

A MORTE, O ELEFANTE E CAIM — DA TRILOGIA DAS FÁBULAS OU DA SALVAÇÃO DO HOMEM EM JOSÉ SARAMAGO

JOSÉ VIEIRA

Os tempos em que o outro existiram passaram.

Byung Chul-Han, *A Expulsão do Outro*

O outro é que faz com que nós existamos.

Afonso Cruz, *A Boneca de Kokoschka*

Ao invocar uma ideia de Byung Chul-Han, filósofo germano-coreano, publicada em Portugal em 2018, no ensaio *A Expulsão do Outro*, como epígrafe para a nossa reflexão, mais não estamos do que a tentar criar um caminho para o pensamento de Han e da obra de José Saramago. Aliás, invocando a segunda epígrafe, rapidamente entendemos que o outro ocupa um lugar proeminente não só na obra do autor em questão, mas também no texto que agora começamos.

Nos últimos três romances publicados em vida pelo nosso Nobel, o outro, seja ele o homem, seja o poder, político ou religioso, seja a morte ou o tempo, ocuparam um espaço primordial de pensamento. Em Saramago, quem é que salva o homem de si próprio e dos outros? É Deus? Serão os poderosos? E quem salva o homem da própria morte?

Estas são algumas das questões que foram surgindo amiúde ao longo da leitura das últimas obras de José Saramago, intituladas por Ana Paula Arnaut de “romances fábula” (2010, p. 52).

Por isso, o propósito deste texto será tentar perceber de que forma a morte, o elefante Salomão, conjuntamente com o cornaca, e Caim, representam o combate à “expulsão do outro”, assim como a própria salvação do homem

através do belo ou da literatura como mecanismo de consciencialização cívica e humana.

Para Arnaut, os romances *As Intermittências da Morte* (2005), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009) procedem a uma “(re)ressimplificação da estrutura da narrativa”, assim como a uma maior obediência ao “princípio de uma apresentação cronologicamente sequencial” (2010, p. 52). Além disso, são realçadas outras características. A saber: “o tom marcadamente cómico”, e a cor, “agora mais suave, a que o narrador/autor recorre para construir a ação, os temas que as percorrem e as personagens que lhes dão vida” (p. 52).

Ainda que possamos ver nestes romances a “capacidade imaginativa para preencher os muitos vazios” (ARNAUT, 2008, p. 32), desde muito cedo, aliás, presente nas narrativas saramaguianas, torna-se evidente que o autor resgata e invoca para a história todos aqueles que não têm voz, recuperando as palavras de Paul Ricoeur, quando o filósofo se refere a estas pessoas como as “ausentes da história”, isto é, “videntes que existiram antes de se tornarem ausentes” (2003, p. 374).

A simplificação da linguagem ou a capacidade que o autor tem em adotar um tom mais prosaico e até lacónico, mas sempre com objetivos cómicos, pode ser encontrada em vários momentos dos romances em apreço, através da utilização de ditados populares, como podemos ler no exemplo seguinte d’*As Intermittências*: “a igreja, com essas suas posições ambíguas, o que pretende é ganhar tempo sem se comprometer, por isso se pôs, como é seu costume, a encanar a perna à rã, a dar uma no cravo e outra na ferradura” (SARAMAGO, 2005, p. 82).

Em *As Intermittências da Morte*, como é sabido, durante um período, num determinado país, a morte deixa de fazer o seu trabalho, não havendo óbitos a declarar. Tal acontecimento levanta uma série de problemas e questões que o narrador colocará em evidência ao longo do romance.

Todavia, aquilo que nos interessa são as atitudes da personagem morte, de forma a percebermos o alcance e o valor que esta ocupa numa sociedade a braços com o constante elogio da beleza e da felicidade plena e instantânea:

o normal, escusado será dizê-lo, é, pura e simplesmente, morrer quando nos chegou a hora. Morrer é não pôr-se a discutir se a morte já era nossa de nascença, ou se apenas ia a passar por ali e lhe deu para reparar em nós. Nos restantes países continua a morrer-se e não parece

que os seus habitantes sejam mais infelizes por isso (p. 81).

Ora, partindo das palavras anteriores é possível apresentarmos um caminho de pensamento que pretende colocar em evidência a importância que a morte ocupa ou deveria ocupar na vida de todas e de todos, não necessariamente num sentido metafísico ou religioso, pois já sabemos até onde nos levariam esses caminhos na obra de José Saramago, mas sim num sentido prático, humano e, por que não, filosófico. A cidadania também se constrói em torno do diálogo sobre a morte, sobre a forma como lidamos com ela ou a afastamos num mundo sempre e cada vez mais narcísico, líquido, tecnológico e desumano. Num mundo habitado pelo excesso de positividade, parece não haver nem espaço nem tempo para os afetos e para a humanização efetiva da própria finitude. O estigma que paira sobre a morte, o envelhecimento e a velhice continua a gerar diversos amargos de boca na maioria das pessoas, tendo em consideração que associamos essa etapa da vida ao fim.

No ensaio *A Salvação do Belo*, Han escreve que “da obra de arte provém um abalo que derruba o espectador” (2016, p. 16). O belo atual, continua o filósofo, consiste numa ideia de polido, macio e suave, tanto no belo como no feio, de modo a não causar qualquer confronto com o espetador, eliminando, assim, qualquer *catarse* ou *pathos* libertador.

A morte, como é sabido, apaixona-se pelo violoncelista e é quando visita a casa do músico que nos deparamos com passagens capazes de apresentar caminhos de reflexão sobre quem efetivamente poderá salvar o homem:

encontra um piano aberto e um violoncelo, um atril com as três peças da fantasia opus 53 de Robert Schumann, (...) e também algumas pilhas de cadernos aqui e além, sem esquecer as altas estantes de livros onde a literatura tem todo o ar de conviver com a música na mais perfeita harmonia (...) deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suite opus mil e doze em ré maior de Johann Sebastian Bach composta em Cöthen e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de Beethoven, na tonalidade da alegria, da

unidade entre os homens, da amizade e do amor (...) Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê (SARAMAGO, 2005, p. 155, 158 e 159, *passim*).

A personagem vive uma experiência nova e diferente. Julgamos que este episódio revela uma transformação que ocorre no interior da morte. Pela primeira vez, a personagem sente-se assoberbada de impressões e sensações que não consegue descrever, que ultrapassam os limites da sua linguagem e compreensão mais básica. Este episódio termina com um pequeno pormenor que revela, novamente, uma aproximação da morte à condição humana: o de “ter um cão no regaço” (p. 160). E assim começa o processo de humanização da morte.

Depois de visitar a casa do violoncelista, a morte decide alterar a data de nascimento deste último, de modo a remendar a situação um tanto caricata de haver um homem que já devia ter morrido e que teimava em continuar vivo. Todavia, após a experiência da música, de ver o violoncelista a dormir com o seu cão e de o sentir no regaço, a morte transforma-se efetivamente numa mulher de carne e osso e “estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos”, deixando no ar “um difuso perfume em que se misturavam a rosa e o crisântemo” (p. 188).

Assim sendo, a morte vai assistir ao concerto da orquestra onde o violoncelista trabalha, e a verdade é que a sua imagem não passa indiferente perante o público e os próprios músicos, não só porque ocupava sozinha um camarote, mas também porque era “bonita, porventura não a mais bonita entre a assistência feminina, mas bonita de um modo indefinível, particular, não explicável, como um verso cujo sentido último (...) continuamente escapa ao tradutor” (p. 197).

Uma vez mais, a morte adota uma atitude inesperada. Vai a um concerto de música clássica vestida elegantemente, deixando no ar o seu perfume e o seu encanto, observando atentamente o desempenho do violoncelista que, nessa noite, superou-se através da música, como que havendo uma transubstanciação daquele momento em algo superior, pois ele tocava como “se estivesse a despedir-se do mundo” (p. 198).

Nessa mesma noite ambos travam conhecimento e o violoncelista sente-se atraído e apaixonado por uma mulher de quem nada sabe. Por sua vez, no seu quarto de hotel, a morte, “despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (p. 201). O amor nascente desperta por entre as conversas inéditas e paradoxais que ambos tiveram momentos após o concerto. O violoncelista vai para casa pensando naquela mulher misteriosa, aguardando revê-la no concerto seguinte, enquanto a morte não se reconhece no espelho que reflete a sua imagem de mulher atraente. Acreditamos que não é na pele de mulher que a morte não se reconhece. Cremos, sim, que não reconhece os sentimentos que o violoncelista com a sua música magnetizante fez despertar no seu interior, qual flautista de Hamelin.

Parece-nos, portanto, que à pergunta quem poderá salvar o homem da morte, a resposta possível é o próprio homem, através da sua ação e das suas criações, melhor dizendo, através da sua obra: beleza, justiça e dignidade. Perante a morte, o ser humano despe-se de toda a roupagem adquirida ao longo da existência. O pavor do nada e do desaparecimento surge como uma ideia atroz, demasiado fatal e injusta para uma criatura tão capaz dos atos mais bárbaros quanto dos gestos mais sublimes e generosos.

Em Saramago, é a própria ação do homem atento, consciente e ativo que poderá salvar o homem da própria morte. Os seus atos, as suas criações, sejam elas obras de arte ou não, não aparecem como resíduos de uma centelha divina, antes pelo contrário, o verdadeiro humano deveria residir na bondade e na luta pela justiça social. Se a morte, ao escutar a música, sente-se despojada e humana, no sentido em que não sabe explicar a realidade em que se encontra, é capaz de perceber a transformação por que passou, então o homem terá essa capacidade numa potência ainda maior. Cabe agora à educação, à família e à forma como a sociedade age, moldar o barro de que somos feitos.

Se a fábula da morte não fosse suficiente para refletir sobre a questão da salvação ou condenação do homem num mundo injusto, Saramago publicará *A Viagem do Elefante*, segunda peça desta trilogia das fábulas em andamento.

Um dos primeiros diálogos entre Subhro, o cornaca, e o comandante da expedição que levará o elefante em viagem pela Europa até à corte de Viena, coloca em evidência os mistérios da vida elefantina, mas também os significados por detrás de um animal que por ser tão grande e exótico, acaba por ser incompreendido, tornando-se, pois, num símbolo de muitas outras coisas que ali não estão:

A minha ideia é que deveríamos organizar-nos em função dos hábitos e necessidades do salomão (...). Mas como pode ele dormir, se está em pé, perguntou o comandante, Às vezes deita-se para dormir, mas o normal é que o faça em pé, Creio que nunca entenderei os elefantes, Saiba vossa senhoria que eu vivo com eles quase desde que nasci e ainda não consegui entendê-los, E isso porquê, Talvez porque o elefante seja muito mais que um elefante (SARAMAGO, 2014, p. 40).

Se um elefante pode ser muito mais que um elefante, talvez Saramago esteja a apontar o caminho não só para o respeito pelos animais e por todos os seres vivos, a um nível epidérmico, mas, procurando meandros mais fundos, poderemos também encontrar outros significados, tanto na mitologia indiana, como na mitologia saramaguiana em construção.

Será quase sempre a partir de Subhro que teremos acesso a Salomão. O olhar do leitor acaba por ser filtrado pelos olhos do indiano e pela voz do narrador. Subhro e Saramago parecem adotar, por vezes, uma única voz, de respeito e admiração perante o elefante e a dimensão que ele ocupa, não no espaço, mas na narrativa.

Salomão adquire um outro estatuto, criado por Saramago com o recurso à ironia e ao tema do cómico e do riso através da ignorância e do obscurantismo, mas também a partir de reflexões outras que revelam uma grandeza humana que ultrapassa o código moral do *homo sapiens sapiens*. Quando utilizamos os termos grandeza humana ou humanidade queremos separá-los daquilo que somos enquanto espécie, daí o termo *homo sapiens sapiens*, pois de acordo com Saramago, nem todos os sapiens parecem ser capazes de ser humanos e de ter essa grandeza, o que vai ao encontro daquela ideia de George Steiner, escrita em *Presenças Reais*, de que este é o tempo de “aprendermos a ser de novo humanos” (1993, p. 16).

A versão que Saramago propõe é, pois, aquela que não está escrita nem na crónica nem nos anais da história. Salomão é o mecanismo, a engrenagem de toda a narrativa, que faz com que todas as peças, isto é, episódios, acontecimentos, relatos e personagens, históricas e ficcionais, tenham sentido ao (re)perspetivar aquilo que sabemos ou aquilo que nos dizem ser a verdade. Salomão é como um filósofo cujo silêncio e passada lenta fazem o mundo orbitar. O mundo narrativo, como é evidente.

Parece-nos que toda a viagem de Salomão e de Subhro não deixa, também, de ser uma reflexão em torno dos desencontros entre os homens, as suas limitações, a ilusão do poder e da eternidade que, em comparação com a dupla cornaca e elefante, vão sendo desconstruídas e relativizadas, uma vez que estas duas personagens parecem ser mais humanas e propensas à eternidade do que outras figuras históricas, de caráter político ou religioso. Uma possibilidade de resposta a esta reflexão poderá começar com as palavras de George Steiner sobre a natureza das figuras de papel e de romance:

Na agonia, Balzac chamava pelos médicos que tinha inventado na *Comédia Humana*. Segundo Shelley, um homem verdadeiramente apaixonado pela *Antígona* de Sófocles jamais poderia viver uma experiência semelhante com uma mulher real. Flaubert sentia-se a rebentar como um cão enquanto “a puta da Bovary” se preparava para viver eternamente (2007, p. 47).

Assim, no final do romance, ainda que Subhro venha a desaparecer e Salomão morra dois anos depois da chegada a Viena, são eles e não o rei português ou o arquiduque austríaco quem vão superar o tempo, porque a sua natureza tem uma abertura que, não fugindo aos moldes das criaturas de carne e osso, ultrapassa-as, na medida em que os seus gestos e atitudes são cristalizados pela palavra literária, enfim, pela ficção transformada no Belo que redime.

Vejamos episódio da despedida dos carregadores para assistirmos ao milagre da humanidade e da sua salvação através do gesto de um elefante:

Então o elefante pousou sobre a mão aberta a extremidade da tromba e o homem respondeu ao gesto instintivamente, apertando-a como se fosse a mão de uma pessoa (...). Com o homem ao lado repetiu-se mais ou menos a mímica, mas houve também um caso de rejeição mútua, nem o homem quis estender o braço nem o elefante avançou a tromba, uma espécie de antipatia fulminante, instintiva, que ninguém saberia explicar, uma vez que durante a viagem nada se passara entre os dois que pudesse anunciar semelhante hostilidade. Em compensação, houve momentos de

vivíssima emoção, como foi o caso daquele homem que explodiu num choro convulsivo como se tivesse reencontrado um ser querido de quem havia muitos anos não tinha notícias. A este tratou-o o elefante com particular complacência. Passou-lhe a tromba pelos ombros e pela cabeça em carícias que quase pareciam humanas, tal eram a suavidade e a ternura que delas se desprendiam no menor movimento. Pela primeira vez na história da humanidade, um animal, despediu-se, em sentido próprio, de alguns seres humanos como se lhes devesse amizade e respeito, o que os preceitos morais dos nossos códigos de comportamento estão longe de confirmar, mas que talvez se encontrem inscritos em letras de ouro nas leis fundamentais da espécie elefantina (p. 101-102).

A passagem anterior vai totalmente ao encontro daquela ideia que Byung-Chul Han escreve no seu ensaio *A Salvação do Belo* a propósito da crise da beleza que cria conhecimento e causa, ao mesmo tempo, espanto, desconforto e admiração. Para o filósofo germano-coreano, nos nossos tempos, o *belo* “é amaciado e transformado em objeto de agrado, em objeto de *Gosto*, em qualquer coisa de arbitrário e gratificante. A salvação do belo é a salvação do que vincula” (2016, p. 99). O gesto de Salomão, mas também de Subhro, seu cornaca, é o da criação de uma humanidade efetiva e afetiva com aqueles que os rodeiam, vivendo uma experiência social abrangente, que aceita as diferenças, sociais, políticas, religiosas, intelectuais. Desta forma, Salomão e Subhro apresentam-se como o oposto da sociedade do idêntico, do liso e do polido, que visa somente agradar e causar uma homogeneização dos gostos, do pensamento crítico e da moralidade. É aqui também que entra a reflexão de Han presente em *A Expulsão do Outro*, na medida em que Subhro e Salomão surgem como figuras que combatem o processo destrutivo do idêntico, da falsa ideia de democratização imposta pelos novos tempos digitais e tecnológicos, que, paradoxalmente, colocam todo o seu esplendor num ecrã que não permite ver, mas sim, pelo contrário, ensina a não ver. Ensina a cegar.

O “idêntico não dói” (HAN, 2018, p. 12), não implica pensamento ou qualquer posição crítica e ativa. Hoje viajamos por todo o lado sem conhecer verdadeiramente os lugares por onde passamos. Viajamos sem ter experiência alguma, constantemente focados em nós próprios. A arte surge como resposta

ou antídoto contra a sociedade do idêntico, porque a arte “pressupõe a transcendência de si mesmo. Quem visa a arte, esqueceu-se de si mesmo” (p. 76).

Deste modo, o ego enfeitiça o espelho e desfoca a nossa atenção do essencial. Aquilo que vincula deve ser fundamental tanto nas relações humanas como na arte. Salomão e Subhro demonstram que a sensibilidade e o respeito também podem salvar o homem num mundo injusto, intolerante e violento. Salomão e o cornaca são personagens imbuídas da arte de escutar, e, não por acaso, o ouvido é um órgão de forma aberta. Para Han, escutar desenvolve-se como “uma arte de respiração. O acolhimento hospitaleiro do outro é um inspirar que, no entanto, não anexa o outro, mas o alberga e o protege” (p. 89).

Ainda que o arquiduque Maximiliano venha a mudar os nomes de Salomão e de Subhro para Solimão e Fritz, a verdade é que estes novos nomes nada significam, uma vez que ambos nasceram para serem o que são, e não outra coisa.

Assim, Salomão e Subhro estão no romance de Saramago para continuarem a ser o par de indianos que, em terras europeias e supostamente civilizadas, vieram ensinar aos ricos e aos poderosos a lição da humanidade, da tolerância, do respeito e da amizade fiel e constante. A lição de que é o homem quem salva o homem, e, neste caso, com a ajuda de um elefante indiano.

A Viagem do Elefante é um elogio da lentidão e do pensamento feito com tempo, o elogio das relações humanas, dos seus projetos de vida, dos seus anseios e medos, das suas angústias e limitações, porque o “pensamento lento é um pensamento pesado de transportar”, tal como o elefante que Subhro conduz, “que arrasta o fardo da memória, o peso das dúvidas e as incertezas do raciocínio” (MAFFEI, 2020, p. 91), tal como o cornaca ao longo de toda a jornada, fazendo perguntas que incomodam e perturbam os poderosos e o seu suposto poder, político ou religioso.

O romance *Caim*, por seu turno, irá debruçar-se sobre a questão da verdade histórica ou bíblica, ao mesmo tempo que reflete sobre o alcance do poder religioso, pairando a seguinte pergunta: Deus pode salvar o homem, isto é, o homem poderá ser salvo por um ser superior?

Seguindo na lógica da problematização e da relativização da História e dos seus acontecimentos, é sob este veio fértil que Saramago construirá a narrativa, dando importância àquilo que diz respeito à vida de Caim plasmada no livro do Génesis, por um lado, sendo que, por outro, interessará aquilo que

não ficou dito, aproveitando, assim, os espaços deixados em branco pelo autor bíblico. Não é por acaso que Saramago afirma: “basta sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí (...) que o romancista tem o seu campo de trabalho”, trabalho esse que parece ser “substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (2005, p. 322).

Partindo da ideia anteriormente exposta, chegamos a duas reflexões a propósito do romance em apreço: a primeira diz respeito à “deslegitimação das grandes narrativas” (ARNAUT, 2002, p. 48), defendida por Jean-François Lyotard¹, que surge por causa da existência de uma crise “epistemológica e ontológica (...) respeitante ao facto de as grandes narrativas (...) entrarem em desuso” (p. 48). Tal como assistimos à progressiva perda de importância das grandes narrativas, também testemunhamos a derrocada das grandes religiões, sobretudo a cristã-católica. Ainda no âmbito desta primeira reflexão, Eduardo Lourenço escreve que a ficção saramaguiana nasce de um propósito de reescrever uma história que já está escrita, e que se vive e aceita como verdade “de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção *não inocente*” (2017, p. 279). A segunda reflexão advém como consequência da primeira, fruto do Post-Modernismo e da falência total de todas as verdades até então aceites. De acordo com Fokkema:

No universo do pós-modernismo, as palavras inventam o nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornaram-se a única justificação para o nosso mundo. Por essa razão, o pós-modernista continua a falar, ainda que tenha consciência de que não pode fazer mais do que reciclar significados cristalizados (1988, p. 70).

Deste modo, o logocentrismo parece ser uma das grandes armas dos Post-Modernismo. De que forma Caim se torna numa personagem literária de amplo fôlego, capaz de ter uma vitalidade que a torne universal e intemporal? Em que medida é que Caim serve de instrumento para a salvação do homem?

Para respondermos a estas questões, será necessário relembrarmos as palavras de Ingarden a propósito da vitalidade da literatura e das suas grandes personagens. Para o ensaísta, a obra literária “‘vive’ na medida em que atinge a sua *expressão numa multiplicidade de concretizações* (...), ‘vive’ na medida em que *sofre transformações em consequência* de concretizações sempre novas” (1965, p. 380). As grandes obras literárias são aquelas que, efetivamente, têm

uma vitalidade intemporal e um alcance universal, uma vez que representam a condição humana em todas as suas virtudes e limitações.

Ora, se para Ingarden as “coisas ‘mortas’ duram um certo tempo e continuamente”, sendo que cada ser vivo se transforma “constantemente durante a sua vida” (p. 377), o que poderá ser dito das personagens literárias, *Homo Fictus* por excelência? As personagens têm a sua vida primeira no texto no qual estão adstritas, logo, a sua sobrevida implica uma autonomia que se traduz numa libertação não só do texto, mas também do seu autor e até mesmo do contexto no qual foram criadas. A personagem ganha, pois, “em relação à figuração original, uma existência própria, (...) da chamada vida da obra literária” (REIS, 2015, p. 134).

A coragem de Caim é a coragem de um homem que não se sujeita a preceitos divinos e a leis injustas. A personagem saramaguiana coloca em causa o poder de Deus e os seus preceitos, numa lógica que pretende demonstrar que nenhum deus poderá salvar o homem pelo caminho da morte, da vingança e do ódio ao seu semelhante:

Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a Abel quando estava na tua mão evitá-lo, 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 (SARAMAGO, 2017, p. 30).

Caim torna-se, deste modo, num herói trágico, ou, por outras palavras, num anti-herói, uma vez que defronta o poder estabelecido e desafia-o, questionando os alicerces que cimentam a sua existência. A raiva que Caim demonstrou ao matar Abel é o reflexo da fúria de um homem que nada pode fazer contra um poder divino arbitrário e que funciona de acordo com princípios estranhos e, aos olhos do narrador, mesquinhos e egoístas. A dimensão trágica de Caim não está no erro fatal de ter assassinado o irmão,

mas sim no facto de “se submeter irremediavelmente à vontade divina e sofrer o castigo de vaguear pelo mundo sem finalidade nem descanso” (MARTINS, 2014, p. 102). Nesse vaguear pelo mundo, com a marca negra na testa, reside uma outra característica do sujeito post-moderno, apresentada por Zygmunt Bauman: o *ser vagabundo*. Para o sociólogo polaco,

estar livre significa *não ter de* viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele. São esses os *vagabundos*, luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes, os mutantes da evolução pós-moderna, os refugos inaptos da brava espécie nova (1991, p. 117).

Será essa vagabundagem que levará Caim a viajar por diferentes tempos, realidades e episódios bíblicos. É por causa desse vaguear que Caim se diz chamar Abel nas terras de Nod, que significa terra de fuga, aprendendo a arte de pisador. Será essa vagabundagem que o levará aos braços de Lilith, uma outra personagem resgatada por Saramago a quem são atribuídos vários poderes, entre eles os de governar a cidade e os de seduzir e dominar todos os homens, numa lógica que resgata uma personagem que faz parte de uma mitologia judaica aparentemente apócrifa. Como podemos ver, a dimensão trágica de Caim reside no seu vaguear pelo mundo, mas também é seguro afirmar que se encontra na culpa que partilha com Deus por conta da morte de seu irmão.

De facto, o erro trágico é “assumido por Caim como efeito de um erro de julgamento de Deus” (MARTINS, 2014, p. 102), como podemos ler no seguinte trecho:

Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que aí está 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, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala,

É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto (p. 31).

Caim suportará com energia e vitalidade todas as dificuldades que surgirão pelo caminho, pondo sempre em causa as decisões e ações de Deus, sendo que a personagem se torna, então, no “emblema da humanidade tornada maldita pela própria traição do seu criador” (MARTINS, 2014, p. 105). O diálogo que a personagem saramaguiana tem com Deus é, em si, uma nova versão da história, uma vez que se desconhece, na Bíblia, qual terá sido a resposta de Caim assim como a sua reação ao desígnio divino. É ainda dentro da linha de pensamento da rebeldia humana em confrontar o divino que termina o romance, quando Caim mata Noé, a sua esposa e respetivas filhas e genros, como resposta a um Deus que atua por apetites e que leva o destino da humanidade como um brinquedo que pode usar arbitrariamente. Será sempre através de ações, atitudes e, sobretudo, palavras, que Caim desafiará Deus ao longo do romance, seja a partir de vários episódios bíblicos onde a personagem adota um papel preponderante, seja através de reflexões a propósito das decisões levadas a cabo por Deus.

Partindo da lógica post-modernista que “sugere reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história” (HUTCHEON, 1991, p. 147), é possível dar conta do processo de refiguração e de sobrevivência de Caim, sem prejuízo de não analisarmos exaustivamente toda e qualquer passagem, uma vez que o romance é rico em episódios bíblicos.

Tudo isto não exclui, como é natural, o interesse de Saramago em apresentar uma proposta de leitura da realidade a partir da literatura, como fica sugerido em *Diálogos com José Saramago* (REIS, 2015, p. 90): “Acho que tem toda a legitimidade, porque se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por uma certa versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas (...). O que nos estão a dar, repito, é uma versão. Noutros termos: por que é que a literatura não há de ter também a sua própria versão da História?”

Em conversa com os anjos, Caim não receia represálias, uma vez que tem consciência da importância do seu vaguear pelos diferentes templos bíblicos. A sua missão é, então, “denunciar a maldade do Deus do Antigo Testamento” (VIEIRA, 2020, p. 127) também conhecido como “Senhor dos Exércitos”. Caim, porém, não critica gratuitamente a figura divina, acabando por desabafar com as figuras aladas sobre aquilo que deveria ser Deus:

Os desígnios do senhor são inescrutáveis, nem nós, anjos, podemos penetrar no seu pensamento, Estou cansado dessa lengalenga de que os desígnios do senhor são inescrutáveis [...] deus deveria ser transparente e límpido como cristal em lugar desta contínua assombração, deste constante medo, enfim, deus não nos ama [...] Deus está em todo o lado, Sobretudo quando manda matar, uma só criança das que morreram feitas tições em sodoma bastaria para o condenar sem remissão, mas a justiça, para deus, é uma palavra vã, agora vai fazer sofrer job por causa de uma aposta e ninguém lhe pedirá contas [...] O senhor não ouve, o senhor é surdo, por toda a parte se lhe levantam súplicas, são pobres, infelizes, desgraçados (...) e o senhor vira-lhes as costas, começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isto não valia a pena haver deus (p. 113-114).

Caim revela que nenhum Deus poderá salvar com base numa escolha injusta, Salomão e Subhro expõem a ideia de que a tolerância entre homens é um caminho para a nossa salvação coletiva, já a morte, por seu turno, demonstra-nos aquilo que Byung Chul-Han escreveu a propósito do tempo do outro e da necessidade de voltarmos a ter tempo:

É necessário, hoje, *uma revolução temporal* que faça com que um tempo totalmente outro comece. Trata-se de redescobrir o *tempo do outro*. A atual crise temporal não é a aceleração, mas a totalização do *tempo do eu*. O tempo do outro não se submete à lógica do aumento do rendimento e da eficácia (2018, p. 94).

A trilogia das fábulas saramaguianas é, portanto, um espaço e um lugar de reflexão da condição humana perante as adversidades do poder e da aparente impotência de agir contra os deuses, contra os homens e contra a própria morte. A salvação do homem está no outro, seu irmão e seu semelhante. Pela via do conhecimento, do amor, da educação, do respeito, da tolerância e da possibilidade de beleza que existe em todos estes preceitos,

José Saramago construiu uma obra capaz de desafiar o tempo e a crítica, reinventando-se a cada nova leitura, jamais esgotando aquilo que tem para dizer, reflexo último daquilo que será um clássico, Italo Calvino *dixit*.

No fundo e no fim, à pergunta que o nosso Nobel utiliza como pano de fundo em toda a sua obra — quem poderá salvar o homem? — uma possibilidade de resposta vem com a morte, que nos ensina a relativizar a nossa vaidade; outro caminho surge com Salomão, o elefante que ensinou os seus contemporâneos, isto é, todos nós, leitores de Saramago, a sermos mais humanos; outra resposta é dada por Caim, quando nos diz que nenhum deus tem o poder e a autoridade para salvar o homem.

Dentro e fora da literatura, na trilogia das fábulas saramaguianas, é o homem, em todo o seu esplendor e com todos os seus defeitos, vestido com a roupagem de *homo fictus* ou de pessoa de carne e osso, a única criatura capaz de salvar o próprio homem.

Notas

1 LYOTARD, J. F. (s/d). *A Condição Pós-Moderna*. Tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, pp. 7 e 11, respetivamente.

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. Novos Rumos da ficção de José Saramago. In: Ana Beatriz Barel (org.), *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Indivíduos em Face das Nações*. Coimbra: Minerva, 2010, p. 25-37.
- _____. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- FOKKEMA, D. W. (1988). *Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa. Veja, 1988.
- HAN, Byung-Chul. *A Salvação do Belo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 3. ed. Tradução de Albin E. Beau & Maria da Conceição Puga & João F. Barrento. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Grávida, 2017.

- MAFFEI, Lamberto. *Elogio da Lentidão*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.
- MARTINS, Manuel Frias. *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015a.
- _____. *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015b.
- RICOEUR, Paul. História e tempo. In: *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- SARAMAGO, José. "A relação entre História e ficção". In: REIS, Carlos (ed.) *História Crítica da Literatura Portuguesa – do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005, Vol. IX.
- _____. *As Intermitências da Morte*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *Caim*. Porto: Porto Editora, 2017.
- _____. *A Viagem do Elefante*. Porto: Porto Editora, 2018.
- STEINER, George. *O Silêncio dos Livros*. Tradução de Margarida Sérvulo Correia. Lisboa: Gradiva, 2007.
- _____. *Presenças Reais*. Tradução e posfácio de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1993.
- VIEIRA, José. *Caim*, um herói da post-modernidade. In: BALTRUSCH, Burghard e ALONSO, Antía Monteagudo (Eds.). *Santa Barbara Portuguese Studies*. (Vol. 5) Second Series. Santa Barbara: University of California Santa Barbara, 2020, p. 118-129.