

OS ABUSOS DO NARRADOR NA REVISITAÇÃO DO PASSADO E O PROCESSO DE ENCAIXE EM *CAIM*, DE JOSÉ SARAMAGO

Rosidelma Pereira Fraga (UFG)
rosidelmapoeta@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo tem como objetivo fulcral analisar o mais recente romance do escritor português, José Saramago. O romance foi criado a partir da *técnica de encaixe*, para se pensar na proposta de Tzvetan Todorov (1970). Nessa perspectiva de encaixe e releitura, o presente texto parte dos arquétipos estruturalistas e formalistas para conceber o romance como uma narrativa de revisitação, desconstrução e reconstrução da escritura, como se lê em Roland Barthes (1971). O que importa ao leitor é o *como a história é contada na consagração de um instante*, porque o narrador instaura a ambiguidade na estrutura da narrativa para um segundo nível de leitura, a crítica.

Palavras-chave: narrador; narratário; personagem; José Saramago.

ABSTRACT: This paper must like objective to analyze the most recent romance of the Portuguese writer Jose Saramago. The novel was created of the plug-in technique, to think of the supply of Tzvetan Todorov (1970). In this perspective and rereading, the present text is had broken of the archetypes and the formalist of the estruturalist to conceive the novel like narrative of revisitation, desconstruction and the reconstruction of the writing, because inside is read Roland Barthes (1971). What concerns the reader is whereas history is counted in consecration of a moment because narrator to restore ambiguity in the structure of the narrative stops like reading, the critic.

Keywords: narrator; narratee; personage; José Saramago.

O romance *Caim*, publicado no final de 2009, pela editora Companhia das Letras, surge como mais um dos ataques aos judeus, por sua agudeza de ironia, humor, irreverência e desconstrução do mito de criação do universo. O romance propõe uma nova história do *Gênesis*, ao recontá-la. Pensamos na seguinte assertiva: para que as histórias continuem vivas, é preciso recontá-las. A rigor, o enredo do narrador saramaguiano é estruturado como um quebra-cabeça que precisa ser juntado pelo leitor diante de uma nova diegese. Tal ideia seria explicável como se as palavras estivessem em desordem e o narrador se encarregasse de juntá-las e ao reescrevê-las o narrador elege a cronologia dos acontecimentos passados como uma grande estratégia para que o enredo de *Caim* venha a assumir a verossimilhança interna.

O ato de narrar com verossimilhança ergue-se desde a epígrafe sobre o sacrifício de Abel. Um personagem que assume a voz da consciência humana, do começo ao desenlace da trama. Deus, o ser fictício, desfalece-se em meio às astúcias de Caim, o onipresente e onipotente na narrativa, o qual adquire voz de juiz diante da fragilidade de um Deus desumano, maldoso, cruel e fraco. A tentativa de humanizar o divino já foi o projeto de Saramago no romance que lhe rendeu o Nobel de Literatura, em 1998.

De fato, a técnica de focar um personagem imprescindível em histórias pode

ser considerada uma estratégia do narrador saramaguiano em outras narrativas, tais como o distanciamento de D.João V e o destaque para Baltazar e Blimunda, em *Memorial do convento* (FRAGA, 2009: 7), assim como o herói *Caim*, a figura eleita pelo narrador, para o destaque em detrimento do personagem Deus, o anti-herói, uma espécie de malicioso e maquiavélico.

Narrar os episódios às avessas e com outra cronologia de acontecimentos do texto bíblico são estratégias narrativas que prendem o narratário e o persuade na história que está sendo contada, uma vez que o enredo é criado, a partir de como o narrador gostaria que tivesse acontecido, conforme a necessidade da ação e verossimilhança, citando Aristóteles (1987).

Caim é um romance contemporâneo que se enquadra no perfil de um grande clássico em virtude de sua capacidade de releitura que é a espinha dorsal do romance canônico:

Dizem-se clássicos aqueles livros para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram... (CALVINO, 1997: 9-11).

A leitura inaugural do romance *Caim* permite a apreciação por meio de uma releitura de uma narrativa que nós conhecemos, mas o leitor se surpreende com um Deus vingativo, complexo e que em vez de julgar é julgado. A veia humorística com que o narrador apresenta a concepção do homem e sua convivência no jardim do Éden é um dos pontos iniciais que envolvem o leitor e este é incapaz de se libertar do texto. Visualizamos, desde o princípio da criação, um Deus que é enganado pelo anjo Querubim, na porta do paraíso, ao ser seduzido pelos seios e o sorriso atraente de Eva. Deus é incapaz de ver e impedir a fuga de Eva e Adão do paraíso, da mesma forma que não teve a capacidade de inventar uma estratégia para que ambos não fossem atraídos pelo fruto do pecado e enganados pela serpente. A voz argumentativa do narrador demonstra essa inoperância do divino, ao ficcionalizar um céu e um inferno e, por excelência, ser o principal cúmplice do pecado do homem, por não usar a inteligência e deixar que Adão e Eva exercitassem o livre arbítrio:

Em primeiro lugar, mesmo a inteligência mais rudimentar não teria qualquer dificuldade em compreender que estar informado sempre será preferível a desconhecer, mormente em matérias tão delicadas como são estas do bem e do mal, nas quais qualquer um se arrisca, sem dar por isso, a uma condenação eterna num inferno que então ainda estava por inventar. Em segundo lugar, brada aos céus a imprevidência do senhor, que se realmente não queria que lhe comessem do tal fruto, remédio fácil teria, bastaria não ter plantado a árvore, ou ir pô-la noutra sítio, ou rodeá-

la por uma cerca de arame farpado (SARAMAGO, 2009: 11-12).

Notamos que, aos poucos, a história de Caim se torna cética e desconstruída ao olhar atento do leitor, descortinando a cegueira e incapacidade do personagem Deus que se torna um ser humano fragilizado, ingênuo e, ao mesmo tempo, mentiroso, simplesmente por não saber concatenar suas narrativas cronologicamente:

Em terceiro lugar, não foi por terem desobedecido à ordem de deus que adão e eva descobriram que estavam nus. Nuzinhos em pelota estreme, já eles andavam quando iam para a cama, e se o senhor nunca havia reparado em tão evidente falta de pudor, a culpa era da sua cegueira de progenitor, a tal, pelo visto, incurável. Antes de prosseguirmos com esta instrutiva e definitiva história de Caim a que, com nunca visto atrevimento, metemos ombros, talvez seja aconselhável para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos. (SARAMAGO, 2009: 12).

Conforme podemos perceber na citação acima, o narrador, por meio de sua cronologia criteriosa e da perspectiva do olhar ou *não-saber-olhar* do criador, define e assegura o narratário que sua narrativa recontada é a versão verídica. Lembramos que o sentido de recontar não é visto neste texto como uma repetição ou contar de novo, mas na ideia de contar por outro ângulo e nos moldes da desconstrução de uma lenda, ou seja, há todo um processo de desmitificação do universo, bem como da invenção do céu e do inferno, os quais são contestados pelo narrador. Temos um criador imprudente que não pensa com perspicácia.

A atual história revela e desvela o enigma da criação, no instante em que o narrador relata os acontecimentos, por meio de um ceticismo e realismo sem pregas e, passo a passo, vai desconstruindo o mito do Gênesis. O romance se enquadra nos padrões de Georg Lukács (2003) no que tange ao condicionamento e significado do histórico-filosófico do romance, visto no ângulo de um escritor irônico e objetivo:

A objetividade do romance é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade. A ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus: uma docta ignorância em relação ao sentido; uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; a recusa de poder conceber mais do que o fato dessa manobra, e a profunda certeza exprimível apenas ao configurar, de ter na verdade alcançado, nesse não-querer-saber e nesse não-poder-saber, o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente. Eis por que a ironia é a objetividade do romance. (LUKÁCS, 2003: 90-92).

A essência do real atravessa a obra de Saramago pela veia da ironia do narrador e explicita a tese desse *não-poder-saber*, ao revelar personagens que agem despudoradamente, sexualmente insaciáveis, como Caim e Lilith, uma personagem criada por Saramago, tendo em vista que no livro de *Gênesis* apenas consta que Caim partiu para a outra banda do Oriente, casou e teve filhos. Lilith, casada com Noah, e amante de Caim, age tal como Maria de Magdala de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, no encontro erótico com Jesus, às portas fechadas. O leitor está diante de um enredo de revelações surpreendentes, conforme a focalização do quinto capítulo:

Caim já entrou, já dormiu na cama de lilith, e, foi a sua própria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa. Aplicado, Caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexo por aqueles desgarros de movimentos e vozes, até ao acme dos orgasmos. Não dormiram muito nessa primeira noite os dois amantes. Nem na segunda, nem na terceira, nem em todas as que se seguiram [...] lilith era insaciável... noah, o senhor da cidade e marido de lilith [...]. noah, em todo o tempo, como é costume dizer-se de vida em comum, havia sido incapaz de fazer um filho à mulher, e talvez a esperança de que lilith acabasse por engravidar de um amante ocasional e lhe desse finalmente um filho... que o havia levado a adoptar essa atitude de condescendência conjugal. (SARAMAGO, 2009: 61).

O romancista usa sua experiência estética de leitor da Bíblia, a fim de criar um narrador heterodiegético, usando a terminologia de Gérard Genette (1985) ou a visão de trás, explicada por Jean Poüillon (1974), cuja estratégia é justamente prender o leitor aos detalhes, com o objetivo de romper com o narrado. Ao realizar a ruptura com o passado bíblico, o narrador acrescenta fatos que o *Gênesis* não esclarece. Presenciamos um foco narrativo que ergue cada parte de uma história verdadeira, utilizando-se de uma máscara que, na visão do crítico de *O grau zero da escritura*, se torna verossímil ao narratário:

[...] o escritor aponta com o dedo a máscara que usa, quer se trate da experiência inumana, assumindo a mais grave das rupturas, a da linguagem, quer da mentira credível do romancista. A sinceridade precisa de signos falsos, e evidentemente falsos, para durar e ser consumida. O produto [...] é a escritura (BARTHES, 1971: 52).

O leitor está diante da escritura e é essa que está sendo narrada enquanto texto. Importam no instante catártico da arte dois pontos: a persuasão do narrador e a

credibilidade de seu narratário.

Caim vem ao público-leitor como uma narrativa surpreendentemente capaz de revisitar o passado histórico-bíblico e desconstruí-lo por meio de um discurso dialógico. A escritura do romance parte da *técnica de encaixe*, explicada por Tzvetan Todorov (1970) em *As estruturas narrativas*, conforme proposto no resumo deste trabalho. Definamos tal estratégia narrativa:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o ‘eu estou aqui agora’ da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe. (TODOROV, 1970: 123).

Com base na acepção de encaixe, elucidamos que a nova aparição de Caim, assim como da personagem Lilith, numa nova história se descortina em José Saramago. Mas surgem as perguntas: a) qual é a significação interna do encaixe; b) por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? Ora, essa técnica de encaixe pode ser aplicada ainda ao processo dialógico do romance. Se o texto passa pelo processo da dialogia é necessário verificar como ela funciona na obra e quais as alterações de sentido, conforme escreve Julia Kristeva (1974), ao tomar emprestado a ideia de dialogismo de Mikhail Bakhtin (2002), para discorrer sobre a intertextualidade. Essa pode conservar ou transformar o discurso segundo.

Sobre esse prisma, ressaltamos que a importância do encaixe na obra de José Saramago se encontra na dimensão da história, pois “a história encaixante é a narrativa de uma história. Todorov (1970: 124) explica que ao contar a história de outra narrativa, a primeira alcança seu tema fundamental e, ao mesmo tempo, “se reflete nessa imagem de si mesma, a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas da narrativa encaixante, que a precede diretamente”. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda a narrativa que se realiza através do encaixe ou como escreve Mikhail Bakhtin (2002), no capítulo “o discurso no romance” da obra *Questões de literatura e estética*:

[...] o discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta presente e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do ‘já dito’, o discurso é orientado, ao mesmo tempo, para o outro discurso. (BAKHTIN, 2002: 89).

É na perspectiva de encaixe e releitura que o romance pode ser considerado como uma narrativa de revisitação, desconstrução e reconstrução da escritura, como se lê em *O grau zero da escritura* de Roland Barthes (1971). Levar-nos-emos em consideração dois personagens primordiais nesse processo: Caim e deus; este último em minúsculo, por excelência, pois ao longo da narrativa o personagem central consegue

demonstrar a fragilidade e inoperância do divino, por meio do próprio discurso de desconstrução e máscara ficcional.

A técnica de encaixe permite que o autor, ao eleger os mesmos personagens, com destino similar ou divergente, cria sua própria escritura. Sob esse prisma, podemos enfocar a obra *Caim* dentro dos pressupostos da intertextualidade, ao verificarmos a apropriação de vários discursos que foram transformados na seguinte ordem da narrativa, de José Saramago e deste texto, a saber: *Isaac e o seu sacrifício, a destruição de Sodoma, o dilúvio e o fim de Noé*.

Antes de realizarmos a exegese dos três intertextos aludidos no parágrafo anterior, convém apontá-los, de acordo com a teoria proposta por Julia Kristeva e seus seguidores. Julia Kristeva (1974: 13), explicando sobre a intertextualidade, diz que “todo texto se constrói com um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos”, retomando assim as propostas de Mikhail Bakhtin (2002) que faz uma abordagem dialógica na estética do romance, percebendo uma pluralidade de vozes, uma polifonia, um diálogo interno da obra. Sob esse prisma, diríamos que todo texto se constrói como um produto de uma história anterior. É possível então constatar que a obra literária não é uma obra fechada, ela está em constante transformação com a própria história.

Assim, de acordo com Laurent Jenny (1979: 15), não podemos falar de intertextualidade “sem que o papel temático desta imagem não estabeleça qualquer relação entre os dois textos”. Podemos verificar ao longo do romance *Caim* o recorte intertextual que se dá pela recorrência da memória bíblica, alternando a história anterior e alterando o seu significado.

Leyla Perrone Moisés (1990) afirma que devemos olhar a obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento, visto que ela traz em si marcas de sua criação, pois neste processo importam os objetivos da intertextualidade que é conservar ou transformar o sentido do texto anterior.

Conforme mencionamos alhures, trataremos da narrativa desconstruída, enfocando os principais intertextos que aparecem no romance *Caim*, na ordem dos acontecimentos que nem sempre coincidem com o tempo da narrativa e o tempo da história, conforme Benedito Nunes (1988), em *Tempo da narrativa*. Eis a ordem adotada pelo narrador de José Saramago:

- 1- *Isaac e o seu sacrifício*
- 2- *a destruição de Sodoma;*
- 3 - *o dilúvio e o fim de Noé.*

Concernente o sacrifício de Isaac, a narrativa causa o efeito de surpresa e singularidade no âmbito do recorte intertextual. O novo sentido instaurado na concepção de Isaac. Caim, já foragido, chega à casa de Abraão e o narrador que já sabia da história anterior, revela ao leitor: “o tal Isaac não tinha nascido” (SARAMAGO, 2009: 90, grifos nossos). Tal revelação implica em um conhecimento prévio, o narrador ouviu uma história anterior para narrar uma nova história sobre Isaac. Curiosamente, a ambiguidade do possível nascimento do filho de Abraão e Sara reside no romance por conta do narrador e do leitor que antes presenciou os “favores sexuais” a Lilith, por não poder dar um filho ao marido velho e cansado. Notadamente, assim tomamos

conhecimento das insinuações e abusos do narrador quanto ao ato de fecundação da Sara:

Ora, abraão e sara eram bastante idosos, e ela já não estava em idade de ter filhos. Por isso sorriu ao pensar, Como é que eu vou ainda sentir essa alegria se o meu marido e eu estamos velhos e cansados. O homem perguntou a abraão, Por que sara sorriu. E repetiu o que dissera antes, Daqui a um ano voltarei a passar por tua casa e, no fim do tempo devido, a tua mulher terá dado à luz um filho, Ouvindo isso, sara assustou-se e negou que tivesse sorrído. (SARAMAGO, 2009: 91).

É evidente a ironia do narrador quanto ao envolvimento sexual entre Caim e Sara. Notamos que o sorriso dela, assim como o sorriso de Capitu em *Dom Casmurro*, passa a ser a pista ou estratégia para as insinuações do narrador para o narratário. Paulatinamente a essa ação, o leitor recebe o impacto da exegese sobre a destruição de Sodoma e, ironicamente, o narrador dá voz a Abraão que trava um questionamento com o Senhor Deus:

Então abraão fez três perguntas ao senhor, Será que vais destruir os inocentes juntamente com os culpados, vamos supor que existem uns cinqüenta inocentes em sodoma, vais destruí-los também a eles, não serás capaz de perdoar a toda a cidade em atenção aos cinqüenta que se encontram inocentes do mal. Não é possível que vás fazer uma coisa dessas, senhor, condenar á morte o inocente juntamente com o culpado, desse modo, aos olhos de toda a gente, ser inocente ou culpado seria a mesma coisa, ora tua, que és juiz do mundo inteiro, deves ser justo nas tuas sentenças. (SARAMAGO, 2009: 92-93).

Como verificamos no limiar do discurso de Abraão, a destruição de Sodoma e Gomorra não poderia ocorrer por causa da instauração do pecado e do homossexualismo porque muitos inocentes pagariam pelos pecados alheios, assim como ironiza o narrador de *O evangelho segundo Jesus Cristo* no que tange à ordem do rei Herodes para exterminar todas as crianças e Deus nada o fez para impedir. A técnica usada pelo discurso dos personagens e do narrador de Saramago consiste no discurso de persuasão e verossimilhança. O que interessa ao narratário é como a história está sendo contada e é justamente nessa nova narrativa que o leitor deve acreditar.

Outro ponto imprescindível que merece ser enfatizado é a narrativa mítica do dilúvio e Noé, a qual é desmitificada em *Caim*, cujo personagem de mesmo nome é o responsável pela reatualização do passado. No capítulo onze, temos um narrador procurando inocentar Caim, diante de um Deus que não soube perdoá-lo:

Apesar de assassino, caim é um homem intrinsecamente honesto, os dissolutos dias vividos em contubérnio com lilith, 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 hoje, salvo se se recorda a discussão que ambos travaram diante do cadáver ainda quente de Abel. (SARAMAGO, 2009: 143).

No romance, assim como no texto bíblico, o sangue de Abel metaforiza a consciência do pecado, do ódio e da culpa, mas ocorre que o personagem Caim é justificado pelo narrador. Este é o responsável pelo destino do herói romanesco. Um herói ativo, complexo e cheio de defeitos e conflitos como definiu o jovem Georg Lukács (2003), ao tratar de um romance sociológico em *A teoria do romance*.

Ao final do romance, no capítulo treze, os abusos do narrador são mais exagerados e ousados na reescrita da ação do dilúvio e o epílogo de Noé. Uma estratégia para operar na consciência do narratário a grande inoperância do divino que foi enganado pelo herói do romance:

[...] o senhor foi incapaz de ver e impedir o suicídio de Noé e a exterminação de sua geração na barca, Deus não veio ao bota-fora. Estava ocupado com a revisão do sistema hidráulico do planeta, verificando o estado das válvulas, apertando alguma porca mal ajustada (SARAMAGO, 2009: 161).

Resta ao narrador revelar a surpresa final: destruir a descendência de Noé para que no final da trama existam somente Caim e o Senhor que ficarão por tempos indefinidos a discutirem. O plano do divino foi manipulado. Aos poucos cada tripulante vai sendo destruído. “A perda de mais um tripulante afligiu Noé a um extremo indescritível, a desejada concretização do plano do senhor encontrava-se em grave risco” (SARAMAGO, 2009: 169). Na verdade, Caim teve a vítima Abel, mas as mortes dos tripulantes foram responsabilidades de Deus que provocou a ira em Caim, conforme mostra o narrador:

Equivocar-se-á quem assim creia. Caim debate-se com a sua raiva contra o senhor como se estivesse preso nos tentáculos de um polvo, e estas suas vítimas de agora não são mais, como já Abel o tinha sido no passado, que outras tantas tentativas de matar deus (SARAMAGO, 2009: 169).

Deus também foi incapaz de impedir a morte da esposa de Noé e o seu envolvimento erótico com Caim, seu amante e próprio assassino:

Depois da repetição, em todo o caso com algumas variações mais ou menos subtis, de uns quantos excessos de delírio erótico protafonizados principalmente pela mulher e expressados, como sempre, em murmúrios, gemidos e logo incontroláveis gritos, Caim levou-a pela mão até á janela para tomarem o fresco da noite e dali, metendo-lhe as mãos por entre as coxas ainda frementes de prazer, a precipitou no mar (SARAMAGO,

2009: 170).

Aos poucos, a destruição é feita até a morte de Sem, filho de Noé e a sua mulher. Em consequência, a exterminação da humanidade se encerra por causa da ausência da figura feminina:

E agora, clamava Noé arrepelando o cabelo no mais absoluto desespero, tudo está perdido, sem mulheres que fecundem não haverá vida nem humanidade. Noé deu a meia dúzia de passos que o separavam da borda e, sem uma palavra, deixou-se cair (SARAMAGO, 2009: 171).

O epílogo é surpreendente para o leitor. Deus aparece e grita por Noé, mas do escuro da arca aparece Caim, o herói que enfrenta, discute, questiona, mata e leva o próprio Deus ao julgamento quando este o julga pela morte de Abel:

Vindo do escuro da arca, Caim apareceu no limiar da grande porta, Onde estão Noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu Caim, 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... Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio (SARAMAGO, 2009: 172).

Estamos diante de um epílogo surpreendente e singular. Nesta conclusão instaura-se a falsa logração que prende o narratário, conforme lemos em Chklovsky (1973). O leitor não tem escolha, a não ser a de dar credibilidade à arquitetura do narrador que, depois de todos os projetos, encerra o livro: “A história acabou, não haverá mais que contar”. (SARAMAGO, 2009: 172).

Em Saramago, os dois personagens Caim e Deus assumem os paradoxos da vida humana diante das intrigas, traições, enganos, ódio, amor, entre outros sentimentos. Segundo Antonio Candido (1976), em *A personagem de ficção*, a obra ficcional “é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos, em ampla medida transparente, vivendo situações exemplares”. (CANDIDO, 1976: 45). Tais seres fictícios passam por conflitos e enfrentam situações adversas comuns aos seres humanos.

À guisa de considerações finais, asseveramos que os discursos narrativos conduzem seus narratários a duas verdades: a história bíblica - que muitas vezes se explica pela fé e não pelo efeito figurativo e polissêmico - e a história de *Caim*, o novo *Gênesis* erguido como a escritura do agora, a qual consegue não somente apagar a narrativa bíblica passada, mas reconstruí-la. O que importa ao leitor é *o como a história é contada na consagração de um instante*. O narrador de José Saramago consegue levar o seu leitor a mais fiel crença de sua narrativa até a focalização final. Por conseguinte, o leitor deve acreditar no que leu, sobretudo na ficcionalização de um paraíso celeste que

nunca existiu, muito menos um inferno que Deus inventou dissimuladamente como um narrador que abusa da crença dogmática de seus leitores, deixando instaurar a ambiguidade na estrutura da narrativa para um segundo nível de leitura, a da crítica.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Unesp, 2002.

BARTHES, Roland. A escritura do romance. In: *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorecini. São Paulo: Cultrix, 1971.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: 1976

CHKLOVSKY, Vítor. A construção da novela e do romance. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 9.ed. Trad. Ana Maria R. Filiposki et alli, Porto Alegre: Globo, 1973.

FRAGA, Rosidelma, Pereira. Uma narrativa histórica e dialógica no romance *Memorial do Convento*, de José Saramago. In: _____ *Revista Itinerarius Reflectionis*. Vol 2. Nº. 7, 2009. Disponível em: <http://www2.jatai.ufg.br/ojs/index.php/itinerarius>. Acesso em 30 de maio, 2010, p.1-12.

GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega/Universidade Lda, 1985.

JENNY Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literária*. Intertextualidades. Coimbra, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2003.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PERRONE, Leyla Moises: *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

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

_____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

_____. *Memorial do convento*. 20ª ed.. Lisboa : Caminho, 1984.

TODOROV, Tzevetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.