas vezes de forma questionadora e implacável.

Helena Kaufman (1994), ao analisar *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, identifica uma estrutura próxima à da “narrativa do pai”, conforme descrito por teóricos lacanianos, como Robert Con Davis e Teresa de Lauretis. Nesse modelo, a ausência paterna faz com que o herói busque conhecer o pai ou suas origens e, mesmo que compreendido de modo metafórico como o desejo por conhecimento, poder ou sabedoria, há uma estrutura patriarcal, pois é uma jornada de uma personagem masculina em direção à maturidade (KAUFMAN, 1994, p. 454). Essa visão aplica-se aos dois romances, já que, apesar de haver personagens femininas bem aprofundadas, que contribuem para o amadurecimento dos protagonistas, principalmente, como será explicitado posteriormente quanto à iniciação no amor, elas agem como coadjuvantes, isto é, o relacionamento conturbado das personagens com a figura patriarcal e superior divina é o que vem a definir os desfechos das narrativas.

Para além da construção dos protagonistas, percebem-se semelhanças na estrutura dos textos, que possuem inícios e fins cíclicos, os quais sugerem um moto-contínuo nas relações entre subjugados e poderosos. No começo d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador prospecta o desfecho da narrativa ao reavaliar a gravura de Dürer, transposição imagética dos textos verbais originais registrados nos quatro evangelhos canônicos (*Mateus, Marcos, Lucas e João*), que narram a crucificação de Jesus. Já em *Caim*, o começo parodia os capítulos iniciais de *Gênesis*, com a narração da criação seguida pela queda de Adão e Eva e do assassinato de Abel, os quais, por fim, transfiguram-se na queda de deus e na morte da humanidade.

É comum que os desfechos dos romances de Saramago apontem para os resultados de um mundo em desequilíbrio: em *Memorial do Convento* (1982), a passarola rui; em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), a sociedade colapsa em meio ao caos. Nos textos em estudo, o subversivo filho de Deus não consegue frustrar o plano deífico de dominação e caim consuma a destruição do projeto divino, porém às expensas da continuidade humana. Os dois protagonistas, no entanto, chegam ao ápice de suas jornadas no momento em que desejam interferir na narrativa arquitetada e cristalizada pelas mais altas instâncias, em vez de apenas cumprirem o papel designado, seja como o Assassino amaldiçoado, seja como o Rei dos reis, enquanto a humanidade, em grande parte, é relegada a uma figuração trágica e sem escapatória.

Tal processo revolucionário reflete as proposições de Marx e Engels no *Manifesto Comunista*. Jesus e caim não fazem a revolução perfeita por não conseguirem cooptar os demais “operários”, mesmo em meio a tentativas de desaliená-los. No entanto, ambos encontram meios para levar a efeito a rebelião:

Dirigem os seus ataques não só contra as relações burguesas de produção, mas também contra os instrumentos de produção; destroem as mercadorias estrangeiras que lhes fazem concorrência, quebram as máquinas, queimam as fábricas e esforçam-se para reconquistar a posição perdida do trabalhador da Idade Média. Dialecticamente, a burguesia que criou o proletariado como classe oprimida, dá agora as condições favoráveis para esse mesmo grupo se rebelar contra as opressões sofridas, já que a revolução proletária surgirá dentro do espaço possuído pela classe dominante (MARX *et al.*, 2005, p. 47).

Este espaço, para além do Gólgota e da arca, é a própria superfície simbólica do *Antigo e Novo Testamento*, pois são as suas estruturas que se tentam derrubar. Em *caim*, ao destruir a humanidade por meio da intervenção no Dilúvio, o protagonista entende extinguir as ferramentas divinas, pois é dessa forma que o deus deste livro enxerga os seres humanos, como meios de produção.

Na passagem bíblica original, já mencionada, Deus reconhece a necessidade de reiniciar o sistema, devido à imperfeição inerente desse mundo, e tem êxito, pois, no décimo sétimo dia do sétimo mês, a “arca parou sobre as montanhas do Ararat” (*Gênesis* 8: 4). No romance, caim mata todos os tripulantes e passageiros, excetuando-se noé, que se suicida. O Dilúvio original afiançava um novo início para os habitantes terrenos e a reconciliação entre Deus e homem, já a narrativa de *Caim* aponta para um novo fim da humanidade e a impossibilidade de comunhão entre o humano e o divino. A destruição da nau ascende em significação diante do passado navegador dos portugueses e em conexão ao outro romance em estudo, pois é no mar que Jesus encontra Deus e o Diabo, atestando que o oceano é um espaço que simboliza os poderosos, que têm a capacidade e os meios para o dominar. Talvez, por isso mesmo, o Diabo surja a nado, negando-se o instrumento de repressão. Destruir a barca, que não mais levará ninguém a céu ou inferno é dismantelar, portanto, inúmeros projetos de poder.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o protagonista sabe que Deus depende da expiação para levar a cabo a expansão de sua autoridade. Assim como no episódio do dilúvio, o pagamento dos pecados da humanidade pelo filho de Deus representa a possibilidade de um novo início, pois o homem peca e precisa da graça para se restabelecer no plano divino, contudo, em vez de simbolizar a reconciliação entre potestades e subalternos, a expiação faria alastrar o poder da deidade para além dos domínios judeus. A estratégia revolucionária de Jesus envolve o domínio da linguagem, ao tentar morrer como o filho do homem e não como o filho de Deus, porém não lhe ocorrera que quem detém o poder também fala mais alto. À medida que Jesus deixa a vida, o céu se abre e Deus aparece, com a voz ressoando por toda a terra, dizendo: “Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência” (*ESJC*, p. 444):

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (*ESJC*, p. 444).

Assim como em *Caim*, homem e Deus não se reconciliam e os questionamentos permanecem indecifráveis, em um eterno debate infrutífero, pois Jesus, em meio ao sonho que o conduz à morte, ouve novamente o que lembrara seu pai dizer sobre os sonhos que o atormentavam: “Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas” (*ESJC*, p. 444).

Para caim, deus devorara seu espírito; para Jesus, nas palavras subvertidas do texto bíblico, Deus não sabe o que faz. Nessa trajetória que se inicia no mito e nele termina, nenhum ato revolucionário é o bastante diante do Todo Poderoso. Leyla Perrone-Moisés (1999, p. 243) sintetizou claramente os significados da releitura de Saramago: “Seu Deus é o supremo representante de todos os tiranos do mundo, e seu Jesus, o de todas as vítimas inocentes”. Essa é a mensagem que se estende a *Caim*. Os dois protagonistas dos romances analisados, em meio à sua trajetória formativa, aprendem a união entre pares e a rebeldia como únicos caminhos para o paraíso terreno. Imposta a lição sobre a necessidade da insurreição contra desmandos e arbitrariedades, fica evidente que, na divisão entre as raças de Caim e Abel, conforme proposta no poema de Baudelaire, certamente Saramago herda os traços da primeira família:

Os descendentes de Caim são revoltados, e a literatura que produzem é cheia de fúria, de arroubos, de paixões extremas, de liberdade, de irracionalidade, de dionisíaco, de tudo quanto os filhos de Abel tentam a todo custo reprimir, encarcerar, manter sob controle. Mas os descendentes de Caim, inspirados por Lúcifer, sempre se rebelam, rompem as correntes e escapam das prisões do tédio e das trevas (SOUZA, 2015, p. 504).

A humanidade, no entanto, nos dois textos, permanece condenada a idealizações frustradas devido à estagnação advinda da impossibilidade do diálogo e do domínio da imposição: o homem está preso a uma realidade criada por outrem e, assim, recomeços impossibilitam-se. Se no encerramento do texto bíblico, o *Apocalipse* revela as manifestações dos fins dos tempos, em Saramago, os sinais permanecem, não como profecia de um futuro trágico para os iníquos e dissidentes da religiosidade, mas como evidência de um presente incompatibilizado com uma visão humanista de sociedade. Dessa forma, o “fim” não é iminente, o fim para muitos é inexorável e a condenação anterior ao tempo presente.

3.3 O caso das mulheres: ou diabólicas ou rebaixadas

O que a humanidade necessita é qualquer coisa de novo, que eu não sei definir, mas ainda tenho a convicção que pode vir da mulher
José Saramago

As personagens femininas saramaguianas têm atraído especial atenção de seu público leitor. Em meio a percursos inviabilizados pelas instâncias de poder, surgem mulheres que, longe de uma representação idealizada, parecem carregar embriões de possibilidades mais

humanas. Além disso, especialmente nas releituras dos mitos bíblicos, em sua ressignificação, transparece o desejo de restabelecer o direito à multirrepresentação dessas mulheres. Tais imagens jamais foram estáticas e, sim, manipuladas e retocadas, porém, é certo que os mitos carregam na repetição ritualizada uma de suas principais características: a sedimentação do exemplo.

Neste trabalho, a busca pelas origens das principais personagens femininas parodiadas em *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em comparação à sua reficcionalização, visa a analisar a denúncia sobre como as passagens e os protótipos a que estão circunscritas legaram uma marca cultural na representação reduzida e limitante da mulher, a qual é alargada nessa releitura literária. As distorções são percebidas nas caracterizações extremas, em que ora as figuras femininas flertam com o diabólico ou sedutor, como Eva e Maria de Magdala, ora veem-se limitadas a um ideal de pureza e sublimação, como Maria de Nazaré.

Manifesta-se um teor mais denunciatório do que profético: em vez da sugestão de mundos plenamente possíveis, questionam-se realidades persistentes e suas estruturas perversas, diante das quais as personagens percebem-se frágeis e a rebelião é a única possibilidade, mesmo em face de consequências drásticas. O pré-texto mítico desvela o mundo dos seres humanos, assim, não importa a excepcionalidade dos indivíduos, eles permanecerão como pequenas chamas em seus entornos. Ao optar por fazer ecoar vozes antes abafadas em vez de lhes conceder poder, o autor manifesta-se contra o desequilíbrio de autoridade, parte de um problema sistêmico, não individual, nos descaminhos humanos. Dessa forma, pretende-se analisar como Saramago esmiúça os mitos que moldam nossa realidade, ao ficcionalizar versões possíveis das mulheres amiúde retratadas como seres diabólicos, envoltos em feitiços e mistérios, ou relegadas a um segundo plano em que a obediência é via única para a sagração.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, evidencia-se a necessidade de “remontar às fontes” para perceber-se que a posição “secundária” feminina “em tudo” é chancelada pela origem inferior da mulher no mito adâmico (*ESJC*, p. 57). Tal fato é confirmado por Almond (2021, p. 148):

A ideia de que mulheres são mais suscetíveis a Satanás do que homens estivera embutida na narrativa da queda do Jardim do Éden desde o tempo em que a serpente foi identificada com o Diabo. Assim, por exemplo, João Steame explicou a bruxaria como um fenômeno feminino, já que as mulheres se descontentam mais facilmente e são mais vingativas contra os homens desde que Satanás prevaleceu contra Eva.

Se, para Eliade, o mito tem função exemplar (1972, p. 18), no *Antigo Testamento*, há dupla motivação: estabelecer a conduta ideal de acordo com Deus e demonstrar a punição a quem se desviar dela. Nesse sentido “exemplar”, Couffignal (2005, p. 294) classifica o drama do Éden como o “mais mítico” e basilar dentre todos os relatos bíblicos:

É, de fato um mito de base, e, para um ocidental, sua antropogênese: de onde vem a humanidade, de onde vem o casal, de onde vêm o fardo do trabalho, o sofrimento e a morte... É uma narrativa com função religiosa, pois ensina que nossas desventuras provêm de nossa desobediência à ordem divina. Ela pretende ser tomada como verdadeira; seu autor, embora judeu, dirige-se a Todo-Homem – que é o sentido do nome do herói, Adão, o termo mais vago para designar um indivíduo qualquer.

No relato, todos os animais, incluindo-se o homem, nascem do pó da terra, Eva, porém, surge em função de Adão, formada a partir de sua costela, para ser uma “auxiliar” (*Gênesis* 2: 18). Em *Caim*, um deus atrapalhado e vaidoso, a mulher e o homem, com nomes em iniciais minúsculas, entram em cena ao mesmo tempo, indicando-se a aproximação das posições, diferentemente da cena original, que, nas versões em curso, evidenciam a hierarquia Deus – homem – mulher, tendo em mente que as traduções escolhidas para a *Bíblia* muitas vezes serviram para rebaixar a mulher. Eva, no romance, assim como a personagem em *Gênesis*, é responsabilizada pela primeira transgressão, pois adão a culpa por tê-lo feito comer do fruto proibido. Assim, influenciada pela serpente, usa de seu julgamento e, ao partilhar do fruto com Adão, enceta o pecado original e converte-se em mãe de todos os erros da humanidade, a qual herda suas penalidades, como a submissão da mulher perante o homem, as dores relacionadas à maternidade e as duras condições de trabalho.

O que se segue em *Caim* é a criação de Saramago a partir das pontas soltas do texto religioso. Em face do abandono à própria sorte, em meio às intempéries e à fome, é esta nova eva, contrariando o estereótipo da fragilidade feminina a buscar proteção no masculino, que se mostra destemida e concebe soluções racionais, enquanto adão aparece cético com relação aos resultados “de uma diligência nascida em cabeça feminina” (*Caim*, p. 21). Ele cede ao medo e contenta-se em não entender o poder divino, enquanto eva, uma mulher a apurar injustiças, é considerada “louca”. Para encerrar a briga, ele retoma a fala divina que atesta seu poder sobre ela, em uma sequência de diálogos e descrições, que, por meio da ironia, ridicularizam os clichês. Segundo Hutcheon (1989, p. 73), o uso de tal recurso envolve “dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar”, os

quais exigem “a interpretação e avaliação do decodificador”. Ou seja, o leitor precisa compreender o sentido irônico do texto, em vez de validar os estigmas.

Para além do convencional, dentro de Eva existia uma outra mulher, “com nula dependência do senhor ou de um esposo por ele designado” (*Caim*, p. 23), como uma boneca russa pronta a revelar interiores além da plasticidade imposta, porém, ela reconhece que, se “fosse homem seria mais fácil” (*Caim*, p. 24). Tais ponderações, que projetam o leitor para tempo e espaço distintos da narrativa, exemplificam o que Hutcheon (1989, p. 117) percebe como o poder do texto paródico:

É neste ponto que a paródia adquire dimensões que ultrapassam os limites literários do texto, tornando-se uma metáfora para contextos mais amplos: aos leitores deste romance nunca é permitido abster-se de reconhecerem a paródia ou de se julgarem e questionarem a si mesmos [...]. São obrigados a relacionar o passado com o presente – ao nível social e moral, bem como literário.

Tal percepção é importante para compreender a extensão da representação das personagens femininas, assim como a expulsão de Adão e Eva do paraíso:

O escritor moderno lê o *Gênesis* às avessas ou acusa-o de ser uma mentira, como o faz Byron desde a primeira cena de seu *Caim*: “A serpente dizia a verdade: essa árvore do saber/e essa árvore da vida eram boas, desejáveis” [...] (leem o livro) “em seu sentido diabólico e infernal”, como dizia William Blake, que acrescentava: “onde você lê preto eu leio branco” (COUFFIGNAL, 2005, p. 298).

Dessa forma, a literatura tem repensado o fato de o conhecimento ser parte das proibições originais, assim como a inconveniência de o lugar perfeito dado ao homem por Deus, aos olhos modernos, parecer um tanto enfadonho.

No romance de Saramago, o casal sobrevive devido ao destemor, à inteligência e também à sensualidade de Eva, característica frequente nas suas reinterpretações, como uma mulher nua, alternadamente ingênua, sensível e sensual, ao mesmo tempo “joguete do Enganador e arrastada a um drama que a ultrapassa em suas proporções” (COUFFIGNAL, 2005, p. 301). Regularmente surge também como quem toma a iniciativa do prazer amoroso ou como infiel ao companheiro e ao Criador, ao cometer o ato carnal com a serpente (COUFFIGNAL, 2005, p. 301). Petrificada como responsável pelas transgressões humanas, que arrasta o homem ao pecado, na versão de Saramago, no entanto, Eva é aquela que encontra a solução para o desterro; não o homem, medroso e inepto, ainda menos Deus, que os abandona. Tal qual a Eva queirosiana, mais inteligente que Adão, ela dá à luz a humanidade, no sentido

de apresentar a ela o conhecimento: “À nossa Mãe Venerável pertence então, na caverna, a doce e augusta tarefa do Lume. Ela o cria, ela o nutre, ela o defende, ela o perpetua” (QUEIRÓS, c2014, p. 15). A partir dela se “desenrola sobre a terra o lar, a família, a tribo, a cidade” (QUEIRÓS, c2014, p. 15).

Se no romance, ela não é a primeira mulher, na origem das narrativas bíblicas, também já existia Lilith. Novamente o autor retoma às “fontes”, mas, dessa vez, em uma indagação latente quanto à manipulação dos discursos aos editores não apenas da *Bíblia Sagrada*, mas da história. Em *Caim*, o nome lilith é reencaminhado ao centro da narrativa, contudo, agora, em vez de esposa do primeiro homem, é companheira do último.

O mito de Lilith remonta aos antigos semitas, que adotaram as crenças dos sumérios. De acordo com a tradição judaica, semente do cristianismo, Lilith teria sido a primeira companheira de Adão, nascida igualmente do barro. Após desentendimentos por negar-se a estar por baixo dele durante o ato sexual, insatisfeita e desejosa de liberdade, ela pronuncia o “nome inefável” e ganha asas, com as quais foge do jardim do Éden para o Mar Vermelho. Três anjos pedem que ela volte e sua recusa converte-se em expulsão. Em vingança, a “mãe dos demônios ou dos falsos espíritos” (FRYE, 2021, p. 216) busca fazer o mal aos homens.

Nos textos da religião judaica, de onde provém o cristianismo, quando Lilith recusa-se à dominação masculina e foge, ela é transformada em demônio feminino, rainha da noite e noiva de Samael, o Senhor das forças do mal. Assim, reforçam-se as ligações entre a mulher e o demoníaco e, ainda, adiante, o próprio animal a tentar Eva teria sido Lilith transformada em serpente para esse fim.

Outrossim, há uma relação de vida e morte na mulher; ao mesmo tempo que é a “mãe terra”, de onde tudo nasce, também é o depósito onde se sepulta a vida. A biografia de Lilith é envolta em mistérios: fracassada como esposa de Adão, torna-se um demônio. Em *O Livro de Lilith*, Koltuv (1986, p. 9) resume a personagem mitológica como “uma força, um poder, uma qualidade, uma renegada. Um Espírito Livre”. Ela se nega a ser “terra” para Adão, pois, visto que homem e mulher haviam sido criados desse mesmo lugar, ela deseja igual liberdade para se mover sobre ele, não apenas servir como solo a ser pisado, estático, que recebe ação.

Tal modelo de insurreição pode ter sido considerado inadequado ao texto bíblico. A omissão de sua figura, no entanto, não foi completa, pois diversos textos alertam para esse “demônio”, como o *Talmud* e a *Cabala*. Na *Bíblia*, permanecem seus vestígios quando Adão vê Eva pela primeira vez e exclama: “Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne de minha carne!” (*Gênesis* 2: 23). A reiteração em “agora” ou “sim”, dependendo da tradução, implica uma história anterior. Além disso, seu nome é mencionado em *Isaías* 34: 14, como uma criatura

noturna que encontraria repouso em um deserto amaldiçoado. Quanto às alterações, é nítido que a composição do mito tem sido readequada perante determinados interesses. Laraia (1997, p. 150) apoia-se em Claude-Lévi Strauss para confirmar que os “editores” procuraram, “mediante uma atitude censorial, uma espécie de ‘pasteurização’ do discurso original, numa tentativa de adequá-lo aos valores morais e culturais de suas respectivas épocas”.

O mito original, no entanto, alerta os homens sobre o perigo da sensualidade feminina, ao passo que a elas avisa: “aquela que não segue a lei de Adão será rejeitada, eternamente insatisfeita e fonte de infelicidade” (COUCHAUX, 2005, p. 585). Na tentativa de apagamento de Lilith, subentende-se a recusa à individualidade da mulher, que, em caso de rebeldia, é facilmente substituída e removida. As duas versões, ao atrelarem o feminino ao inferior e diabólico, transportam o pensamento de que, quando a mulher é ouvida, há consequências drásticas. Por isso, o caminho de Eva também não poderia ser ilibado; assim, surge um duplo feminino responsável pela Queda:

A principal mensagem do conjunto de mitos produzidos por uma sociedade de pastores e guerreiros nômades, fortemente patriarcal e patrilinear [...], imbuída de uma ideologia machista, refere-se exatamente à questão da mulher vista como um ser extremamente perigoso, necessitando, portanto, ser fortemente controlada (LARAIA, 1997, p. 159).

Após a fuga, Lilith reproduz diariamente seus filhos demoníacos, tornando-se inimiga dos seres humanos. Eva, mais fácil de ser subjugada pela origem inferior, também desobedece a Deus, condenando a humanidade à decadência. Assim, as duas cometem o crime de desobediência e são punidas com exílio e padecimento: “por toda a eternidade, Lilith, ‘a mãe dos demônios’ tem que se conformar com a morte de 100 lilim; da mesma forma, Eva é a responsável pela morte de todos os seus descendentes que poderiam ser imortais” (LARAIA, 1997, p. 160).

Na literatura, Lilith transformou-se na mulher revoltada, sensual e fatal, em busca de poder. Para Couchaux (2005, p. 585), a recorrência a ela representa uma visão de mundo e da hierarquia dos homens, a tentar “nos dizer que há sempre algo a descobrir, com resultados benéficos para o conjunto, em qualquer parte rejeitada da criação, que, de muito longe, continua a acenar para nós”.

Cabe a Saramago insuflar nova vida a Lilith e, em *Caim*, essa mulher-demônio renasce insubmissa ao masculino e poderosa, ainda que exposta aos julgamentos dos homens. No romance, ela é o inverso da idealização feminina da *Bíblia*, mas sua autoridade tem limitações,

como um manifesto simbólico contra as ordens opressivas invisíveis. Na apresentação dela a caim, ressaltam-se aspectos relacionados ao poder: o monetário, nos adereços com “tudo o que devia ser o luxo do tempo” (*Caim*, p. 51); o estético, de uma figura “belíssima”, e o governamental, no comando da cidade. Mesmo tão emancipada, o traço do mito permanece soberano, no falatório e no estereótipo da maldição: “Contam-se coisas, [...] Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços” (*Caim*, p. 51).

Caim, ainda virgem, é levado a lilita por desejo dela, que o transforma em uma espécie de porteiro. A exigência incontestável pela liberdade sexual é retomada do mito e nem mesmo o marido, noah, poderia entrar no quarto sem permissão. Sua sensualidade difere-a das mulheres bíblicas, de desejos abafados, e sua insubordinação característica é comprovada na fala do narrador: “quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem” (*Caim*, p. 59).

Na composição da personagem anti-idealizada, lilita deseja a morte de quem planejara matar seu amante, porém, quando ele se nega e ela se mostra incapaz, apesar da fama de “louca” e “desvairada”, caim diz, de modo contemporâneo ao leitor: “Homens que matam mulheres é coisa de todos os dias, matando-o tu talvez inaugurasses uma nova época” (*Caim*, p. 70). Nesses trechos, vários estigmas são desmanchados, pois nem o primeiro assassino nem a devoradora dos próprios filhos poderia cometer esse crime; enfim, a liberdade sexual não a transforma em uma assassina, como nos mitos. Outro lugar-comum desfaz-se quando caim parte, deixando-a grávida, e ela enche seus alforjes de comida, fato ironizado: “pelo visto, não nos saiu tão má dona de casa como pelos seus dissolutos costumes poderia pensar-se” (*Caim*, p. 76).

Ao mesmo tempo que encarna múltiplas versões (“Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus” (*Caim*, p. 126)), lilita destoa das outras personagens que, ao serem transportadas para o contemporâneo, têm seu rebaixamento exposto, como analisado por caim: “Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento” (*Caim*, p. 129). Entre as personagens que exemplificam tal fala, há as mulheres solteiras destinadas aos militares israelitas (*Caim*, p. 105) e a mulher de noé, que, sem direito a nome nem vontade, é oferecida como um objeto: “a mulher é minha, posso fazer com ela o que me apetecer” (*Caim*, p. 169). O apagamento do feminino é evidenciado ainda quando as habitantes de Sodoma pagam as mesmas penas dos pecados cometidos pelos homens ou quando o heroísmo é atribuído apenas a eles, pois se job merece tornar-se um símbolo de paciência, também deveria ser a esposa, “de quem até agora não tínhamos ouvido uma palavra, nem sequer para chorar a morte dos seus dez filhos” (*Caim*, p. 139).

A mesma recomposição já se operava em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* desde as primeiras páginas, pois, como mencionado, na análise da imagem cristalizada do sacrifício expiatório, demonstrada em *A Crucificação de Cristo*, de Albrecht Dürer, parte-se de uma cena perfeitamente arranjada para a conservação dos símbolos a fim de mostrar como o panorama pretensamente estático pode adquirir contornos diferentes, principalmente quanto às mulheres, que, de espectadoras, passam a protagonistas das diferentes faces do amor humano: erótico, materno, conjugal. Nessa nova trindade feminina, a mais célebre mulher é a mãe de Jesus. Enquanto Lilith falha na insubmissão a Deus e ao homem e Eva arrasta a humanidade à mortalidade do pecado, Maria surge como o exemplo permitido: humilde, virgem, contrita; por meio dela a esperança nasce e a morte é vencida. A perfeição, no entanto, tem seu preço; ela é reverenciada por resignar-se com seu lugar.

Apesar dos títulos de Rainha dos céus e Mãe da Igreja, as informações sobre Maria reduzem-se ao papel de mãe, descrito em *Mateus* e *Lucas*. Sua fala mais longa situa-se na visita à prima Isabel, quando, depois de ouvir o célebre elogio “bendita és tu entre as mulheres” (*Lucas* 1: 42), profere um cântico de louvor a Deus. Mesmo enquanto mãe, nas duas vezes em que se dirige a Jesus, é por ele rechaçada, primeiro quando o perde, criança (*Lucas* 2: 48), depois, no casamento em Caná (*João* 2: 4). Ela será vista ainda aos pés de Jesus na crucificação (*João* 19: 25) e citada como “perseverante”, em *Atos* 1: 14. Esse rascunho de personagem, certamente, deixou hiatos que precisaram ser preenchidos pela lenda.

Na ficção de Saramago, Maria continua a ter um papel reduzido, pois, como indicado por Kaufman (1994, p. 455), o romance assume um símbolo da autoridade patriarcal. Para a pesquisadora, as duas Marias ocupam um “*topos*”, pois a mãe é essencial na primeira parte da narrativa, mas, no evangelho de Jesus, ela é posta de lado, “*abandoned by the hero in his search for the father*”²². Maria de Magdala exerce uma força positiva e de conforto, mas não tem função ativa ou modificadora: “*It is the narrator, however, far from accepting it, who stresses the inferior position women were assigned in Jewish society and religion*”²³ (1994, p. 456).

No romance, contrapõem-se constantemente as vantagens masculinas e as limitações impostas às mulheres. Em uma paródia à mencionada *Magnificat*, encontrada em *Lucas* 1: 38, “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo tua palavra”, José agradece a Deus: “Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher” (*ESJC*, p. 27), enquanto em sua primeira fala, Maria, ora: “Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste

²² “abandonada pelo herói em sua busca pelo pai”, em nossa tradução.

²³ “É o narrador, no entanto, que, longe de aceitá-la, enfatiza a posição inferior atribuída às mulheres na sociedade e na religião judaicas”, em nossa tradução.

conforme a tua vontade” (*ESJC*, p. 27). No agradecimento de José, subjaz o louvor pelo direito à escolha, enquanto na expressão de Maria, percebe-se a ausência dessa possibilidade.

A negação à liberdade implica a essa mulher diversas obrigações, como o sexo. Ademais, em tudo ela é apartada e diminuída: nas tarefas, o burro é reservado para José; no asseio, está sempre descalça e com roupas velhas, remendadas, pois os “panos novos e os cuidados maiores” vão para os maridos; na sinagoga, ela e as demais são “passivas assistentes” e, mesmo nas ações mais simples, como à hora do jantar, Maria permanece em pé, esperando que José coma para poder iniciar a refeição e fazer uma oração em “tom modesto, que convém à mulher” (*ESJC*, p. 35).

O relacionamento de José e Maria, moldado pelos preceitos religiosos, é descrito como incompleto e impessoal. Os dois sequer conversam e a limitação imposta à comunicação da mulher é reiterada diversas vezes como recomendação religiosa: “Falar-lhes pouco e ouvi-las ainda menos é a divisa de todo o homem prudente que não tenha esquecido os avisos do rabi [...], À hora da morte se hão-de pedir contas ao varão por cada conversa desnecessária que tiver tido com sua mulher” (*ESJC*, p. 35-36).

Desde a primeira pecadora até a mais santa, a mulher é vista como um ser dissimulado, enganador, que ri ao mentir ao seu companheiro (*ESJC*, p. 36-37), por isso, sua voz deve ser mantida “sob controle”. Em uma simulação profética, carregada de ironia, o narrador assume a forma bíblica a revelar o óbvio: “Em verdade, em verdade vos digo que muitas coisas neste mundo poderiam saber-se antes de acontecerem [...] se fosse costume falarem marido e mulher como marido e mulher” (*ESJC*, p. 71-72).

A face oprimida e silenciada de Maria é também revelada à medida que se evidenciam as dores dessa nova personagem, acostumada a “chorar para dentro” (*ESJC*, p. 148). O parto é narrado com as aflições próprias do momento, não com a placidez da cena da natividade. Perante gritos de dor, José não sabe como agir e foge, deixando-a ao cuidado da escrava Zelomi, personagem criada por Saramago para preencher o vazio inverossímil da lenda: o jovem casal precisaria da ajuda, sobretudo feminina.

Ademais, tudo relacionado a esse momento, incluindo-se a mulher, é considerado repugnante:

tudo isto é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo, o interior labiríntico, o sangue e as humidades, os corrimentos, o rebentar das águas, as repugnantes secundinas, meu Deus, por que quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície (*ESJC*, p. 78).

Por diversas vezes, quando o narrador assume o pensamento masculino, esse é o resultado obtido. Ainda, a subversão das palavras sacramentadas atesta a ampliação dos espelhos das personagens, como quando Maria, ao citar suas dores, utiliza o verbo “experimental”, o mesmo empregado para qualificar Jesus, em *Isaías 53: 3*, na versão *Almeida Corrigida e Fiel*, pois a experiência das mulheres nesse âmbito é incontestável. Conforme Jesus e seus irmãos crescem, outras dores de Maria são expostas, como a do cansaço físico e da impotência: “tendo de carregar meses e meses no seu cansado corpo tantos frutos gulosos das suas forças, às vezes entrava-lhe na alma uma impaciência, uma indignação” (*ESJC*, p. 130).

Mesmo em seu celebrado papel de mãe, sua participação é limitada. Não sabe o que o filho estuda, pois “Melhor fora que a Lei percesse nas chamas do que entregarem-na às mulheres” (*ESJC*, p. 132). Não cogita fazer perguntas, pois, crescendo em meio a tal cultura, o filho já saberia “o verdadeiro lugar das mulheres no mundo, incluindo as mães” (*ESJC*, p. 132) e poderia reduzir-lhe à sua insignificância nesse contexto. Jesus, símbolo máximo da perfeição bíblica, no romance, é mais um homem moldado pela cultura: culpa a mãe, sem se atentar que ela não tem escolha: “chegou aqui o meu marido e disse, Vamo-nos embora” (*ESJC*, p. 188). No entanto, além de não escolher, na ficção de Saramago, Maria também não é escolhida: “Pobrezinha de mim, que cheguei a imaginar, ouvindo-te, que o Senhor me havia escolhido para ser a sua esposa naquela madrugada, e afinal foi tudo obra de um acaso” (*ESJC*, p. 312). Corrobora-se a existência de uma personagem em nada especial, pela impossibilidade de tornar-se especial quem não tem qualquer domínio sobre si. Ainda, considerada pelos cristãos como primeira adepta do cristianismo, no romance, esta nova Maria, presa à sua cultura e ao seu tempo, não crê em Jesus prontamente; quem o faz é Maria de Magdala.

Nos livros canônicos, é difícil identificar Maria Madalena entre diversas referências a Marias, o que parece mais uma edição intencional. Ela esteve aos pés de Jesus na cruz, testemunhando sua morte, sepultamento (*Mateus 27: 56, 61*) e ressurreição (*Mateus 28: 1-9*). Em *João 20: 1*, é descrita como a primeira pessoa a ver Jesus ressurreto, o que, em *Marcos 16: 9*, entende-se como proposital, devido à maior proximidade entre os dois. Atendendo ao pedido dele, ela anuncia a ressurreição aos apóstolos (*João 20: 18*).

Não se sabe, porém, se a mulher mencionada em *Lucas 7: 37-50*, como “pecadora”, “muitas vezes identificada como Maria Madalena” (FRYE, 2021, p. 218), é de fato a “Maria, chamada Madalena, de quem haviam saído sete demônios” (*Lucas 8: 2*). A vinculação dela à prostituta arrependida, pelos próprios cristãos, como pregado pelo Papa Gregório, em 591, e sua identidade como companheira de Jesus têm tomado lugar no imaginário popular, porém são refutadas pela Igreja Católica. O mistério que envolve a personagem, o surgimento dos

evangelhos apócrifos e sua presença perdurável na literatura certamente contribuíram para a ampliação de seus contornos. Nesse sentido, é preciso lembrar que o estereótipo carregado pela associação à prostituição feminina é um dos mais marcantes:

Sua forte carga negativa segue até os dias atuais, estigmatizando as mulheres que são a ele associadas, sempre polarizando e perpetrando a divisão mulher boa e pura - mulher má e pecadora. Na Bíblia, por exemplo, [...] essa divisão é claramente definida e a figura da prostituta, sempre avaliada negativamente: ela é a mulher pecadora e demonizada, sua sexualidade é a causa dos males dos homens e da humanidade (LARANJEIRA apud OLIVEIRA, 2011, p. 35).

No romance, quando Jesus conhece sua futura companheira, ele ainda é um jovem virgem e é essa mulher experiente que assumirá um papel iniciatório. É ela também quem realiza os ritos sagrados antes restritos aos homens, como a cerimônia de lava-pés, em que, simbolicamente, ela se ajoelha diante dele e, com uma bacia e um pano branco, cuida de suas feridas. Cerdeira (2011, p. 30) descreve a “boa nova” que Maria de Magdala traz a Jesus:

É ela que lhe ensina o conhecimento do corpo, sarando-lhe a ferida dos pés, fazendo com que se soltasse a crosta que cobria a pele e impedia que ela fosse tocada. Embora tenha começado sua relação com Jesus com uma cerimônia de lava-pés, ela o advertirá: “Não vai ser com água que te curarás.” Estava certamente anunciando uma segunda cerimônia, hereticamente celebrada, a cerimônia do batismo verdadeiro, aquele mesmo anunciado por João: “Eu batizo com água, mas depois de mim virá aquele que batizará com o fogo.” Ela também o batizaria com o fogo, não o do Espírito, mas o da paixão, e o curaria da dor de desconhecer-se, e lhe ensinaria a liberdade e não a prisão.

Ele tenta escapar dessa desconhecida, com “riso de mulher leviana” (*ESJC*, p. 279), e lembra-se do conselho: “Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres” (*ESJC*, p. 279). Em meio às sensações despertadas, no entanto, tais palavras julgadoras são insuficientes: as convenções vazias desfazem-se perante a realidade do sentir. Dessa forma, novamente os papéis invertem-se: em *João 20: 16*, Maria Madalena, ao ver Jesus ressurreto, chama-o “Mestre”, contudo, no romance, é ela quem o traz a uma nova vida e dispõe-se a ensiná-lo: “Aprende, aprende o meu corpo” (*ESJC*, p. 282). Nesse novo evangelho, a carne não é mais suja e impura, mas é via para a materialização do maior dos sentimentos: o amor.

O fato de Maria de Magdala ter sido uma prostituta não é ignorado. No trecho em que se descreve sua casa como uma ovelha perdida separada das outras, afastada do convívio, percebe-se o exílio social imposto à mulher que não vive conforme as normas de seu tempo. Ela ainda parece ser mais uma das “ovelhas” que só teriam a Pastor como alento: Deus a

abandonara. Adiante, Maria diria a Jesus que apenas as mulheres poderiam saber o que significava viver com o desprezo de Deus, que se refletia no menosprezo hipócrita do povo e no julgamento justificado pelas crenças religiosas.

Jesus e Maria de Magdala vivem semanas de amor descritas por meio de passagens do livro de *Cantares de Salomão* e, em nova subversão do texto bíblico, quando um homem vem bater à porta, a maldizê-la pela falta de resposta, ela diz: “vai-te, que bem enganado vais, não encontrarás no mundo mulher mais bendita do que eu sou” (*ESJC*, p. 285). Se na *Bíblia*, Maria é “bendita entre as mulheres”, por ser a mãe de Jesus, no romance de Saramago, é na entrega carnal que se manifesta a verdadeira bênção. Com relação às descrições sexuais em *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, cabe também enfatizar que, além de proporcionarem a humanização das personagens, tais cenas têm relevância no jogo de inversões da paródia. Muchembled (2001, p. 146) analisa o controle do corpo feminino como ferramenta de dominação na esfera religiosa: “sexo sob interditos, mulheres sob vigilância: estes temas comprovavam que o essencial se passava na esfera do corpo”. Já Frye (1973, p. 142) examina que a pudicícia é elemento importante na mitologia das classes dominantes: “o sexo deveria ser escondido ou subjugado por ser uma coisa igualmente acessível às classes operárias. Daí as táticas escandalosas das palavras ‘feias’ e a ênfase explícita da sexualidade no radicalismo”.

Em um proposital contraste com o casamento de Maria e José, apartados pelos costumes, Jesus e Maria Madalena, desde o primeiro dia, convivem “sem excessivos respeitos de regra, norma ou lei” (*ESJC*, p. 290). A comunhão dos dois estabelece-se também na espécie de sacramento que partilham quando Jesus parte um pedaço de pão, como símbolo da confiança mútua. Nesse evangelho reimaginado, é Maria de Magdala quem acredita piamente no poder de Jesus, sem nada questionar, mas também é ela quem impede um dos grandes milagres da tradição cristã: a ressurreição de Lázaro: novamente no papel de mestre, ela ensina ao companheiro que reviver seu irmão seria condená-lo à morte duplamente.

No casamento de Caná, as duas Marias finalmente se conhecem e surge uma conexão entre elas, como a imaginada na gravura de Dürer:

as duas mulheres, a honesta e a impura, num relance, olharam-se sem hostilidade nem desprezo, antes com uma expressão de mútuo e cúmplice reconhecimento que só aos entendidos nos labirínticos meandros do coração feminino é dado compreender (*ESJC*, p. 344).

Maria de Magdala promete lealdade total ao companheiro e quando revela ter sido prostituta, a bênção, jamais proferida por Jesus, surge nos lábios de Maria de Nazaré: “Eu te abençoo, Maria de Magdala, pelo bem que a meu filho Jesus fizeste, hoje e para sempre te

abenção” (*ESJC*, p. 345). A cumplicidade surgida entre as duas ratifica o que foi exposto na construção das personagens: se por um lado, há uma força represada em suas virtudes, por outro, em suas dores, tornam-se irmãs. Dentro ou fora do código, elas são apartadas do centro do poder. Maria de Magdala tem autonomia para amar, porém é julgada e exilada socialmente; já Maria de Nazaré vive conforme os preceitos religiosos e dos costumes, mas tem suas liberdades individuais negadas.

Fica evidente que, justamente devido ao conhecimento do germen de mudança que habita o feminino, tenha-se buscado, desde o princípio, o seu controle. Ainda, a delimitação entre sagrado e profano mostra-se muito mais agressiva para as mulheres, pois, em qualquer lado da linha, não existe plenitude; todas são segregadas de certa forma do mundo dos homens: seja na expulsão das primeiras mulheres do Paraíso, no afastamento do convívio social a que Maria de Magdala é submetida ou no distanciamento de Maria de Nazaré do conhecimento, da lei e dos próprios sentidos, a condenação é inexorável.

Nos dois romances em estudo, as companheiras dos protagonistas são mais experientes, o que, de forma simbólica, aponta para a incipiência masculina quanto à afeição, tanto física quanto espiritual. Sentimento por tantas vezes atrelado ao pecado, devido à associação da pureza à castidade, sobretudo feminina, nos romances, o amor elabora-se nos traços de lealdade e torna-se o portador do real “arrebato” humano, paraíso terreno.

A limitação imposta é premente para as mulheres, menosprezadas pelos textos bíblicos e pela história, caladas pelas convenções, personagens cujos sentimentos e idiossincrasias simplesmente não se encaixam nos projetos de escrita da história e da *Bíblia Sagrada*. Nesse processo revelador e questionador, cabe ao leitor repensar o presente, à medida que amplia e diversifica as lentes do passado, para intuir caminhos menos desiguais para o futuro, possibilitando que “qualquer coisa de novo” nasça, de fato, com a emancipação da mulher.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos romances que nos propusemos a estudar, Jesus e caim, dois rapazes, empreendem viagens, acompanhados, de perto ou de longe, por deuses e diabos. O que apenas os leitores sabem, no entanto, é que, até comporem os nomes desses livros, tais personagens já percorreram diversos caminhos: do mito, das variadas interpretações religiosas, das releituras artísticas, do acatamento pessoal, do júbilo, da descrença. A estagnação não lhes pertence; os percursos deixam marcas. Na ficção de Saramago, a retomada atesta que tudo é percorrível: o tempo, a imagem, a palavra. Nessa negação ao olhar estático sobre os acontecimentos, percebe-se que viajar é preciso para que se entenda que há ainda mais rotas do que se imaginam.

A viagem se configura nas narrativas como o movimento que recusa a prisão a dogmas e conceitos. Repensar os mitos e a cultura é um itinerário necessário e, retomando-se a citação de Frye, é função da crítica “tornar-nos mais conscientes do nosso condicionamento mitológico” (FRYE, 2021, p. 28). No primeiro capítulo deste trabalho, essa foi a tarefa empreendida, identificar como Saramago, por meio de seus narradores e personagens, atesta que o mito não deixa apenas rastros na estrada, ele contribui para definir e pavimentar sua rota. Em seguida, a análise das personagens originalmente malditas, rebaixadas e condenadas teve lugar a partir do entendimento de que, nos romances, quem propõe novos mapas são os desprezados: os diabos, as mulheres e caim. Mesmo Jesus só aprende a coragem após os ensinamentos de Pastor e Maria de Magdala, mestres de uma nova e desejada “carnalidade”.

Nesse caminho de transubstanciação, bem e mal se misturam, amor e desprezo convivem nas relações familiares, sabedoria e imaturidade convergem nos protagonistas: “Ninguém é uma só pessoa” (*Caim*, p. 126). Terra e céu também se aproximam: Deus e Diabo são “gêmeos”, porém o poder de um atesta que o outro permanece subalterno, pois essa não é uma dicotomia real, reduz-se à aparência. Tal autoridade é decisiva no domínio e na imposição de vontade, não em capacidade ou força, pois mesmo esses aspectos se relativizam: o senhor não é capaz de parar o sol, mas a sua posição o instrumentaliza a manejar os discursos; o poder em nome do “bem”, que ele mesmo chancela, é destruidor, e o “mal” sempre está no outro.

Tais relações, no entanto, são denunciáveis. Se os mitos originais objetivam evidenciar a supremacia desse deus e perpetuar estruturas de poder, a estratégia narrativa de Saramago manobra o mesmo texto para mostrar como a história é escrita de modo a conduzir interpretações. Unem-se o olhar do narrador para os desprezados e a visão que eles têm de si mesmos, em uma narrativa que a todo momento parece indicar que a percepção do espectador poderia estar errada, se houvesse motivações, minúcias e interesses nunca revelados pelos

textos sacramentados. Os relatos parecem testemunhar que, ao menos, “talvez”, o mundo não seja o que parece, e esse “talvez” faz toda diferença.

Nessa recomposição, o Diabo intrinsecamente mau, egoísta e mentiroso dá lugar a Pastor, que acolhe, consola e denuncia verdades inconvenientes. O exame do percurso diabólico, desde o amálgama de lendas e mitos que formou um demônio fragmentado no *Antigo Testamento*, consolidado como inimigo supremo de Jesus no *Novo*, atesta a versatilidade de uma personagem que serve a corroborar a autoridade divina por alastrar a sombra do terror e da condenação eterna. Tal entidade mostra-se uma significativa ferramenta de dominação, pois, de acordo com a intenção desejada, pode tanto justificar as vilezas dos seres humanos, quanto execrar os seus vícios, dependendo dos interesses em jogo. Isso leva ao manuseio do diabo para fins políticos, como explicado por Almond (2021) e Muchembled (2001), uma vez que, como exposto por Frye (1973), a classe dominante sempre busca direcionar o mito de interesse a seu favor, seja ao vilanizar o outro, que deve ser apartado a todo custo do poder, seja ao conservar posições mediante o medo.

Nos romances, os diabos aparecem dessa forma, como peças em uma partida predefinida entre as divindades e os seres humanos, em que o poder soberano é o prêmio final. Pastor não deseja mais esse papel e busca instaurar uma rebelião dos arquétipos, na qual a “ressurreição de Cristo” poderia transformar-se em “insurreição”. Contudo, em um enredo muito maior do que a sua própria narrativa, esses diabos não têm direito a perdão; sua condenação é a permanência no estigma que lhes foi imposto: o do inimigo que impede a ovelha de rasgar o barço (*Caim*, p. 124). A grandeza do Pastor de Saramago, no entanto, está na coragem de tentar, por isso, ele despreza a “cobardia” de quem, podendo desempenhar outro papel, escolhe atar os pés e as mãos das vítimas da crueldade imposta por aqueles que desembainham os punhais (*ESJC*, p. 115).

Em um processo parecido, o assassino impulsivo Caim transforma-se em um atento denunciador de arbitrariedades que salvam dogmas e sacrificam vidas. Condenado pelo assassinato do irmão, assiste às incontáveis mortes ordenadas pelo mesmo senhor que o amaldiçoou. Em coro com as personagens homônimas de Lord Byron (2021) e Jorge de Sena (1986), esse protagonista revela ter sido vítima de um poder arbitrário, pois o seu crime nasce da subjugação que lhe é imposta; ele jamais teria parte nas benesses prometidas aos justos no jogo meritocrático. Uma vez que o senhor está decidido, desde o princípio, a ignorá-lo, a justiça é ilusão. Caim percebe que a sua falha não é demérito individual ao transitar pelos diversos episódios bíblicos em que diferentes coletividades sofrem os desmandos do senhor. Tal percurso, que culmina na ânsia pela destituição dos poderes divinos, atesta a importância de

viajar, ver e rever as histórias dentro da História e dos registros. Em contraposição, quando caim e Pastor expõem a face divina, o cenário utilizado é um emblema que remete às navegações portuguesas e ao movimento, o qual, no entanto, permanece estagnado: o diabo, no mar, em uma embarcação que Jesus não consegue mover, e caim em uma arca estacionada em terra firme, a testemunhar a falha no diálogo com deus e com a história. Esses são símbolos que não se movem à força, pelo desejo individual, há um peso no mito e no intertexto, por isso, Hutcheon (1989) menciona que a paródia obriga o leitor a relacionar o passado com o presente.

As mulheres, que pouco ou nenhum espaço têm nos registros bíblicos, permanecem vítimas dos poderes limitadores. Lilith, apagada dos relatos originais por ter negado a sua forma de amar, empresta o nome e o ímpeto à companheira que ensinará a comunhão humana a caim. Da mesma forma, Maria de Magdala, cujas referências mal se conectam no *Novo Testamento*, na paródia, permanece ovelha apartada do mundo social. É ela quem completa a formação de Jesus em humanidade, pois, enquanto o plano divino é transformar Jesus em Deus, ela e o diabo agem para torná-lo humano. Diferentemente de Jesus, Maria não precisa que ninguém lhe ensine o apreço à vida, ela é mestre nesses cuidados. Sem que nada lhe seja dito, ela sabe curar as feridas que afligem Jesus após o encontro com Deus; por ser mulher, é conhecedora também do desprezo divino, sem que ninguém lhe mostre tais dificuldades. Dessa forma, os relacionamentos humanos se configuram como uma via possível para o paraíso terreno, em exemplos carnavais de cura e cuidado.

Testemunhas dos desprezados, são os narradores que sustentam as denúncias. Para isso, a intertextualidade se manifesta no início, com a interpretação da releitura de Dürer e a paródia da criação. Tais escolhas corroboram que o narrador saramaguiano sempre é um leitor, mestre das palavras, que vem imbuído de suas leituras da *Bíblia*, da literatura, da história. O texto constrói-se no contato com a linguagem: seja a oralidade que guia o estilo, sejam os intertextos de onde emana sua leitura de mundo, como a presença de Marx e Engels (2005). Entretanto, a todo momento, as provas vêm da própria *Bíblia*, ora como deslocamentos temporais e de personagens, como a inserção de Pastor e caim em cenários que outrora lhes rejeitaram, ora como destaque que desnuda a influência do mito, com repetições que escancaram e aprofundam conceitos rechaçados pelos narradores, porém exemplares na origem.

No campo literário, tal narrador está apto a dialogar com a tradição de Camões, porém não proclama o êxito das navegações, mas sim a terra seca e erma que faz afundar em propósito a arca divina. Se a “ânsia da continuidade” (FRYE, 1973, p. 36) ralenta a subversão da mitologia em Portugal, esse narrador se inspira no estilo barroco, com seu jogo de luzes, movimentos e sensações para transformar cenas estáticas, impassíveis, resignadas, em cenários que

denunciam a violência e agregam as oposições, pondo em paralelo sagrado e profano nos grandes painéis do cristianismo: o nascimento do menino Jesus, anunciado e acompanhado pelo Diabo, e a crucificação no Gólgota, em que o filho de Deus é amparado pelo seu reimaginado “pastor”, que não lhe falta.

Esse narrador absorve também o romantismo português, do qual herda a retomada das lendas orais, que contam das cidades subterrâneas do diabo aos provérbios que ele faz questão de subverter. É, no entanto, como extensão do Caim de Lord Byron (2021), que o caim saramaguiano ressignifica a marca da rebeldia leviana em sinal de insubmissão refletida. É no desejo de lançar Deus de sua posição, que a personagem comprova a linhagem da raça do Caim de Baudelaire (1985). De Eça de Queirós, que esboçou um encontro da família de Adão com a racionalidade, fica mais latente na bagagem de repertórios a crítica à burguesia hipócrita e narcisista. A partir de então já está evidente que há mais e mais ovelhas rebeldes e insurgentes que se encontram e se reconhecem. Quem parece fazer o convite definitivo a Saramago para que se junte ao rebanho é Fernando Pessoa. Entre a possível marca de Caim no uso de heterônimos à intertextualidade explícita em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, está a retomada de um Diabo que sonha e é poeta. É em continuidade a esse Lúcifer, que enxerga a beleza do efêmero, que renasce uma versão que ousa sonhar com a deposição do poder. Tal sonho emerge da terra, com a consciência de que é esse o lugar de onde brota a realidade, sem a qual o que começa em sonho nele termina, como a morte de Jesus. Quando se olha para o mito, se olha para dentro, porém esse é também um lugar gregário, reduto possível da mudança.

Arrebanhado pelos poetas rebeldes que, juntos, percorrem a trilha da insubmissão, o narrador parece contar histórias que se encerram em amargura, porém, nesse espaço de escrutínio e apreensão do real, a palavra direciona o olhar; na aparente oposição entre sonho e realidade, subjaz um convite eternizado na literatura, e mais ovelhas juntam-se ao bando, em um triunfo da mensagem. O convite, portanto, está posto. O tempo leva adiante essas histórias, que surgem do autor e de referências coletivas, e multiplicam-se em novas viagens pelo tempo e pelos significados, mesmo que, e talvez justamente por isso, ao leitor permaneça o sentimento de que, ao fim, a única certeza do ser humano seja o gotejar do sangue que se esvai do corpo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E SITOGRAFIA

AGUILERA, Fernando G. *As palavras de Saramago*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALBUQUERQUE, Mario de. Satã e o satanismo. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura: Literatura portuguesa; Literatura brasileira; Literatura galega; Estilística literária*. Porto: Figueirinhas, 1978.

ALMEIDA, Carlos. “Habitantes desta negra Etiópia, descendentes de Ham”—a maldição de Ham na literatura missionária sobre a região centro-ocidental do continente africano (sécs. XVI-XVII). *Estudos Ibero-Americanos*, v. 44, n. 3, p. 409-420, 2018.

ALMOND, Philip C. *O Diabo: uma biografia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

ALVES, Carla Carvalho. “A dama pé-de-cabra”: entre o histórico e o fantástico. *Revista Desassossego*, n. 11. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/download/79621/86048/115030>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

ALVES, Daniel Vecchio; ROANI, Gerson Luiz. As marcas de subversão do Velho Testamento no romance Caim de José Saramago. *Signótica*, Goiânia, v. 27, n. 1, p. 143–158, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/33881>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2013.

ARNAUT, Ana Paula. Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim). *IPOTESI—REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS*, v. 15, n. 1, p. 25-37, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25691/14612>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAIARDI, Amílcar. *Os processos de Galileu: intrigas, intolerância e humilhações*. Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais. Salvador, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni *et al.* 6. ed. São Paulo: Unesp, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BATISTA, Sérgio Henrique Rocha. O silêncio das mulheres: uma análise de duas personagens femininas em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 25, p. 115-135, 2019.

BERARDINELLI, Cleonice. Gênesis: o jogo dos textos. Evocação de Jorge de Sena, *Boletim do SEPESP* (Seminário Permanente de Estudos Portugueses) nº 6, Fac. Letras/UFRJ, set. 1995 p. 45-56. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/ufrj/1-genesis-o-jogo-dos-textos/>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BÍBLIA. Português. Almeida Corrigida Fiel. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BÍBLIA. Português. Almeida Revista e Atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Português. São Paulo: PAULUS, 2002.

BLOOM, Harold; O'SHEA, José Roberto. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. São Paulo: Editora Objetiva, 2003.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora UNB, 1998.

BOVERO, Michelangelo. Ética e política entre maquiavelismo e kantismo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, p. 141-166, 1992. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-64451992000100007>>. Acesso em: 05 jun. 2022.

BRAGA, Teófilo. *Origens poéticas do cristianismo*. Porto: Magalhães e Moniz Editores, 1880. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26004>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BRANCO, Camilo Castelo. *Serões de São Miguel de Seide: Crônica mensal de literatura amena, novelas, polêmica mansa, crítica suave dos maus livros e dos maus costumes*. Porto, Portugal: Livraria Civilização de Eduardo da Costa Santos — Editor, 1885. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=94203>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BRIDI, Marlise Vaz. O evangelho de Saramago: a paixão de Cristo em perspectiva. In: LOPONDO, Lilian. *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.

BYRON, Lord. *Caim: um mistério*. São Paulo: Clepsidra, 2021.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1978.

CAPPELLI, Marcio. A teologia às avessas de José Saramago em Caim. *TEOLITERARIA-Revista de Literaturas e Teologias*, v. 5, n. 9, p. 78-104, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/teoliteraria/article/view/23282>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago: à guisa de homenagem. *Metamorfoses-Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, v. 11, n. 1, p. 24-33, Rio de Janeiro, 2011.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

CERDEIRA, Teresa Cristina. O evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Série Ensaios, v. 1, n. 4, 2017.

CHAUÍ, Marilena. Fundamentalismo religioso: a questão do poder teológico-político. *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 149-169, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Antônio Borges. Os argonautas portugueses e o seu velo de ouro (séculos XV-XVI). *História de Portugal*, v. 2, p. 87-105. Bauru: Edusc, 2000.

COSTA, Horácio. *O período formativo*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

COUCHAUX, Brigitte. Lilith. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 582-585.

COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 294-306.

DABEZIES, André. Jesus Cristo na Literatura. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

Dicionário de Provérbios: Adágios, Ditados, Máximas, Aforismos e Frases Feitas. Porto: Porto Editora, 2014.

EARLE, Thomas F. Desafios e novos caminhos nos estudos vicentinos: o Auto da Lusitânia. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 23, p. 145-161, 2015.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIAS MARTINS, Manuel. *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. n. 53, p. 172. março/maio 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

FRYE, Northrop. *O código dos Códigos: a Bíblia e a literatura*. Lisboa: Edições 70, 2021.

GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida. *O Anjo e a princesa* (versão experimental). 1843. Disponível em: <<https://garrettonline.romanceiro.pt/romanceiro/livro-i/7-o-anjo-e-a-princesa/>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

GUARDA-COSTAS. In: Grande Dicionário Houaiss. c2009. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 28 jun. 2022.

HEMMING, John. *Ouro vermelho: a conquista dos índios brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2007.

HUGO, Victor. *La fin de Satan*. Paris: Gallimard, 1984.

HUGO, Victor. Consciência. In: DE MESQUITA, Ary. *Livro de Ouro da Poesia Universal*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1964.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

KAUFMAN, Helena. Evangelical Truths: José Saramago on the Life of Christ. *Revista Hispánica Moderna*, v. 47, n. 2, p. 449-458, 1994. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/30204973>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo e o romance. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

KRYSINSKI, W. Le romanesque et le sacré : observations sur *L'Évangile selon Jésus-Christ*. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 403-411, jan.-jun.1999.

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Revista de Antropologia*, v. 40, p. 149-164, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. c2012. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

LOPES, Mercedes. Gênero e discurso religioso. *Revista Relegens Thréskeia*, v. 2, n. 2, p. 60-70, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

MAAS, Wilma Patrícia Marzardi Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

MACEDO, José Rivair. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. *SIGNUM: Revista da ABREM*, Vol. 3, p. 101-132, 2001.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins; ROANI, Gerson Luiz. A escrita da leveza em *Caim* de José Saramago. *Nau literária*. v. 8, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/23854>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

MAIA, Antônio Carlos. Sobre a analítica do poder de Foucault. *Tempo social*, v. 7, n. 1-2, p. 83-103, 1995.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Edições Vercial, 2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora 34, 2020.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

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

MOTT, Luiz. Os filhos da dissidência: o pecado da sodomia e sua nefanda matéria. *Tempo*, v. 6, n. 11, p. 189-204, 2001.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MUSEU DO NEO-REALISMO. *Encerramento do Jornal O Diabo*. c2021. Disponível em: <<http://www.museudoneorealismo.pt/agenda/evento/encerramento-do-jornal-o-diabo>>. Acesso em 19 jan. 2022.

NAIWELD, Ron. *Histoire de Yahvé: La fabrique d'un mythe occidental*. E-book Kindle. Paris: Fayard, 2019.

NERY, Antonio Augusto. Fradique Mendes e o satanismo baudelairiano. *Revista Estação Literária*. Volume 13, p. 335-346, jan. 2015. Disponível em: <<https://ge.fflch.usp.br/sites/ge.fflch.usp.br/files/inline-files/2014%20-%20Frndique%20Mendes%20e%20o%20satanismo%20baudelairiano%20-%20Ant%C3%B3nio%20Augusto%20Nery.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

OLIVEIRA, Salma Ferraz de Azevedo de. *As faces de Deus na obra de um ateu - José Saramago*. 2002. 285 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2002. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103696>>.

OLIVEIRA, Salma Ferraz de Azevedo de. *Maria Madalena: das páginas da Bíblia para a ficção: textos críticos*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, EDUEM, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1999.

PESSOA, Fernando. *A hora do Diabo e outros contos de Fernando Pessoa*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2015.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. *O trágico e o demoníaco em O evangelho segundo Jesus Cristo, de Saramago*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 94 p., 2007.

PIVA, Luiz. A descida aos infernos em José Régio. *Língua e Literatura*, v. 4, p. 313-323, 1975.

OZ, Amós. *Como curar um fanático: Israel e Palestina: entre o certo e o certo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

QUEIRÓS, Eça de. *Adão e Eva no Paraíso*. Belém: Unama, c2014. Disponível em: <http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/eca6.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2022.

QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarim*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

QUEIRÓS, Eça de. O Senhor Diabo. In: *Obras Completas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

RÉGIO, José. Cântico Negro. *Desleituradas*. n. 8 - jan./fev. 2022. Disponível em: <<https://desleituradas.com/index.php/desleituradas/article/view/82/97>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

RIBEIRO FILHO, Paulo César. *As narrativas do bom diabo na cultura popular portuguesa da Idade Moderna à etnografia romântica*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2018.

SANTOS, José Diego Cirne. A dialética da desalienação: uma leitura marxista do romance *caim*, de José Saramago. 2013. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6249?locale=pt_BR>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SANTOS, Marcelo Tadeu. No rastro do diabo: a demonização na legitimação do império colonial português em Antonio Vieira. *Universitas FACE*. v. 4, n. 1/2, p. 137-150, jan./dez. 2007. Disponível em: <<https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/face/article/view/469>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

SARAMAGO, José. *A Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. *Caim*. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. História e Ficção. *Jornal de Letras, artes e ideias*. Lisboa. mar. 1990. p. 20.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SARAMAGO, José. Não uso literatura como política. *Jornal Tempo*, Lisboa, 7 de janeiro de 1982.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

SARAMAGO, José. O despertar da palavra. [Entrevista concedida a] Horácio Costa. *Revista Cult*, n. 17, dez. 1998.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. 12 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. O homem faz-se a si próprio. [Entrevista concedida a] Rodrigues Silva. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Seção Tema, p. 11-14, 26 mar. 1997.

SEDIÇÃO. *In*: Grande Dicionário Houaiss. c2009. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 28 jun. 2022.

SEDICIOSO. *In*: Grande Dicionário Houaiss. c2009. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 28 jun. 2022.

SEIXO, Maria Alzira. Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do Pós-Modernismo. *Colóquio: Letras*, n. 134, p. 101-114, 1994.

SELLIER, Philippe. Caim. *In*: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

SENA, Jorge de. *Génesis*. 2a.ed. Lisboa: Edições 70, 1986. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/ficcao-e-teatro/caim/>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SILVA, Manuela Parreira da. A “Marca” de Caim na obra de Fernando Pessoa. *Forma Breve*, n. 12, p. 113-123, 2015. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5122>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Rebeldia e oportunismo: uma história do diabo queirosiano. *Imagens da Educação*, v. 2, n. 1, p. 39-49, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19627/3/2012_art_amasiqueira.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2022.

SOARES, Marcelo Pacheco. O pastor peregrino: um andante diabólico pelos romances de José Saramago. *Todas as Musas*, ano 11, n. 02, p. 98-105, 2020.

SOARES, Marcelo Pacheco. “Também se aprende com o Diabo”- análise do personagem Pastor em O Evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago. *Guavira Letras*, v. 15, n. 29, 2019.

SOUZA, Gustavo Ramos de. A literatura sob o signo de Caim: os gênios malditos. *Letrônica*, v. 8, n. 2, p. 494-506, 2015. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/19955>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SOUZA, Luciano de. O Diabo em Pessoa: retratos da figura de Satã nos escritos de Fernando Pessoa. *Revista Desassossego*, n. 2, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/download/49835/53935/61352>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

Título XVII: dos que cometem peccado de SODOMIA in *Ordenações Afonsinas*. Disponível em: <<http://www.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/l5pg53.htm>>. Acesso em 11 abr. 2021.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno, Farsa de Inês Pereira, Auto da Índia*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

VICENTE, Gil. Breve Sumário da História de Deos. 1527. In: *Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*, Padre Antônio Vieira. Erechim: Edelbra, 1998. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=135040>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

VIEIRA, José. Caim: um herói da post-modernidade. *III Jornadas Internacionais José Saramago*. 2018. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol_5/Vieira.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2022.

VILLENEUVE, Roland. Satã. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.