

DIÁLOGOS ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: O MITO BÍBLICO REVISITADO EM **CAIM**, DE JOSÉ SARAMAGO

Fernanda Aquino Sylvestre
 (UFCG)¹

RESUMO: Tomando por base as relações entre a história e a ficção far-se-á um trabalho de releitura da história, mais especificamente da religiosa, no romance **Caim**, do escritor português José Saramago. O objetivo da leitura proposta é verificar de que forma o mito bíblico de Caim e a onipotência de Deus são desconstruídos por Saramago, por meio de sua escrita dessacralizadora. Também se pretende mostrar que os mitos religiosos ainda atuam na psique das pessoas, dominando o imaginário delas, embora tenham sua origem em tempos bastante remotos. Neste sentido, considerar-se-á o mito original, bíblico, como um relato verdadeiro, para os cristãos, culturalmente permeador de um relato ficcional: o romance de Saramago.

¹ Professora adjunta I de Literaturas de Língua Inglesa, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), PB-Brasil. CEP 581 09 900 fernandasyl@uol.com.br

PALAVRAS-CHAVE: Saramago. Ficção e história. Mitos bíblicos. **Caim**.

ABSTRACT: The proposed study is based on the relationship between History and fiction, more specifically on the reinterpretation of the religious History on the book **Caim** by the Portuguese writer José Saramago. The objective of the proposed reading is to check how the biblical myth of Caim and the omnipotence of God are deconstructed by Saramago, through his sacrilegious writing. We also intend to show that religious myths are still active in people's psyches, dominating their imaginary, although they had originated themselves in very remote times. In this regard, we will consider the original myth, the Biblical myth (as a true account for Christians) that permeates a fictional account: Saramago's novel.

KEYWORDS: Saramago. History and fiction. Biblical myths. **Caim**.

O debate travado em torno das estreitas relações da literatura com a história é fato tão antigo quanto o mundo. História e ficção são ambas construídas por meio de um discurso, em que cada falante seleciona e organiza subjetivamente a realidade. Sendo assim, uma gama imensa de discursos que se valem de discursos anteriores é produzida, mostrando que o ser humano faz uso da linguagem para entender o mundo, o seu passado.

Ao se revisitar a historiografia e a história da literatura, pode-se verificar que a história e a literatura sempre andaram juntas, misturaram-se. Aristóteles já abordava a querela entre as duas, dizendo que ao historiador cabia tratar de fatos realmente acontecidos, enquanto o literato deveria se preocupar com o que poderia ter ocorrido. Nesse sentido, entende-se que o compromisso do historiador se pauta na verdade; e o do ficcionista, na verossimilhança.

Nota-se, ao longo do tempo, o fato de os períodos mais prolíferos da literatura terem ocorrido em momentos de grandes mudanças históricas. Ao se passear pela literatura, fica evidente que a história tem servido de inspiração para a ficção. O mito, a mais antiga forma narrativa, já reverenciava a história. O mesmo ocorria com a epopeia antiga que teve suas bases fundamentadas no mito. Os poemas de Homero são exemplos do entrelaçamento entre o histórico e o romanesco. As epopeias escritas por ele permitiram o conhecimento da história dos povos gregos. O surgimento do gênero romanesco, na Idade Média, por exemplo, mostra claramente os reflexos da história de uma classe social nova, representada pela pequena e média nobreza de cavaleiros, em busca de aventuras, que desembocou nos romances de cavalaria. Nesse mesmo período, de acordo com Esteves (2010, p.19), "era difícil separar os relatos das vidas dos santos e seus milagres, em muitos dos quais predominavam o fantástico e o imaginoso, dos relatos da vida dos reis e seus feitos heróicos". No século XIX, a ascensão burguesa e os ideais da Revolução Francesa povoaram o imaginário dos romances históricos. Walter Scott, escritor inglês da época, é tido como o criador dessa nova variante narrativa "cujos personagens, ao mesmo tempo que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época apresentada" (ESTEVES, 2010, p.31).

O romance histórico, aos moldes de Scott, tinha ambientação no passado, sempre anterior ao presente do escritor, e reconstruía um momento histórico, aproveitando de figuras da história. A essa ambientação, aliava-se uma trama ficcional composta por personagens e fatos inventados. Normalmente os romances históricos ainda continham uma história amorosa e cheia de percalços, cujo desenlace era, em geral, trágico.

Sobre os romances históricos que seguiam as premissas do autor inglês, Esteves (2010, p.32) observa que tinham como preocupação

[...] manter equilíbrio entre a fantasia e a realidade, configurando-se como espaço discursivo em que os jogos inventivos do escritor, aplicados a dados históricos, produzissem composições que oferecessem aos leitores, simultaneamente, ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade insatisfatória.

O romance de Scott e de outros autores da época que o tomaram como mestre, consoante Cosson e Schantes (2005) são aqueles cuja história serve de cenário para o desenvolvimento da ficção e tentam estabelecer fronteiras bem delimitadas entre a literatura e a história. Nesse caso, o romancista não tem pretensões de historiador e o historiador acredita ser o romance fruto da fantasia criada com base nos fatos históricos. Burke (1997) percebe a relação de complementaridade entre romance e história, na época de Scott, ao afirmar que o cerne da atividade do historiador era produzir narrativas de eventos grandiosos e exaltar os grandes homens, enquanto o romancista se detinha na construção de personagens simples que serviam à grandiosidade dos fatos históricos. Os romancistas aceitavam os relatos dos historiadores como verdadeiros, sem problematizá-los.

Lukács (1977) lembra que muitos momentos problemáticos da história suscitaram críticas em relação a ela e, como consequência, os romances históricos que nela bebiam foram sendo afetados também. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais o romance histórico esteja sempre em crise, sempre se renovando, desde suas origens. Ele sobrevive e se modifica constantemente por ser de natureza híbrida. A cada mudança nas concepções estéticas do romance e da sociedade, nasce um novo romance histórico.

A partir do século XX, a história deixa de ser um pano de fundo para os romances históricos. Não havia mais lugar para a ingênua visão romântica de mundo da época de Scott, por isso ela vai sendo substituída pela crítica, pelo questionamento do fato histórico tomado pelo ficcionista e reconstituído ao seu modo,

servindo ao imaginário. O romancista passa a reinterpretar os fatos tidos como "verdadeiros", sem se preocupar em compor fielmente a história oficial, conforme aponta Márquez Rodríguez (1991). A ficção passa a rever a história, procurando subverter sua dita oficialidade e passa a ter liberdade para preencher as lacunas que a história não quis ou achou melhor não mostrar. Os primeiros romances possuem um cunho mais revisionista da história e neles história e ficção ainda primam por valores de verdade inerentes a elas. Muitas dessas ficções são marcadamente políticas. Os personagens históricos passam de coadjuvantes a centro da narrativa, junto com os personagens ficcionais.

Na contemporaneidade, a verdade da história passa a ser plural, como descreve Hutcheon (1991), ao definir a metaficção historiográfica. A estudiosa canadense chama atenção para o fato de que tanto a história quanto a ficção são construções discursivas e, por isso, é possível se reescrever o passado como ficção e a ficção como passado.

Cosson e Schwantes (2005, p.35) lembram que a intensa reflexividade da metaficção historiográfica permite

o cruzamento de gêneros e o rompimento de fronteiras. O resultado é uma narrativa múltipla, como é exemplo o texto de Silviano Santiago, *Em Liberdade*, no qual memórias inventadas de Graciliano Ramos conduzem à leitura da relação entre o intelectual e o poder autoritário em três momentos: no Brasil colonial, a partir do caso de Cláudio Manuel da Costa; na ditadura civil de Getúlio Vargas, com o caso do próprio Graciliano Ramos e; na ditadura militar, com o caso de Vladimir Herzog.

Assim, é possível notar a legitimidade de um fato como uma possibilidade, revelando que a verdade histórica se vale do trabalho do historiador tanto quanto das estratégias desenvolvidas pelo escritor para compor sua narrativa.

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica permite repensar e retrabalhar as formas e conteúdos do passado, enfatizando o caráter ficcional da própria história. O pós-modernismo "não nega" a existência de um passado, mas de fato questiona se "jamais pode-se conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados" (1991, p.39).

A ficção historiográfica é um gênero que combina dois processos opostos: uma preocupação com o próprio ato de narrar, com os procedimentos de construção do texto ficcional, aliada a uma preocupação com fatos históricos, pertencentes ao contexto, sejam fatos do passado ou do presente.

A produção ficcional historiográfica, segundo Hutcheon, assume valor estético e crítico ao mesmo tempo. O aproveitamento da história na metaficção historiográfica é uma ação consciente, que visa à crítica e à construção de uma nova forma de pensar. O que a historiografia torna oficial e verdadeiro é questionado e são trazidas novas perspectivas, possibilidades para o que era considerado "verdade". Dessa forma, emergem outras interpretações de uma mesma história.

O romance pós-moderno confronta, segundo Hutcheon, os paradoxos "da representação fictícia histórica do particular/geral e do presente/passado" (1991, p.142). A problematização da história não nasceu no pós-modernismo, mas foi radicalizada neste período. A ficção e a história são discursos, pelos quais se dá sentido aos acontecimentos passados, por meio da transformação deles em fatos históricos presentes. Há uma consciência de que os signos mudam de significação ao longo do tempo, mostrando que a escrita da história e da arte são ideologias, tendo-se acesso ao real, apenas discursivamente. Por esse motivo, ficção e história se equivalem enquanto construções narrativas.

O questionamento do passado, para Hutcheon, é um meio de criticá-lo e transformá-lo. Quando a metaficção historiográfica retoma elementos da história que pertencem ao passado, não o faz

no sentido nostálgico, "mas para abrir o passado para o presente, prevenindo-o de ser de ser conclusivo ou teológico" (HUTCHEON, 1991, p.110). Segundo a crítica canadense, o mundo se tornou literatura. A narrativa pós-moderna, na concepção da autora, não é a histórica, como querem avaliar muitos críticos da contemporaneidade. Ela busca a história de maneira não nostálgica, problematizando as relações de fronteira entre ela e a ficção. Já não se é mais capaz de diferenciar exatamente o que é história e o que é ficção se ambas não passam de construções discursivas, representativas.

A autora acima citada atenta para o que denomina paradoxo da pós-modernidade, que ocorre com a retomada do passado de maneira a subvertê-lo, problematizá-lo e afirma que a função de sua paradoxal combinação entre a auto-reflexividade metaficcional e o tema histórico, é problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da auto-reflexibilidade metaficcional com o tema histórico. Tanto na história quanto na ficção, há sempre uma construção dos fatos que obedecem às convenções da linguagem, por isso, é sempre problemático estabelecer uma distinção segura entre o real e o ficcional, sempre se está sujeito a manipulações de ordem ideológica.

Tomando por base as considerações anteriormente traçadas a respeito das relações entre a história e a ficção, far-se-á um trabalho de releitura da história, mais especificamente da religiosa, no romance **Caim**, do escritor português José Saramago. O objetivo da leitura proposta é verificar de que forma o mito bíblico de Caim e a onipotência de Deus são desconstruídos por Saramago, por meio de sua escrita dessacralizadora. Também se pretende mostrar que os mitos religiosos ainda atuam na psique das pessoas, dominando o imaginário delas, embora tenham sua origem em tempos bastante remotos. Neste sentido, considerar-se-á o mito original, bíblico, como um relato verdadeiro, para os cristãos, culturalmente permeador de um relato ficcional: o romance de Saramago.

Ao se estudar o mito é importante citar os estudos de Freud e Jung, para os quais ele serve de base para o comportamento humano. Em **Totem e Tabu**, Freud (1978) centraliza seus estudos psicanalíticos no relacionamento pai/filho, para explicar o totemismo. Há, segundo o psicanalista, um despotismo patriarcal instaurado, o pai tem direitos históricos. Esse despotismo, representado pela figura paterna, passa a gerar ódio, culminando na rebelião dos filhos e no assassinato e devoração coletiva do pai. Estabelece-se um clã dos irmãos, que passam a deificar o pai assassinado e, assim, surge o tabu, para gerar a moralidade social. De acordo com Freud, a rebelião dos irmãos seria uma revolta contra o tabu, decretado pelo pai, em relação à proibição do contato com as mulheres da horda. O sentimento de culpa dos irmãos pelo assassinato do pai provoca a separação da situação inicial de dominação do pai, para o início de uma nova civilização: a dos irmãos. O sentimento de culpa introjeta nos indivíduos as proibições e restrições necessárias para a sustentação da civilização. De acordo com Freud (1978, p.101): "Os animais totêmicos tornam-se os animais sagrados dos deuses, e as mais antigas, mais fundamentais restrições morais - as proibições contra o assassinato e o incesto - originam-se no totemismo". Conclui-se, então, que a história do homem é, para Freud (1978), a história de sua repressão, em que o pai funciona como arquétipo da dominação.

O mito, na visão do psicanalista, representa a experiência das pessoas nas suas próprias vidas e, acima de tudo, em seus relacionamentos com os pais. Para o estudioso, o mito simboliza uma realidade etno-histórica e psicológica e é uma fantasia da raça. Freud mostra a significação do mito principalmente por meio do mito de Édipo que, segundo ele, mostra uma experiência traumática pela qual as pessoas passam, gerando dois tabus: o do assassinato do pai e o do casamento com a mãe. Na concepção freudiana, as pessoas têm desejos reprimidos de cometer esses dois crimes.

Jung (2003) atribui a formação de mitos a um processo psicológico, existente tanto no homem primitivo, quanto no antigo e no moderno. Os mitos seriam, segundo ele, "elementos estruturais da psique", ou melhor, da "psique não consciente", ou "inconsciente", por isso estariam presentes em todas as épocas. Consoante Jung há, na mente humana, arquétipos compartilhados, ou seja, imagens coletivas inconscientes que estão em todas as pessoas. Por meio dos sonhos, o ser humano lidaria com esses arquétipos, incorporando os elementos do inconsciente coletivo. Como bem afirma Jung (apud PATAI, 1972, p. 30), os arquétipos

aparecem em mitos e lendas, assim como em sonhos e nos produtos da fantasia psicótica[...]. No caso do indivíduo, os arquétipos aparecem como manifestações involuntárias de processos inconscientes, cuja existência e significado só podem ser revelados indiretamente; ao passo que nos mitos se apresentam formulações tradicionais de antiguidade quase sempre inestimável. Remontam a um mundo pré-histórico primitivo com pressuposições mentais e condições como as que ainda podemos observar entre os povos primitivos de hoje. Nesse nível, em regra geral, os mitos são conhecimentos tribais transmitidos, através de reiteradas narrações, de uma geração a outra.

Cassirer (1994) acredita que o mito e a religião são formas simbólicas. Aponta também para a evidência de todos os fatos da vida humana serem passíveis de uma interpretação mítica. Para o estudioso do mito, é bastante difícil estabelecer uma teoria sobre o tema, porque não se pode defini-lo científica ou empiricamente.

De acordo com Cassirer (1994), a mente dos primitivos, ao criar os mitos, não tinha consciência do sentido de suas próprias criações. Caberia aos estudiosos do mito descobrir os significados dele. O mundo mítico, conforme afirma o estudioso do mito (1994, p. 124),

aparece como um mundo artificial, é um mero faz-de-conta. O que distingue esses métodos modernos das formas mais antigas de

interpretação alegórica é o fato de não mais considerarem o mito como uma simples invenção feita para um propósito especial. Embora o mito seja fictício, trata-se de uma ficção inconsciente, e não consciente.

Para o filósofo citado, o mito e a ciência buscam a mesma coisa: a realidade. Obviamente eles não usam os mesmos caminhos para chegar a ela. Enquanto a ciência deve provar a realidade, o mito é aceito como verdade apenas por ser mito, valendo-se da crença, sem a qual ele não teria sentido.

Na concepção de Cassirer (1994), o mito tem uma face dupla: uma estrutura conceitual e uma perceptual. Há uma maneira diferente de se perceber o mundo via mito, de acordo com seus propósitos, com o seu caráter. O mundo mítico é um mundo dramático na visão do filósofo, um mundo que faz conflitar ações, forças e poderes e está impregnado de qualidades emocionais: alegria, dor, angústia, excitação, entre outras.

Ao considerar a função do mito na vida social do homem, Cassirer (1976, p. 53) ressalta que "os sujeitos do mito e os atos rituais são de uma variedade infinita", porém "os motivos do pensamento mítico e da imaginação mítica são sempre os mesmos". Há uma "unidade na diversidade", sendo que a religião e o mito dão a unidade de sentimento.

Porém, o mito não pode ser entendido como um mero sentimento, mas como uma expressão da emoção, passando, desse modo, de um estado passivo para um processo ativo. Embora o mito esteja distante da realidade empírica, tem uma função definida: a objetivação de sentimentos. Assim, nos ritos mágicos, o homem realiza ações sem conhecer os motivos, que são inconscientes. Quando os ritos se transformam em mitos, o homem coloca o problema do significado das ações e tenta compreender a origem e o destino de suas ações.

Além de Cassirer, vale destacar os estudos de Fiker (1994) sobre Vico, para quem a metáfora é elemento essencial na formação

dos mitos. Vico sugere que o homem se torna todas as coisas, porque não as compreende, agindo, assim, metaforicamente. A teoria do mito proposta por Vico está relacionada à sua concepção da história que, para ele, apresenta três estágios no desenvolvimento da humanidade. O primeiro deles seria a idade dos deuses em que o homem considera toda ação como fruto de seres sobrenaturais, reguladores dos poderes da natureza, por exemplo, a tempestade. Os mitos teriam surgido, nesse estágio, como uma "reação de medo" ao que não podia ser explicado pelos homens e era, então, traduzido por meio de elementos mais fortes e poderosos que eles. O segundo estágio seria a idade dos heróis, em que os mitos são formulados de modo consciente e artístico. As narrativas míticas desse período refletem a visão de mundo dos poetas que os criam e da sociedade, diferente das narrativas do primeiro estágio em que o mito é a expressão direta de um povo. No terceiro estágio, denominado idade do homem, desenvolve-se a narrativa de argumentação, em que se questiona a veracidade das narrativas míticas do primeiro e do segundo período.

De acordo com Vico, os mitos evoluem e degeneram. Fiker (1994, p. 48) retoma Vico e considera o mito da idade dos deuses como "a narrativa verdadeira da experiência histórica expressa numa linguagem metafórica que só é acessível ao estudioso moderno pela análise linguística comparativa e etimologia minuciosa".

Vico admitiu, nas três fases da história da humanidade, uma leitura metafórica dos mitos, cujo objetivo era a explicação e a compreensão de ocorrências cotidianas. Como bem afirma Fiker (1994, p.55) acerca das idéias viconianas, "a linguagem é necessária para fornecer às pessoas de uma dada cultura um solo comum de verdade. Conforme as culturas tornam-se mais refinadas, elas também alteram suas linguagens para manter essa estrutura comunal".

Na concepção de Vico há uma "linguagem mental comum a todas as nações", que integra de maneira uniforme tudo o que

compõe a vida social humana. Neste sentido, pode-se concluir, a partir dos estudos de Fiker (1994), que as idéias de Vico aproximam-se dos arquétipos propostos por Jung, para quem haveria uma estrutura inconsciente comum a todos os homens, que se manifesta em sonhos, por meio de "tratamentos de mitos". Aproxima-se também dos estudos freudianos, já que Freud buscou descobrir os princípios de formação intelectual universalmente válidos para todas as mentes humanas.

Fiker (2000), além de estudar e divulgar as idéias de Vico apresenta, em **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento, algumas considerações próprias em relação ao estudo do mito que, para ele, estaria relacionado com a noção de sagrado, se considerado como visão de mundo, modo de conhecimento ou atuação ritual. De acordo com o filósofo, o mito não tem o mesmo significado para os índios, para os gregos antigos, arcaicos e contemporâneos. Portanto, ele não se apresenta da mesma forma em diferentes épocas e civilizações, mas as diferenças têm limites e, com certeza, há pontos comuns ao se pensar o mito, e por isso pode-se verificar a sua permanência ainda na contemporaneidade.

Para Fiker (2000, p.29), o mito ideológico, moderno, inauguraria uma "falsa ordem" ou "pseudo-cosmos" que, em sua visão, povoaria-o "de fantasmagorias que, ao invés de informar sobre o concreto, torna-o mal assombrado". Os mitos ideológicos se chegam a revelar algo sobre sua época, isso ocorre de maneira disfarçada, produzindo material para a fantasia. De acordo com Fiker (2000), às vezes, a não-revelação pode ser mais produtiva que a revelação, mostrando melhor a realidade do que quando se faz isso de maneira clara, sem máscaras.

Há, para o homem moderno, um discurso ideológico povoado de "valores-fantasmas", prontos para serem revelados. Já os mitos, em seu sentido primitivo, estavam ligados ao sagrado, como acreditava Eliade (1989), por exemplo. Com o passar dos tempos, o mito vem sendo dessacralizado, conforme aponta Fiker.

Na literatura contemporânea, tem-se a manifestação de protótipos mitológicos primitivos, que se apresentam ocultados por máscaras ou como uma releitura de um mito desconstruído, diluído, modificado dentro de uma nova perspectiva em que já não faz mais sentido a existência de metarrelatos, de grandes narrativas redentoras, como ocorre no romance **Caim**, de Saramago.

Se em seu início o mito era original, sacralizado, com o passar do tempo ele passou a ser dessacralizado, até, contemporaneamente ser resgatado, "remitologizado" pela cultura ocidental contemporânea e, conseqüentemente, por escritores como Saramago que se apropriam dos mitos do passado e dão a eles novas características ou polemizam as características passadas desses mitos para evidenciar a necessidade da não aceitação ingênua de qualquer relato, já que todo relato é uma construção de linguagem e, por isso, passa por critérios subjetivos ao ser construído e aceito por uma sociedade e ao ser escrito por um determinado autor. É importante observar que as teorias aqui analisadas, com exceção das psicanalíticas, possuem como objeto de estudo principal o mito primitivo, mas também são fontes importantes para as culturas de tempos históricos, inclusive o atual, servindo como orientação para o conhecimento do mito e base para a análise literária da narrativa **Caim**, sobretudo as psicanalíticas, fundamentais para a compreensão das releituras dos mitos bíblicos. Para Saramago, bem como para os escritores que adotam uma perspectiva "pós-moderna", o mito não passa de linguagem convencionalmente aceita por uma tradição para explicar algumas "verdades" que fundamentam determinada cultura, então, o papel do escritor, ao retomá-los seria refletir a respeito dos jogos de poder que alimentam a tradição dos mitos.

O livro de Saramago volta ao Antigo Testamento, de maneira ampla, retomando acontecimentos que vão desde o Éden até o dilúvio. O autor português já havia se apropriado de mitos bíblicos relativos ao Novo Testamento, na polêmica obra **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. Em **Caim**, o personagem que dá nome ao romance percorre

um imenso itinerário por meio de um poder concedido por deus: o de se deslocar através do tempo, podendo visitar o passado e conhecer o futuro. Caim trava, em seu percurso, uma batalha entre ele (representante das criaturas mundanas) e seu criador, deus. Ao passar por cidades decadentes, palácios e campos de batalha, caim vai descobrindo o poder de manipulação de deus que, para ele, é tão pecador quanto os homens. Nesse sentido, o criador se igualaria a suas criações, tese que ele tenta provar durante seu percurso.

O livro apresenta dois protagonistas, caim e deus (mais frequentemente chamado de senhor), medindo forças e discutindo o sagrado e o profano, como algo inerente aos homens e indubitavelmente ao seu criador, até mesmo porque de acordo com a Bíblia, o homem teria sido criado a imagem e semelhança de Deus. Portanto, silogisticamente, se o homem é pecador, Deus também seria.

A ironia permeia todo o romance, mostrando um deus atrapalhado e irritado com suas administrações no mundo terreno. Parodisticamente, as histórias bíblicas vão se desmitificando, evidenciando o desejo de Saramago de tornar nova uma narrativa consagrada pelo tempo e pelo poder do mito, mostrando que há mais frestas do que certezas no texto sagrado. Ao exigir uma nova maneira de se pensar o sagrado, Saramago faz de seu leitor um coautor de sua nova/velha narrativa, impelindo-o a descobrir formas de preencher as lacunas deixadas pela história dita oficial. Dessa forma, como propõe Hutcheon (1991), o leitor se vê obrigado a encontrar verdades e abandonar seu mundo de estabilidade para repensar criticamente o conhecimento que herdou de um passado cristão consagrado.

A falibilidade divina é imposta por Saramago, desde o começo do romance, quando deus se irrita ao notar que deixou adão e eva sem fala, como mostra o primeiro parágrafo da narrativa:

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía

uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do éden a quem pudesse responsabilizar pela gravíssima falta, quando os outros animais, produtos, todos eles, tal como os dois humanos, do faça-se divino, uns por meio de rugidos e mugidos, outros por roncros, chilreios, assobios e cacarejos, desfrutavam já de voz própria. Num acesso de ira, surpreendente em que tudo poderia ser solucionado com outro rápido Fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplanções, sem meias medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo. (SARAMAGO, 2010, p.9)

A imagem onipotente de Deus começa, então, a ser desconstruída desde o início da história, porque um ser absoluto e perfeito como o senhor, jamais cometeria qualquer erro, por isso não deixaria os representantes da raça humana sem voz. Outro fato que descaracteriza a onipotência divina é a ira, considerada um dos sete pecados capitais, não podendo, portanto fazer parte dos sentimentos do senhor. Além disso, a palavra deus é grafada com inicial minúscula (no primeiro parágrafo e também nos demais da narrativa), igualando-o a qualquer deus, até mesmo pagão, que seria grafado em letra minúscula. Saramago já mostra indícios de um Deus humano, que futuramente, na história, além de não onipotente será pecador. A linguagem usada por Saramago também corrobora para a desconstrução da onipotência de Deus por sua ironia quase brutal. O autor português é sarcástico em suas colocações como a que lemos acima acerca do modo como introduziu a fala em seus personagens adão e eva.

A pouca importância dada por deus a suas criações é algo que pode ser observado nas primeiras páginas do romance, ao se despedir de adão e eva friamente: "Até logo, e foi à sua vida. Então, pela primeira vez adão disse a eva, Vamos para cama." (SARAMAGO, 2010, p.11)

Saramago continua a ironizar os poderes falíveis de deus ao relatar que set, terceiro filho de adão e eva só viria ao mundo depois de cento e trinta anos, "não porque a gravidez materna

precisasse de tanto tempo para rematar a fabricação de um novo descendente, mas porque as gônadas do pai e da mãe, os testículos e o útero respectivamente, haviam tardado mais de um século a amadurecer e a desenvolver suficiente potência generativa." (SARAMAGO, 2010, p.11)

Segundo o narrador, deus visitava pouco adão e eva, que se sentiam sós: a primeira visita teria ocorrido para saber de suas instalações domésticas; a segunda, para verificar se tinham se beneficiado da vida campestre e a terceira, para avisar que demoraria a voltar porque viajaria por outros paraísos existentes no céu. O discurso de deus é bastante irônico, pois nas duas primeiras visitas, trata de assuntos banais e, na terceira, de um desnecessário: visitar alguém para avisar que não irá mais aparecer por um bom tempo. Ora, adão e eva já estavam bastante acostumados à ausência dele que, antes, nunca havia se preocupado em justificá-la. Ao se justificar, deus se torna humano, pois os atos divinos estariam acima de qualquer justificativa. A menção da existência de outros paraísos mostra um desvio em relação à Bíblia, porque, de acordo com o livro sagrado, só haveria um paraíso.

A volta de deus só acontece para expulsar o casal do jardim do éden "pelo crime nefando de terem comido do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Este episódio que deu origem à primeira definição de um aí ignorado pecado original, nunca ficou bem explicado" (SARAMAGO, 2010, p.12).

Consoante o narrador, a falta de uma boa explicação reside em três motivos: é preferível ao ser humano saber demais a desconhecer, principalmente em se tratando de questões como o bem e o mal; se deus não queria que adão e eva comessem o fruto proibido, não deveria ter plantado a árvore que os deu, ou deveria cercá-la; a cegueira de deus não viu ou não quis enxergar os seus filhos como são e notar a falta de pudor do casal, que já andava há muito nu sob o consentimento do senhor. O narrador constrói a imagem do personagem deus, como se pode notar, como

responsável pelo "pecado" de adão e eva ou, pelo menos, como aquele que o permitiu, questionando a premissa do livre arbítrio. Se o senhor fosse realmente dotado de poderes infinitos, poderia prever o "pecado" do casal e evitá-lo. Saramago parece levantar polêmica de que deus age com maldade ao instituir o livre arbítrio, porque oferece algo e o proíbe ao mesmo tempo. Seria como oferecer uma caixa de chocolates a um diabético, por exemplo, mesmo sabendo que ele não pode comê-la.

Expulsos do paraíso, adão e eva passam por muitas dificuldades, como a fome. Eva, porém, resolve o problema dela e do marido, seduzindo o anjo que guardava o éden: "eva sorriu, pôs a mão sobre a mão do querubim e premiu-a suavemente contra o seio." (SARAMAGO, 2010, p25).

Com o tempo, adão e eva aprendem a viver sem os benefícios do éden e da união dos dois nascem três filhos: caim, abel e set. O narrador passa, a partir do momento em que relata o nascimento dos três filhos, a focar o romance na história de caim, visto como vítima e não culpado da morte do irmão. A narrativa sugere que deus seria o responsável pela morte de abel, porque desdenhou o fruto do trabalho de caim que lhe havia sido ofertado. Como relata a Bíblia, em Gênesis 4.1-16, Caim, um agricultor, oferece a Deus um sacrifício de grãos e, Abel, um pastor, oferece um sacrifício das primeiras crias de seu rebanho. Sem nenhuma razão aparente, Deus rejeita o sacrifício de Caim, que resolve matar o irmão. Deus questiona Caim sobre o desaparecimento de Abel, que se esquiva, dizendo não conhecer o paradeiro do irmão. Como punição, Deus condena Caim a viver como errante, advertindo-lhe que sua terra não mais dará frutos. Desesperado, Caim pede clemência e Deus concede-lhe uma marca, um sinal protetor para que ninguém o matasse.

Na narrativa de Saramago, o enredo citado é o mesmo, mas o narrador questiona a culpa de caim e a inocência e o poder de deus, evidenciada em um embate de palavras travado pelos dois:

Tu é que o mataste, Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que está aí não o fiz verter eu, caim podia ter escolhido entre o mal e o bem, se escolheu o mal, pagará por isso, Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim, E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver [...] matei abel, porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto, Compreendo o que queres dizer, mas a morte está vedada aos deuses [...] Deus está inocente, tudo seria igual se não existisse, Mas eu, porque matei, poderei ser morto por qualquer pessoa.(SARAMAGO, 2010, p.35) .

Diante das palavras de caim, deus resolve fazer um acordo de "responsabilidade partilhada pela morte de abel" (SARAMAGO, 2010, p.35). Depois de dizer tais palavras, deus assume a parcela de culpa, mas pede a caim que não conte a ninguém o ocorrido e adverte que sua parcela de culpa não o livra de seus atos pecaminosos por ter assassinado o irmão. O castigo recebido por caim é o mesmo ditado pela história da Bíblia, mas na história bíblica, "oficial", Deus não se iguala a Caim, mantendo seu poder infinito.

Depois do trato com deus, caim segue errante por toda a narrativa, podendo adentrar o futuro e retornar ao passado, tornando-se de certa forma onipotente, ao saber tanto quanto deus o que aconteceria à humanidade. Além disso, sua onipotência também pode ser notada nas diversas vezes em que modifica os planos do senhor e a história bíblica cristã.

O primeiro local por onde caim passa é a terra de nod. Lá, envolve-se com lilith, embora tivesse sido advertido a não fazê-lo para preservar a vida. Caim não se importa, porque sabia que ninguém poderia tirar sua vida, já que carregava o sinal divino, barganhado com deus. Lilith, aos olhos de Saramago, é uma mulher devassa. Na Bíblia, Lilith aparece em Isaías 34.14 como parte da descrição do dia da vingança do senhor. Sua figura é comumente associada à procriação. Saramago exagera na conotação sexual de lilith,

construindo como uma mulher insaciável sexualmente, como demonstra o narrador ao contar a primeira noite de sexo entre caim e a amante:

Caim já entrou, já dormiu na cama de lilith, e, por mais incrível que nos pareça, foi a sua própria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de sua luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa [...] lilith era insaciável, as forças de caim pareciam inesgotáveis (SARAMAGO, 2010, p.60).

O próximo a ser visitado por caim é abraão. Caim presencia o momento em que ele tenta matar o filho isaac, aliás é caim que o impede de realizar tal ato. O narrador dialoga com o leitor para mostrar que deus não era confiável:

O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho, com a maior simplicidade o fez, como quem pede um copo de água quando tem sede, o que significa que era costume seu, e muito arraigado. O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim. (SARAMAGO, 2010, p.79)

O narrador, inconformado com o fato de abraão ter se sujeitado a sacrificar o próprio filho, tenta mais uma vez convencer o leitor de que deus é ardiloso e manipulador, tanto quanto os homens, a notar-se por abraão:

Quer dizer que, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto para enganar qualquer um com sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes. (SARAMAGO, 2010, p.79)

Na Bíblia, Isaac nasce devido a uma promessa de Deus a Abraão para lhe assegurar posteridade. Em Gênesis 22, porém, o

próprio Deus parece impugnar o prometido ao pedir a Abraão que sacrificasse o filho. Na hora do sacrifício, entretanto, Isaac é substituído por um carneiro, porque Deus percebe a obediência de Abraão. Na narrativa de Saramago, este episódio é desconstruído pela solução dada por caim (impedimento da morte de isaac) , já que o anjo que vinha comunicar a abraão a possibilidade de ele trocar a criança por um carneiro havia se atrasado, porque teve "problemas mecânicos na asa". Mais uma vez é exposta a fragilidade divina, já que o enviado de deus não consegue dar conta de seu dever. Isaac questiona o pai por seu ato e diz não entender o cristianismo. Na narrativa, fica clara a tentativa de se questionar os escritos bíblicos e de entendê-los não como uma história oficial do cristianismo, mas como uma possível versão, dentre tantas outras que se possa imaginar.

O próximo destino de caim é Sodoma e Gomorra. Caim questiona o fato de o senhor matar inocentes num diálogo estabelecido face-a-face. O senhor promete a caim que se encontrasse alguma pessoa inocente não destruiria a região, mas acaba fazendo cair sobre ela enxofre e fogo, porque seus habitantes praticavam atos imorais. Ao chegar à região, caim percebe que deus não havia cumprido o que prometera, pois matara inocentes crianças.

Em seguida, caim passa pelo monte sinai e ouve todo o plano de aarão, irmão de moisés, para fazer um bezerro de ouro, que seria um objeto de adoração, enquanto moisés ouvia as palavras de deus no monte sinai. Quando moisés retorna, o irmão se justifica, alegando acreditar que moisés não retornaria. Este ordena aos homens de israel que matem seu povo. O foco narrativo se volta novamente para as percepções de caim que mal podia acreditar no que seus olhos viam. Não bastavam sodoma e gomorra arrasadas pelo fogo, aqui, no sopé do monte sinai, ficara patente a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens mortos só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro. (SARAMAGO, 2010, p.101)

O narrador ainda complementa sua argumentação contra as atitudes violentas de deus, afirmando que Lúcifer (grafado com inicial maiúscula) sabia bem o que estava fazendo ao se rebelar contra deus. De acordo com o narrador, Lúcifer não invejava o senhor, mas conhecia seu caráter maligno. O narrador parece justificar a atitude de Lúcifer para com deus, tornando-o até mesmo superior a ele, como se pode notar pela escolha de Saramago em grafar a palavra Lúcifer com inicial maiúscula.

Depois de muito tempo percorrendo o mundo, caim retorna à terra de nod e conhece seu filho enoch, já com nove anos, concebido por lilith. Caim conta a lilith o que vira, porém ela não acredita na maldade divina. Em pouco tempo, caim desaparece novamente e ganha o mundo. Encontra-se com alguns anjos que contam a caim que satã e deus fizeram uma espécie de aposta e que eles são os responsáveis por conter os atos de satã. Caim discute com os anjos e compara deus a uma assombração, que amedronta os seres humanos e não os ama. Fica clara a postura cristã da dualidade bem e mal, céu e inferno, neste momento da narrativa. Como prega a doutrina cristã, os bons ganharão o céu, os maus, o inferno. Os anjos advertem caim para que fale menos a fim de que deus não ouça os absurdos proferidos por ele, mas caim afirma que o senhor é surdo.

O ponto forte da narrativa ocorre no capítulo doze, episódio que relata a construção da arca de noé e o reencontro entre caim e deus. A história de Noé tem origem na Bíblia (GÊNESIS, 1967, 4-5) quando se fala da posteridade de Adão. Noé é descendente de Adão, filho de Lamec que quando o gerou disse: "Este nos consolará nos trabalhos e nas fadigas de nossas mãos, nesta terra que o Senhor amaldiçoou" (GÊNESIS, 1967, 5: 28). Desde o nascimento, Noé já estava predestinado a ser um novo Adão e a gerar uma nova linhagem humana, mais pura, diferente da "amaldiçoada" por Deus, por estar corrompida, fruto do pecado de Adão e Eva, conforme prevê a Bíblia (GÊNESIS, 1967, 6: 5-7):

Deus vendo que era grande a malícia dos homens sobre a terra, e que todos os pensamentos do seu coração estavam continuamente aplicados ao mal, arrependeu-se de ter feito o homem sobre a terra. E, tocado de íntima dor de coração, disse: Exterminarei da face da terra o homem que criei, desde o homem até os animais, desde os répteis até as aves do céu; porque me pesa de os ter feito.

Noé, de acordo com a Bíblia, em Gênesis 6, fora um homem justo e perfeito entre os homens do seu tempo e seguia os passos de Deus. Por esta razão, foi escolhido como representante humano, ele e seus filhos (Sem, Cam e Jafet), junto com as respectivas esposas, para sobreviver ao dilúvio causado por Deus e formar uma nova linhagem humana, livre do pecado, mais pura.

Deus ordena a Noé, conforme se pode notar na Bíblia (GÊNESIS, 1967, 6: 14-17), que construa uma arca para sobreviver ao dilúvio:

Faze uma arca de madeiras aplainadas, farás na arca uns pequenos quartos, e calafeta-la-ás com betume por dentro e por fora. E hás de fazê-la do seguinte modo: o comprimento da arca será de trezentos côvados e a altura de trinta côvados. Farás na arca uma janela e darás um côvado de alto ao seu cume; porás a porta da arca a um lado; e farás nela um andar em baixo, um segundo, e um terceiro andar. Eis que estou para derramar as águas do dilúvio sobre a terra, para fazer morrer toda a carne em que há espírito de vida debaixo do céu; tudo o que há sobre a terra será consumido.

Os únicos a serem poupados da morte são Noé e seus filhos com as esposas e um casal de animais de cada espécie existente na terra. Deus justifica ter escolhido Noé porque era justo diante dele, no meio da geração corrompida. O criador dá um prazo de sete dias a Noé, para a construção da arca, e faz chover por quarenta dias e quarenta noites, exterminando todos os seres que fizera. Durante cento e cinquenta dias as árvores cobriram a terra, até os

mais elevados montes. Depois desse tempo, Deus fez soprar um vento forte sobre a terra e as águas diminuíram. No sétimo mês, no vigésimo sétimo dia, a arca parou sobre as montanhas de Ararat. Somente no décimo mês, no primeiro dia, apareceram os cumes e os montes e, depois de quarenta dias, Noé abriu a janela da arca e soltou um corvo que não voltou mais até que as águas secaram sobre a terra. Depois, soltou uma pomba que retornou porque não conseguira pousar já que não encontrara um local seco. A ave retornou, e Noé a recolheu. Depois de sete dias, Noé soltou a pomba novamente e ela voltou, trazendo no bico um ramo de oliveira com as folhas verdes. Noé percebeu, assim, que as águas haviam cessado. Esperou mais sete dias e soltou a pomba novamente, que não mais retornou a ele.

Noé sai da arca com sua família e com os animais e oferece, em holocausto, as aves e animais puros a Deus, que promete:

Não amaldiçoarei mais a terra por causa dos homens, porque os sentidos e os pensamentos do coração do homem são inclinados para o mal desde a sua mocidade; não tornarei, pois, a ferir todos os seres vivos como fiz. Durante todos os dias da terra, a sementeira e a messe, o frio e o calor, o verão e o inverno, a noite e o dia não mais cessarão (GÊNESIS, 1967, 8: 21-22).

Deus abençoa Noé e faz surgir um arco-íris como símbolo da aliança feita com Noé de nunca mais destruir a terra e os que vivem sobre ela.

Saramago mais uma vez, no romance, ironiza a imagem de deus, dizendo que ele não compareceu "ao bota-fora. Estava ocupado com a revisão do sistema hidráulico do planeta, verificando o estado das válvulas, apertando alguma porca mal ajustada que gotejava onde não devia." (SARAMAGO, 2010, p.161). Na arca, imprevistos acontecem, como o sumiço de um unicórnio, animal mitológico. A desconstrução do sagrado pode ser notada, então,

com a referência a esse animal pagão, que não deveria estar na arca. Caim passa a controlar a arca e a se envolver com as noras e a esposa de noé. O romance acentua seu lado cômico no capítulo final. Ações descontroladas começam a acontecer e são contadas de modo bem humorado pelo narrador. Sugere-se a possível gravidez de uma filha de noé, uma das noras de noé morre embaixo da pata de um elefante e é jogada ao mar, cam morre consertado uma tábua da arca. Só sobrevivem noé e caim, que ironicamente nunca poderiam dar continuidade a uma nova geração mais pura.

Enquanto noé se preocupa com a punição divina, parte da crença cristã para os que descumprem seus desígnios, caim se diverte, dizendo ele se haverá com deus. Noé, no entanto, atira-se da janela pouco antes da abertura da arca, talvez por saber que seria castigado por deus.

Quando deus chega, saem da arca apenas os animais e caim. Deus, quando a arca é aberta questiona onde estava noé e os seus, caim responde que estavam mortos. Então deus e caim passam a discutir:

Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel [...] caim és, e malvado, infame matador de teu próprio irmão, Não tão malvado como tu, lembra-te das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio. Depois caim disse, Agora já pode matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás. (SARAMAGO, 2010, p.172)

Saramago finaliza o romance, dizendo que "a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar." O final dado pelo escritor português aborda a ficção e também sua relação com a história. Ambiguamente, Saramago propõe o fim da

história da continuação da humanidade, bem como o fim de seu romance e reafirma a eterna discussão entre o bem e o mal, que fundamenta a doutrina cristã.

Percebe-se, por meio das considerações acima traçadas que, no romance **Caim**, Saramago retoma mitos bíblicos antigos e faz uma leitura desses mitos que problematiza tanto o texto original da Bíblia, quanto sua própria ficção, mostrando, como afirma Hutcheon (1991), que em todos os discursos o sujeito da história é o sujeito na história e a sua própria estória.

O romance em questão realiza uma crítica aos textos tidos como verdade, como os da Bíblia. Por meio de um fato histórico - o bíblico - Saramago força o leitor a repensar o passado histórico da Bíblia, ao ler sua ficção, e enfatiza, também, o caráter ficcional da história de caim. Agindo assim, Saramago muda o olhar dos leitores, que passam a questionar a veracidade do texto sagrado tal como ele chega ao homem hoje e percebem que ficção e história se equivalem enquanto construções narrativas.

É pelo viés da imaginação que nasce, então, a criação do autor e, conseqüentemente, a ficção, que perturbará os leitores, ao mostrar uma nova versão dos mitos, livre das amarras seculares que lhes são conferidas, conforme prevê Fiker no terceiro estágio do mito. Não há dúvida que para Saramago o mito seja necessário, porém ele o é enquanto elemento estruturador de uma nova narrativa subversiva, crítica, questionadora. O mito, na obra de Saramago, não é tido como um elemento acessório de um mero tema, mas como elemento estruturador da narrativa, seu motivo maior. Não há como explicar e questionar os fatos contemporâneos, a não ser por meio do aproveitamento de elementos cristalizados historicamente no imaginário das pessoas, por isso a saída para as explicações e questionamentos é retomar os mitos.

Saramago percebe como a indústria do conhecimento é dominadora e serve a interesses maiores (instituições como o Estado, a Igreja etc.), tentando formar pessoas passíveis de serem dominadas,

pouco questionadoras. Por isso o autor português entende que é papel do escritor "acordar" o inconsciente adormecido, quebrar as raízes míticas de seu estado adormecido, fazendo com que o leitor perceba as dominações que lhes são impostas pela indústria do conhecimento, tornando-se alguém mais consciente e menos dominado, capaz de abrir as cortinas do passado, dos mitos e dogmas cristalizados e perceber as intenções que estão por detrás deles, entendendo que todos eles servem a um discurso maior de dominação do qual ele, leitor, faz parte. Apenas entendendo o mecanismo de dominação se é capaz de enfrentá-lo, negá-lo e de deixar de fazer parte dele.

A narrativa de Saramago, ao apropriar-se de mitos bíblico mostra novos caminhos, novas possibilidades ao leitor. O mito em si aprisiona, encarcera com sua autoridade, não permite novas interpretações. Por isso, como coloca Fiker (2000), o mito ainda prevalece. É a partir dessa idéia que reside todo o mecanismo de construção do romance de Saramago. Ele, escritor, apropria-se do mito para tirar seu poder tirânico. Há uma resignificação do mito, de modo a se pensá-lo de novas formas. O escritor tem de evitar o real. O mito não se esforça para isso, faz-se presente na memória das pessoas. A tarefa do escritor é encontrar sua saída por meio do imaginário, diferente do mito que se estabeleceu há muito tempo pelo viés da "verdade". Por isso o escritor o retoma e o questiona, para provar que a verdade é uma construção de linguagem a qual todas as pessoas estão expostas, presas e cegas diante dela. O papel do escritor é curá-las da cegueira e mostrar que a saída para o real não passa de "imaginação". A realidade existe para um determinado grupo, dentro de uma determinada cultura e sociedade.

Patai (1972) aborda pertinentemente o valor do mito como instrumento operador e validador de leis e crenças que se acreditam verdadeiras. O mito está, portanto, ligado à vida social das pessoas, modelando-a, mesmo na contemporaneidade. A religião, aliás, é para o mundo contemporâneo uma forma de apoio para as pessoas tão angustiadas em meio ao excesso de informação de um mundo

tecnológico, agitado. Não é por acaso que a cada dia surgem novas crenças e igrejas tentando de alguma maneira agregar seguidores, aproveitando-se de suas fragilidades, da violência do mundo, das informações excessivas, sem garantir credibilidade. Vive-se em um mundo onde tudo é permitido conhecer, porém em pouco se pode confiar, porque não há tempo para se digerir uma informação, logo chegam outras mais recentes e atraentes.

De acordo com Patai (1972), as razões que levam as pessoas a serem influenciadas pelo mito são três: a crença, a repetição da verdade do mito como forma de causar impacto às pessoas e a sensação de satisfação. O mito bíblico cumpre os três pressupostos comentados por Patai. As pessoas tomam conhecimento do texto bíblico, crêem nele, são por eles influenciadas pela repetição desses mitos como verdade (papel desempenhado pela igreja através das missas, da catequese e hoje até mesmo pelos programas de televisão) e sentem-se apaziguadas, confortadas pelo seu papel aparentemente ingênuo de trazer a verdade e a paz. Porém, como bem mostra Saramago, essas pessoas não notam o que está por trás do discurso mítico ou notam mas não os negam porque a força exercida por eles e pela sociedade que os perpetua é maior do que o poder de seus questionamentos.

O romance artístico, portanto profano, de Saramago, age de modo a desestruturar o pensamento cartesiano dos leitores, fazendo-os desconfiar dessa rede (crença-repetição-satisfação) que os envolve, descortinando novas possibilidades de ler o discurso religioso. O autor português critica o fato de se usar a noção de verdade religiosa para manter relacionamentos de poder entre os membros de uma sociedade.

Para Jung (1964, p. 55), em **O homem e seus símbolos**, como já se mencionou, alguns símbolos não são individuais e sim coletivos,

[...] sobretudo as imagens religiosas: o crente lhes atribui origem divina e as considera revelações feitas ao homem. O cético garante que foram

inventadas. Ambos estão errados. É verdade, como diz o cético, que símbolos e conceitos religiosos foram, durante séculos, objeto de uma elaboração cuidadosa e consciente. É também certo, como julga o crente, que a sua origem está tão soterrada nos mistérios do passado que parece não ter qualquer procedência humana. Mas são, efetivamente "repressões coletivas" que procedem de sonhos primitivos e de fecundas fantasias.

Jung (1964, p. 67) propõe, com essas palavras, o que chamará de arquétipos, denominado por Freud de "resíduos arcaicos". Muitos estudiosos, adverte Jung, equivocaram-se ao tentar explicar o sentido da palavra arquétipo, acreditando que este expressa imagens ou motivos mitológicos definidos. Porém, de acordo com o psicanalista, os arquétipos "nada mais são do que representações conscientes: seria absurdo supor que representações tão variadas pudessem ser transmitidas hereditariamente".

O arquétipo seria, então, uma tendência para formar as mesmas representações de algo, sem perder a configuração original. As representações, de acordo com Jung (1964, p. 69), podem ter inúmeras variações de detalhes. O arquétipo é "uma tendência instintiva, tão marcada quanto o impulso das aves para fazer seu ninho ou das formigas para se organizar em colônias".

Entende-se como instinto o impulso fisiológico percebido pelas pessoas, que pode se manifestar como fantasias e revelar a sua presença por meio de imagens simbólicas. São estas manifestações que Jung chama de arquétipos.

Os arquétipos, então, são modelos que de alguma forma, por meio das crenças e culturas de uma pessoa, fazem-nas perceber padrões.

Em **Caim** tem-se o arquétipo do pai dominador, deus, que é desconstruído. Faz-se presente, ainda, o arquétipo do cristão temente a Deus, na figura dos personagens que não duvidam das "maldades de deus", como os anjos.

Os mitos são sancionados e, por isso, não devem ser questionados. Quando o são, sua autoridade se dissolve. A ficção é, assim, a forma humanizada do mito que foi desmitologizado. Ela ajuda as pessoas a questionarem suas vidas e a perceberem em que enquanto continuarem colocando fé nos mitos sem polemizá-los, a ordem social, política ou religiosa (dependendo do mito) sempre será a mesma.

Referências bibliográficas

BÍBLIA. A.T. **Gênesis**. Português. 1967. **Gênesis**. São Paulo: Edições Paulinas, 1967.

BURKE, P. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: AGUIAR, F. **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.p.107-15.

CASSIRER E. **Ensaio sobre o homem**; introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

COSSON, R.; SCHWANTES, C. Romance histórico: as ficções da história. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, n.23, p.29-37, 2005.

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Tradução de Manoela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

ESTEVES, A.R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

FIKER, R. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara: Laboratório Editorial -UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FREUD, S. O Futuro de uma ilusão. In: **Obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. São Paulo: Imago, 1979. v. XXI.

_____. **Totem e tabu**. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, C.G. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. 3.ed. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Maria R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LUKÁCS, G. **La novela histórica**. Trad. Jasmin Reuter. 3ed. México: Era, 1977.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. **Historia y ficción em la novela venezolana**. Caracas: Monte Ávila, 1991.

PATAI, R. **O mito e o homem moderno**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.

SARAMAGO, J. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.