

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

GISMAIR MARTINS TEIXEIRA

**O RIZOMA BÍBLICO-LITERÁRIO**

Goiânia  
2014

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       Dissertação       Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor (a):	GISMAIR MARTINS TEIXEIRA		
E-mail:	gismair@yahoo.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Secretaria da Educação de Goiás		
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	CAPES
País:	BRASIL	UF:GO	CNPJ:
Título:	O RIZOMA BÍBLICO-LITERÁRIO		
Palavras-chave:	Bíblia e Literatura: rizoma – Moacyr Scliar-José Saramago-Guimarães Rosa – Harold Bloom-Northrop Frye		
Título em outra língua:	The biblical-literary rhizome		
Palavras-chave em outra língua:	Bible and Literature: rhizome – Moacyr-Scliar-José Saramago-Guimarães Rosa – Harold Bloom-Northrop Frye		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (19/09/2014)			
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Prof. Dr. Jorge Alves Santana		
E-mail:	jorgeufg@bol.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

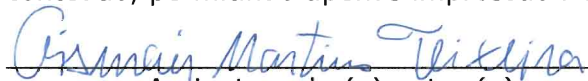
\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

  
Assinatura do (a) autor (a)

Data: 05 / 11 / 2014

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

GISMAIR MARTINS TEIXEIRA

## **O RIZOMA BÍBLICO-LITERÁRIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás para obtenção do grau de Doutor em Letras e Linguística.

**Área de concentração:** Estudos Literários.

**Orientador:** Professor Dr. Jorge Alves Santana.

**Linha de Pesquisa 2:** Estudos culturais, comparativismo e tradução – Estudos das manifestações literárias numa perspectiva intertextual, intercultural e intersemiótica, compreendendo a relação identidade/alteridade e suas representações.

Goiânia

2014

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
GPT/BC/UFG**

T266r Teixeira, Gismair Martins.  
O rizoma bíblico-literário [manuscrito]: / Gismair  
Martins Teixeira. – 2014.  
270 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Letras, 2014.

Bibliografia.

1. Bíblia e literatura 2. Escritores – Bíblia – Crítica e  
interpretação I. Título.

CDU: 2-264:82

GISMAIR MARTINS TEIXEIRA

**O RIZOMA BÍBLICO-LITERÁRIO**

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Doutor, aprovada em 19 de setembro de 2014 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores: Prof. Dr. Jorge Alves Santana (Letras/UFG) - Orientador; Profa. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira (Letras/UNB); Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo (Letras/UFT); Profa. Dra. Zênia de Faria (Letras/UFG); Prof. Dr. Antón Corbacho Quintela (Letras/UFG). Suplente 1: Profa. Dra. Maria Zaíra Turchi. Suplente 2: Profa. Dra. Leila Borges Dias Santos

Este trabalho é dedicado a DEUS, sobre todas as coisas, em Sua infinita manifestação através de todos os avatares que iluminam meu caminho, por mais estranho que epistemologicamente estas palavras soem.

Dedico ainda à querida esposa, Maria do Socorro Pereira Lima, companheira inigualável de todos os momentos, amor de minha vida. Às filhas, Myriam Martins Lima e Letícia Martins Lima, ambas “um beijo de luz em minha face”, e ao filho do coração que se juntou à Myriam em matrimônio, Jhonatan Henrique Ataíde Faria.

A meus pais, Maria de Lourdes Teixeira e Antonio Martins Teixeira, por todas as bênçãos.

Aos meus sogros, José Lima de Abreu e Lídia Ana Pereira, pelo carinho e a amizade.

Dedico também a meu irmão caçula, Antonio Martins Teixeira Filho, o irmão que todos gostariam de ter e de ser, pelo exemplo de vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço de maneira muito especial ao Professor Dr. Jorge Alves Santana pela paciência, a amizade, a firmeza e a forma segura com que me orientou neste trabalho, bem como pelos diálogos que se constituíram para mim em autênticos cursos particulares que me possibilitaram entrever um pouco de sua extraordinária cultura aliada a uma contagiante bondade inata.

Agradeço ainda aos professores Dr. Jamesson Buarque de Souza e Dr. Flávio Pereira Camargo, que participaram de minha banca de qualificação. Quero registrar ainda a minha gratidão a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, aqui representado pelos professores com os quais realizei meus créditos tanto na etapa do mestrado quanto na etapa subsequente de doutorado: Prof<sup>ª</sup> Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Prof<sup>ª</sup> Dra. Ofir Bergemann, Prof<sup>ª</sup> Dra. Marilúcia Mendes Ramos, Prof<sup>ª</sup> Dra. Zênia de Faria no mestrado; Prof. Dr. Antón Corbacho Quintela, Prof. Dr. Jorge Alves Santana, Prof. Jr. Jamesson Buarque de Souza, Prof<sup>ª</sup> Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, Prof<sup>ª</sup> Dra. Sueli Maria Regino, Prof<sup>ª</sup> Dra. Eliana Melo Machado Moraes (Linguística), Prof. Dr<sup>ª</sup> Leila Borges Dias Santos e Prof<sup>ª</sup> Dra. Maria Amélia Garcia de Alencar, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás no doutoramento. Desta relação, um preito de gratidão muito especial à Prof<sup>ª</sup> Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, minha orientadora na etapa de mestrado. Quero agradecer também a todo o corpo administrativo da Secretaria de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFG, aqui representado nas pessoas de Consuelo de Lourdes Costa e Bruno Rafael Cesário Calassa, por sua impecável solicitude sempre que necessário.

Quero agradecer também aos queridos irmãos e seus (ex)-cônjuges: Gilberto Martins Teixeira e Fátima Toledo Teixeira; Marilene Martins Teixeira; Gislene Martins Teixeira; Antonio Martins Teixeira Filho e Teresinha Campos Félix Martins; José Messias Pereira Lima; Waldir Pereira Lima e Kelly Lima; Kênia Cristina Pereira Lima e Jéferson dos Santos Pereira; Semi Rocha, Samuel Lima e Lucimeire Lima; Cássia Lima. Agradeço também pela alegria dos sobrinhos que esta turma espalhou e que nos faz perceber melhor a passagem do tempo: Georton Teixeira-Elisa, Andressa Toledo-Andrei, Gilberto Junior; Raphaella Teixeira-Karl, Pâmala Teixeira-Luís; Larissa Martins-Rogério e Fernando Martins; Rafael Félix Martins e Ana Carolina Félix Martins; Johnnatas Wilker Rocha Lima e Lidyannie Rocha Lima-Ricardo; Andressa Lima-Ebenezer e Alexandre Lima.

Agradeço ainda aos queridos amigos da Organização Jaime Câmara que sempre me incentivaram. De forma muito particular a Marcelo Campos Roriz, alma irmã que nos facultou as condições indispensáveis à execução de nosso projeto; a Elder Dias, brilhante jornalista, pelo constante incentivo e pela logística; a André Rodrigues pela torcida e apoio; à jornalista Malu Longo, que me ofereceu a primeira oportunidade de aventurar no campo do texto midiático; a Rosângela Chaves e Rogério Borges, que dão sequência a esta oportunidade. Agradecimento também especial a todos aqueles me estimulam em minhas produções culturais. E um agradecimento à memória do jornalista e empresário Jaime Câmara, cuja obra tanto engrandece a vida e a cultura goiana. Grato também a Célia de Almeida e família por todo o auxílio já dispensado.

Um agradecimento muito especial também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela Bolsa concedida à pesquisa cujo resultado ora é apresentado em forma de Tese de Doutorado.

Em nível institucional, agradeço ainda à Secretaria da Educação do Estado de Goiás por ter facilitado a nossa pesquisa mediante sua política de aperfeiçoamento do corpo docente que compõe o seu extenso quadro de servidores.

Por fim, um agradecimento muito especial e particular à Professora Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas. Por imperdoável lapso, seu nome não constou da página de agradecimentos de nossa dissertação de mestrado, que teve a importante participação e contribuição da professora Suzana Cánovas durante a etapa de qualificação. Sua contribuição se estende ao nosso projeto atual, pois sua disciplina versando sobre a *Divina comédia* facultou a nós uma maior segurança em torno da obra do bardo florentino, que aparece no *corpus* de nossa tese como intertexto ao recorte ficcional apresentado. Fica, pois, o nosso duplo agradecimento a esta admirável educadora.

A crítica literária como tento praticá-la é em primeiro lugar literária, ou seja, pessoal e apaixonada. Não é filosofia, política ou religião institucionalizada. Em sua melhor forma – Johnson, Hazlitt, Charles, Augustin, Saint-Beuve e Paul Valéry – é uma espécie de literatura de sabedoria e, logo, uma meditação sobre a vida. Porém, qualquer distinção entre literatura e vida é enganosa. Para mim, a literatura não é meramente a melhor parte da vida; é ela mesma a forma da vida, que não possui nenhuma outra forma (BLOOM, 2013, p.16).

## RESUMO

A presente tese objetiva apresentar, numa perspectiva epistemológica e ficcional, a relação entre a *Bíblia* e a Literatura. Dividido em duas partes, este estudo contempla primeiramente uma abordagem em torno da crítica literária que tem se debruçado sobre a relação entre o texto biblista e o universo dos estudos literários. Do conjunto de estudiosos que se dedicaram a estudá-la, pinçamos dois importantes nomes da crítica literária internacional no século XX que se detiveram sobre esta interação em perspectiva que se pode dizer complementar e rizomática, conforme os postulados da epistemologia proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari. São eles o canadense Northrop Frye e o norte-americano Harold Bloom. De ambos, Harold Bloom é o que mais intensamente estabeleceu o diálogo entre o livro judaico-cristão e a Literatura. A partir das instigantes ilações destes teóricos, abrimos para um segundo momento que estabelece a relação entre o pensamento desses estudiosos, com ênfase em Bloom, e a ficcionalidade lusófona de três recortes romanescos: *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar; *Caim*, de José Saramago e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Estas obras são analisadas em diálogos intertextuais com outras representações literárias nacionais e internacionais que contemplam a relação entre a *Bíblia* e a Literatura numa abordagem de hipertextualidade da conceituação de Gérard Genette, que por sua vez dialoga com as considerações de Linda Hutcheon alusivas aos estudos sobre a paródia. Como metodologia, servimo-nos da pesquisa bibliográfica relativa ao objeto de pesquisa pertinente à tese. Como resultado de nossa pesquisa, chegamos à conclusão de que há uma farta cartografia, de que este trabalho constitui um exemplo, que referenda a existência do rizoma bíblico-literário, o que conduz à proposição de que a *Bíblia*, um dos mais importantes códigos artísticos da cultura Ocidental, é uma obra que pode ser vista como uma peça literária, como advoga Harold Bloom, sem prejuízo algum do rizoma que a vincula à religiosidade, funcionando como um dos mais instigantes hipotextos da Literatura no Ocidente, passível de ser também pesquisado em um nível de alta erudição em sua hipertextualidade.

### **Palavras-chaves:**

Bíblia e Literatura: rizoma – Moacyr Scliar-José Saramago-Guimarães Rosa – Harold Bloom-Northrop Frye

## ABSTRACT

This thesis aims to present, in an epistemological perspective and fictional, the relationship between the *Bible* and the Literature. Divided into two parts, this study includes first, an approach around the literary criticism, which has been focusing on the relationship between the biblical text and the universe of literary studies. Of the number of experts who have devoted their lives to studying it, we have selected two important names of the literary criticism international in the 20th century, that have stood on this interaction in perspective that we can say of complementary and rhizomatic as the postulates of epistemology proposed by Gilles Deleuz and Félix Guattari. They are the Canadian Northrop Frye and the American Harold Bloom. Of both, the latter is the one that more intensely established the dialog between the Jewish-Christian book and the Literature. From the intriguing conclusions of these theorists, we opened for a second time that establishes the relationship between the thoughts of these experts, with emphasis in Bloom, and the lusophone fiction of three Romanesque clippings: *A mulher que escreveu a Bíblia*, by Moacyr Scliar; *Caim*, by José Saramago and *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa. These works are analyzed in inter-textual dialogs with other literary representations national and international, that include the relationship between the *Bible* and the Literature in an approach of hypertextuality of conceptualization by Gerard Genette, that in turn converses with considerations of Linda Hutcheon alluding to studies on the parody. As a methodology, we are employing the bibliographic research relating to the object of research relevant to the thesis. As a result of our research, we conclude that there is a plentiful cartography, that this work is an example, which contradict the existence of biblical-literary rhizome, which leads to the proposition that the *Bible*, one of the most important artistic codes of Western culture, it is a work that can be seen as a literary piece as advocates Harold Bloom, without prejudice of the rhizome that links it to the religiosity, working as one of the most intriguing hypo-texts of Western Literature, which can also be researched on a level of high erudition in his hypertextuality.

### **Keywords:**

*Bible* and Literature: rhizome – Moacyr Scliar-José Saramago-Guimarães Rosa – Harold Bloom-Northrop Frye.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
<b>PARTE I - O RIZOMA BÍBLICO-LITERÁRIO EM EPISTEME.....</b>		<b>22</b>
2	<b>INTERDISCURSIVIDADE EPISTÊMICA.....</b>	<b>22</b>
2.1	UM PREÂMBULO LITERÁRIO DO <i>COLLEGIUM TRILINGUE</i> .....	22
2.2	O ETOS EPISTÊMICO EM PERSPECTIVA.....	31
2.3	OS PRINCÍPIOS RIZOMÁTICOS E O CÓDIGO BÍBLICO.....	43
2.4	UM PANORAMA CARTOGRÁFICO DA INTERFACE <i>BÍBLIA</i> -LITERATURA NA PESQUISA.....	52
3	<b>HAROLD BLOOM E A <i>BÍBLIA</i> COMO LITERATURA.....</b>	<b>64</b>
3.1	NORTHROP FRYE: A REPRESENTAÇÃO JUDAICO-CRISTÃ.....	64
3.2	<i>BÍBLIA</i> E LITERATURA EM HAROLD BLOOM.....	76
3.3	A PARÓDIA EM <i>INTERMEZZO</i> CRÍTICO-FICCIONAL.....	91
<b>PARTE II - O RIZOMA BÍBLICO-LITERÁRIO E A FICCIONALIDADE.....</b>		<b>97</b>
1	<b><i>A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA</i> E <i>CAIM</i> EM HIPERTEXTUALI- DADE.....</b>	<b>97</b>
1.1	HAROLD BLOOM, MOACYR SCLiar E OS LIVROS DE J.....	97
1.1.1	A escriba scliariana.....	110
1.2	JOSÉ SARAMAGO E A PARÓDIA EM <i>CAIM</i> .....	144
1.2.1	<i>Caim</i> e o deus de Saramago.....	152
1.2.2	Um errante no tempo: o símile profético.....	157
1.2.3	Os intertextos bíblico-hebraicos-literários e a apologia bloomiana de Javé....	167
2	<b>HAROLD BLOOM E A QUEDA DOS ANJOS EM <i>GRANDE SERTÃO:</i> <i>VEREDAS</i> E INTERTEXTOS.....</b>	<b>192</b>
2.1	A INTERTEXTUALIDADE ENTRE OS RECORTES LUSÓFONOS.....	192
2.1.1	Uma semiose cinematográfica dos anjos caídos.....	196

2.2	A QUEDA ANGÉLICA BLOOMIANA: DA TRADIÇÃO A UMA ONTOLOGIA.....	203
2.2.1	<b>O <i>locus</i> da queda dos anjos em dois poetas fortes: matrizes da natureza decaída.....</b>	<b>219</b>
2.3	A ESPACIALIDADE DAS QUEDAS NO SERTÃO: NUANÇAS SEMÂNTICAS.....	228
3	<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>250</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>259</b>
	<b>ANEXO: A ÁRVORE DA VIDA.....</b>	<b>270</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Há uma substancial e incisiva cartografia que referenda a literariedade da Bíblia e que recebe significativa contribuição do trabalho do crítico literário norte-americano, Harold Bloom, configurando em seu conjunto o rizoma bíblico-literário. Apresentá-la sob um específico recorte epistêmico-ficcional é o nosso objetivo neste trabalho. Com o título de *O rizoma bíblico-literário*, insere-se esta tese, pela sua especificidade, no campo dos Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, de maneira mais particular na Linha de Pesquisa 2, que se delimita e define nos termos que estão registrados na folha de rosto deste trabalho.

A abordagem relacional entre o livro magno da cristandade e o universo literário se reveste de uma profunda significação, sobretudo se pensada sob a chave do que é proposto na referida linha de pesquisa. Assim, nos parágrafos subsequentes apresentaremos um panorama do que será abordado ao longo das páginas deste estudo que contempla o que é proposto e requerido na definição da linha de pesquisa em que ele se insere. Em nossa dissertação de mestrado, empreendemos uma considerável pesquisa bibliográfica sobre a demonologia na Literatura. Paralelo ao levantamento dos aspectos culturais peculiares ao universo temático desta personagem, como a Teologia, a Filosofia, a História, em suas variadas subdivisões, com destaque para a Teodiceia e o Folclore, pudemos perpassar e repassar importantes obras literárias tanto do Brasil como de outros países, de gêneros diversos, em que o anjo caído da tradição teológica desempenhava significativo papel. Seja nos poemas de Charles Baudelaire, em *Flores do mal* (1857/1985), ou também em *Pequenos poemas em prosa* (1869/2006), do mesmo autor; seja nas marcantes páginas da peça goethiana, *Fausto* (1775/1997); ou na sua releitura manniana em *Doutor Fausto* (2000); seja em *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (2005), da sutil ironia socrática de C.S. Lewis; ou

ainda no denso romance de Fiodor Dostoiévski, *Os irmãos Karamazov* (1879/2008)<sup>1</sup>; ou na não menos densa ficção brasileira de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (2001), para ficarmos em apenas algumas obras-primas, encontramos as marcas inconfundíveis dessa personagem que literariamente teima em transcender os postulados de Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2003), que a circunscreve a mero sucedâneo do psicologismo freudiano em ascensão no século XX.

Dessa forma, nossas pesquisas posteriores à fase de mestrado se encaminharam naturalmente para um problema correlacionado à vertente implementada em nosso estudo anterior. Das investigações sobre uma demonologia literária fomos conduzidos a uma perspectiva mais abrangente, derivada da relação entre a representatividade cultural do demônio e sua interface literária. Em relação a esta singular personagem, a religiosidade humana é o seu espaço de eleição por excelência. E nesta, a *Bíblia* (1985), livro sagrado de judeus e cristãos, ocupa inegável supremacia na cultura do Ocidente, embora a figura do demônio seja comum também a matrizes religiosas distintas do biblismo ocidental, como é o caso da religiosidade hinduísta, por exemplo, que abriga sob seu guarda-chuva um número significativo de profetas no mundo. Desse veio de pesquisa emergiu para nós, naturalmente, o problema mais amplo da interface entre o texto sagrado judaico-cristão e o universo dos estudos literários. Um olhar mais aprofundado revelou uma perspectiva bifronte no campo da pesquisa literária, pois a relação entre a *Bíblia* e a Literatura abrange, no contexto desta última, tanto a produção crítica quanto a ficcional.

Em nosso estudo separaremos dois autores fundamentais do universo crítico que se detiveram de forma mais acentuada no problema da interação entre a *Bíblia* e a Literatura, contemplando-a de forma matizada. São eles o canadense Northrop Frye e o norte-americano de ascendência judaica, Harold Bloom. Ambos se debruçaram sobre o livro sagrado de cristãos e judeus com uma perspectiva diferente, que detalharemos em capítulo específico de nosso trabalho, apontando, todavia, desde já, o enquadramento deles no tema. Para Frye, a *Bíblia* não é Literatura, mas um código cultural e semiótico que embasa grande parte da cultura ocidental em sua vertente artística. Sua abordagem em torno do livro sagrado o contempla em sua inteireza judaico-cristã ao considerá-lo como uma peça vinculada não só ao judaísmo mas também à cristandade, não diferenciando entre uma e outra para a sua aceitação

---

<sup>1</sup> As obras que contam mais de século de publicação aparecerão como norma em nosso estudo com a entrada do ano de publicação original seguida do ano de publicação da edição consultada separadas por barra, quando de sua primeira referência no texto, permanecendo somente a última nas demais aparições. A exceção a esta norma será a *Bíblia*, dada a sua especificidade constitutiva, cuja data será a da edição usada como base para o corpo do trabalho. A *Ilíada* e a *Odisseia*, além de *A Eneida* também entram nesta exceção por conta da época remota em que foram produzidas.

do grande livro.

Em *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura* (2004), que será apresentado em tópico específico de nosso estudo, o teórico canadense apresenta o seu instigante estudo da *Bíblia* (1985), apontando suas intrínsecas relações com a Literatura, sem no entanto configurá-la como uma peça genuinamente literária. Robert Alter, crítico também de ascendência judaica, de que nos serviremos de forma pontual por uma questão de limites espaciais do trabalho, mantém uma postura diferenciada em sua obra *A arte da narrativa bíblica* (2007). Ele adota para o seu estudo o enfoque biblista sob uma angulatura fundamentalmente hebraica, em uma composição que contempla somente aquilo que na tradição cristã é reconhecido como sendo o *Velho Testamento*. É esta a sua perspectiva para a relação bíblico-literária em *A arte da narrativa bíblica* (2007), cuja abordagem em torno dos elementos estruturais busca referendar a literariedade biblista. Harold Bloom estabelece uma ponte entre as posturas de Frye e Alter.

Assim, Harold Bloom apresenta em um conjunto maior de obras a sua visão sobre a relação de ambos os campos, justificando o porquê de que em sua visão o livro da cristandade emerge como uma obra cujo perfil mais instigante seja o de natureza literária. São desse número de estudos bloomianos que contempla total ou parcialmente a interface bíblico-literária de que nos utilizaremos neste estudo como recorte epistêmico: *O livro de J* (1992); *Jesus e Javé: os nomes divinos* (2006); *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias* (1993); *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade* (1996); *Onde encontrar a sabedoria?* (2005); *Crítica e cabala* (1991); *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo* (1995); *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (2002), *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003) e *Anjos caídos* (2008), que formam um consistente *corpus* da produção de Harold Bloom no diálogo que ele estabelece entre a Bíblia e a Literatura, ora de maneira mais ostensiva, ora menos. Neste momento do projeto, que contempla a crítica, apontaremos ainda a incursão de um ou outro crítico ou pesquisador nesta área de entrecruzamento cultural, como é o caso de Alfredo Bosi em *Dialética da colonização* (2001), além de uma apreciação pontual acerca do trabalho transnacional que caracteriza o *corpus* da obra *Guia literário da Bíblia* (1997), organizado conjuntamente pelo norte-americano Robert Alter e pelo britânico Frank Kermode. Esta é uma primeira etapa de nossa cartografia, a exposição rizomática do enfoque de dois importantes críticos literários do século XX acerca da interface *Bíblia-Literatura* com referencialidade no trabalho de estudiosos outros do universo literário que voltaram suas atenções para a *Bíblia* (1985).

A partir de uma abordagem interacional entre os estudos de Northrop Frye e Harold Bloom, abriremos para uma segunda etapa cartográfica, que tratará da ficção literária numa perspectiva que a relaciona às páginas desses teóricos, com enfoque mais detalhado, porém, no material crítico do pesquisador norte-americano. Isto porque, de ambos, Harold Bloom é quem dialoga mais intensamente com a ficcionalidade literária, em função mesmo de seu posicionamento em relação à *Bíblia* (1985) com a assunção de um olhar que mais a aproxima de um rizoma bíblico-literário, num intercâmbio de intertextualidade *sui generis*, de que se configura exemplo maior e extremamente peculiar a sua obra *O livro de J* (1992), que apresenta uma hipótese ousada de formação escriturística da *Bíblia* (1985), da qual o escritor brasileiro Moacyr Scliar se serviu para compor seu romance *A mulher que escreveu a Bíblia* (2007). Dessa maneira, no segundo momento cartográfico de nosso trabalho, elencaremos uma tríade de obras que receberão uma abordagem que as vincule ao que é apresentado pelos críticos literários selecionados como objetos de nosso *corpus*, com um foco maior, reiteramos, na produção bloomiana.

Desta forma, os escritores relacionados para este momento formam uma tríade lusófona e são respectivamente: o há pouco citado escritor gaúcho Moacyr Scliar, com *A mulher que escreveu a Bíblia* (2007); o português José Saramago, com seu último romance intitulado *Caim* (2009) e o mineiro João Guimarães Rosa, com *Grande sertão: veredas* (2001)<sup>2</sup>. A estes nomes da ficcionalidade se juntarão outros, numa abordagem de natureza intertextual que os relacione ao que é apresentado por Northrop Frye e Harold Bloom. Insta observar que do diálogo de intertextos com os autores elencados para análise, significativos nomes emergirão em nosso trabalho como suporte à ideia que norteia nossa tese, que é a de que existe uma substancial cartografia que referenda a visão da *Bíblia* (1985) como um rizoma<sup>3</sup> bíblico-literário por excelência.

Portanto, estabeleceremos vínculos em bases intertextuais com nomes como Dante Alighieri, John Milton, Johan von Goethe, Thomas Man, Charles Baudelaire, num plano internacional, e outros, como Euclides da Cunha, José J. Veiga, Graciliano Ramos, Bernardo Élis, Cora Coralina e Manoel de Barros, num panorama nacional, que estabelecerão um suporte extra de referencialidade à cartografia exposta por nós, através dos recortes

---

<sup>2</sup> A primeira edição destas obras é respectivamente: 1999, 2009 e 1956.

<sup>3</sup> O conceito de rizoma e outros que lhe são adjacentes, como cartografia e hastes rizomáticas, serão apresentados na seção intitulada “Os princípios rizomáticos e o código bíblico”, mas desde já se pode adiantar que se trata de metáfora epistemológica que apresenta segmentações não estanques, mas vinculadas entre si, embora significativamente distintas.

intertextuais desses autores em diálogo com os autores ficcionais selecionados como referências axiais para este trabalho, configurando uma intertextualidade que se apresentará mais ou menos intensa, através de citações ou meras referências alusivas, conforme o fluxo dissertativo impresso a este estudo.

Dos autores selecionados, tanto no âmbito da crítica-pesquisa quanto no âmbito da ficcionalidade, derivarão correlações intertextuais. O primeiro deles, Moacyr Scliar, dialogará mais de perto com o trabalho específico de Harold Bloom, *O livro de J* (1992). O segundo, *Caim* (2009), de José Saramago, será analisado dialogicamente com *Jesus e Javé: os nomes divinos* (2006), além das mencionadas obras de Bloom que tratam da questão da interface bíblico-literária, numa correlação ainda com os intertextos do próprio Moacyr Scliar, assim como também com o de Charles Baudelaire, que retratou poeticamente a personagem bíblica celebrizada pelo famoso fratricídio e que foi selecionada por Saramago como protagonista de seu romance. Em nossa pesquisa, o que justifica a eleição de Scliar e Saramago é o diálogo direto em suas obras em recorte com o etos bíblico em Northrop Frye e Harold Bloom. Em Scliar, a relação entre a sua obra elencada e o pensamento do crítico norte-americano é essencial na mais ampla aplicação semântica.

A inclusão de Saramago se dá em função tanto de sua obra selecionada vincular-se de forma precisa ao etos biblista do crítico estadunidense quanto ao fato de tratar-se do último romance do escritor português, o que o torna um objeto cuja fortuna crítica ainda deve encontrar-se num estado inicial, o que por si já seria motivo suficiente para incluí-lo em nossa tríade. O terceiro autor lusófono de nossa cartografia é João Guimarães Rosa, com o seu monumental romance *Grande sertão: veredas* (2001). Se Scliar e Saramago dialogam de forma incisiva com o etos bíblico de Frye e Harold Bloom, em Guimarães Rosa este diálogo não é menos incisivo. Assim, em *Grande sertão: veredas* (2001) revisitaremos o pacto riobaldiano sob a ampla perspectiva ensejada por Harold Bloom na obra *Anjos caídos* (2008), em remissão ao mito fáustico sob a ótica do estudo deste teórico da Literatura, bem como o espraiamento de suas consequências pela espacialidade da queda, configurada no que Northrop Frye (2004) aponta para a correspondente queda da natureza que se seguiu à queda angélica.

Dada a importância das obras-primas da Literatura Universal que contemplam a temática faustiana, quase que se pode afirmar literariamente que a noção de diabo como personagem está intimamente relacionada à ideia correlata de pacto. E, sem dúvida, o mais célebre ícone nesse panteão é o lendário Fausto. Escritores como Marlowe, Johan Von Goethe, Fernando Pessoa e Thomas Mann visitaram o mito. Mesmo em uma obra da natureza

de *Grande sertão: veredas* (2001), em que o atormentado sábio não figura como partícipe direto da narrativa, seu nome aparece nos estudos exegeticos como figuração do suposto contrato de Riobaldo Tartarana com o demônio. A mitopose faustiana é tão marcante que à genialidade de Doistoiévski não escapou a possibilidade de inteligente intertextualização, levada a efeito no memorável diálogo entre Ivan Karamazov e o diabo, quando este último faz jocosas referências a Mefistófeles em *Os irmãos Karamazov* (2008). Pesquisas nossas, posteriores à fase de mestrado, versando sobre o tema do diabo na Literatura, apontaram importantes facetas contempladas naquele período de estudos apenas como ligeiro esboço. Um ponto chave dessas nossas investigações diletantes foi a publicação no final de 2008 da obra *Anjos caídos*, de Harold Bloom. Este seu trabalho, ainda recente numa perspectiva macrotemporal, é um significativo exemplo de síntese de um vasto repertório rizomático, passível de ser pesquisado em estudos futuros em função do esgarçamento teórico de que se constitui uma síntese.

Nele, Bloom menciona a tradição bifronte para o sobrenatural que vigorou na Literatura Inglesa do século XVII, representada por dois gigantes literários que foram contemporâneos: William Shakespeare e John Milton. O primeiro adotaria, para o sobrenatural, uma linha gnóstica. O segundo, uma linha teológica tradicionalista com forte característica anagógica de fundo agostiniano. Para John Milton, em *Paraíso perdido* (1667/1970), Satanás e sua corte são de fato os anjos caídos da tradição teológica da cristandade. Expulsos do céu após uma batalha insana por ciúmes de Jesus Cristo, segundo o épico enredo miltoniano, a legião de Lúcifer vai formar, no contexto da história espiritual humana, a parte sobrenatural que a pena de grandes escritores movimentará em suas produções. É a perspectiva ortodoxa. No entanto, para Harold Bloom, os anjos caídos dessa tradição formam a humanidade. São os próprios homens. É a perspectiva heterodoxa, gnóstica, desse polêmico pensador das letras, que encontra reverberações na obra de autores como o exótico Allan Moore, com o seu personagem Constantine, levado às telas em filme homônimo (2005), que em sua adaptação cinematográfica dá ao espectador uma perspectiva do que é proposto pelo crítico norte-americano em seu *Anjos caídos* mediante a metamorfose do Anjo Gabriel, interpretado pela atriz Tilda Swinton. A linha de raciocínio exegetico bloomiana em *Anjos caídos* é riquíssima, de uma quase inesgotável possibilidade interpretativa. Por esse motivo, elegemo-la para dialogar com a obra-prima rosiana, *Grande sertão: veredas* (2002), num olhar que pretende trazer o foco bíblico-literário de Bloom para um tema já bastante assente na Literatura, o pacto fáustico. Mas agora, reiteramos, sob a perspectiva específica do que este crítico apresenta em torno da personagem mítica elidida no

romance, o demônio.

No romance rosiano, a figura do diabo é bastante representativa no tecido ficcional. E Guimarães Rosa encerra a sua genial produção com estas significativas palavras de forte colorido remissivo à proposição bloomiana: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia (2001, p.624).” Em *Obra aberta*, Umberto Eco afirma que uma obra de arte, formada em sua perfeição de organismo calibrado apresenta também uma abertura caracterizada pela possibilidade de interpretações as mais diversas, sem que isto redunde em mudanças de sua singularidade, o que faz com que cada fruição seja uma interpretação e ao mesmo tempo uma execução, pois em cada fruição a obra revive em uma abordagem algo original (ECO, 2008, p.4). Pensadas em termos de obra musical, estas palavras se aplicam também de forma integral ao contexto literário. Assim, reiteramos que no presente projeto – que adota a premissa e a flexibilidade de uma obra aberta estabelecida pelo importante pensador italiano – procederemos a uma interpretação anagógica da narrativa de *Grande sertão: veredas* (2001) sob a perspectiva dos postulados estabelecidos por Haroldo Bloom em *Anjos caídos* (2008).

Vale recordar que ao longo do enredo do romance de Guimarães Rosa, um motivo se apresenta recorrente: trata-se das constantes observações do protagonista em torno do problema da existência do diabo e sua identificação ontológica, que são expressas nas palavras que encerram a obra, acima transcritas. Se em *Dom Casmurro* (1999) Machado de Assis possibilita uma abertura de seu romance em direções bifrontes no que diz respeito ao comportamento conjugal de Capitu, na peça rosiana uma das principais aberturas à Umberto Eco se dá na direção do pacto com o demônio. Terá ele se efetivado ou não? O novo comportamento do Tartarano sugere que algo aconteceu. Mas exatamente o quê? O certo é que Riobaldo passa a mimetizar o comportamento de um pactário. Esta sua atitude no contexto da narrativa do romance nos motivou a uma abordagem sob a luz do postulado de Harold Bloom em *Anjos caídos* (2008) e Northrop Frye em *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura* (2004), na dupla relação de uma queda tanto ontológica quanto espacial, manifesta na natureza, cujas características serão apresentadas em capítulo específico desta tese.

Assim, o conjunto bibliográfico em recorte configura um leque de possibilidades exegéticas e intertextuais que constituirá o eixo de nossa tese, o terreno a ser explorado, que se evidencia na seguinte sentença, que recupera o que foi esboçado linhas acima, na apresentação de nosso projeto: há uma substancial cartografia rizomática que referenda e consolida a literariedade da *Bíblia* (1985) em assunção nesta tese sob a designação de rizoma bíblico-literário. Nosso objetivo neste trabalho é demonstrar, mediante esta cartografia, algo

deste caráter de rizoma que situa a *Bíblia* (1985) em um contexto eminentemente literário, tratando de seus principais aspectos e estabelecendo uma contribuição ao estudo deste tema. Para tanto, repetimos, movimentaremos uma fundamentação teórica específica, caracterizada por uma epistemologia da área literária em consonância com a episteme de outras áreas quando assim mostrar-se pertinente, pois o nosso objeto possui uma amplitude que o vincula a diversas instâncias do saber e da cultura. Da área literária, articularemos principalmente os postulados dos dois teóricos selecionados, que tratam mais de perto da relação *Bíblia-Literatura*.

De Harold Bloom, além de suas formulações acerca da *Bíblia* (1985) e da queda dos anjos, tomaremos também como fundamento epistemológico a sua mais importante teoria, denominada de “angústia da influência”, de que faremos uso no caso específico da abordagem em torno do mito faustiano em *Grande sertão: veredas* (2001), bem como da relação entre as duas formatações bíblicas existentes, quando um testamento configura um desdobrar de outro sob a perspectiva dessa sua formulação teórica. Apontaremos ainda outros veios da episteme literária quando necessário, como é o caso da dupla perspectiva parodística estabelecida por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX* (1989), que aplicaremos ao problema de *A mulher que escreveu a Bíblia* (2007) e *Caim* (2009), de Scliar e Saramago respectivamente, bem como a outras referencialidades intertextuais pertinentes ao nosso estudo e ao próprio *Grande sertão: veredas* (2001). Scliar e Saramago formarão ambos um capítulo específico, configurando uma modalidade parodística, enquanto o romance rosiano constituirá capítulo à parte, configurando também uma outra modalidade parodística de cujas comparações, pela significância de que se revestem, constará de abordagem específica que embasará nossa conclusão.

Da teoria do conhecimento extraliterária utilizaremos principalmente os postulados de Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), de onde retiramos a abordagem sobre cartografia, que consta da explanação de ambos os teóricos sobre o conceito de rizoma, ao qual o enunciado cartográfico se vincula na condição de subitem explicativo. Partindo da conceituação destes autores sobre o rizoma e a cartografia, que serão apresentados nos tópicos iniciais de nosso trabalho, configuraremos a distinção entre a *Bíblia* como obra ora religiosa ora literária. No entanto, cumpre observar que nos deteremos de maneira fundamental a nossa área de estudos, o que permite a justa inferência de que os outros campos serão contemplados apenas e quando em relação com os objetivos de nosso trabalho. É o caso da Teologia, da Filosofia e da Ciência, áreas que serão apresentadas sob o enfoque do conceito de “helenismo” cunhado pelo historiador italiano

Arnaldo Momigliano (1977), que o compreende como a cultura resultante da confluência das civilizações greco-judaico-latinas.

Assim, autores como Santo Agostinho, Tomás de Aquino, Francis Bacon, Émile Durkheim, Gilbert Durand, Sigmund Freud, Gustav Jung, Elaine Pagels, Karen Armstrong e outros comporão também, ainda que de forma breve mas contextualizada, o *corpus* de nossa tese. Isto em função de um problema que preocupa pesquisadores de Literatura de variada procedência, que é o da fragmentação do objeto literário no vasto repertório de subdivisões das Ciências Humanas, conforme abordaremos no contexto inicial do nosso estudo ao tratarmos da mobilidade epistemológica que tem caracterizado os últimos séculos da historiografia do conhecimento humano, incluindo a Literatura. Em *Anatomia da crítica* (1957), Northrop Frye já chamava a atenção para este problema que repassava uma ideia de dispersão do objeto literário por áreas outras que não a da sua especificidade. Com esta preocupação, pois, de uma clara distinção e delimitação de nosso objeto, passível de uma fragmentação por áreas como Religião, Filosofia e Teologia, por exemplo, é que adotaremos a epistemologia de Deleuze e Guattari, que nos parece a que melhor compartimenta e ao mesmo tempo correlaciona os campos variados de estudos, possibilitando ao intelecto transitar pelos seus veios comunicantes sem perder de vista a referencialidade de cada um em particular.

A metodologia de que nos serviremos neste trabalho é o da pesquisa bibliográfica (LIMA, MIOTO, 2007) com alguma abertura para outras instâncias de natureza intersemiótica – conforme ainda se caracteriza a Linha de Pesquisa a que nosso projeto se vincula –, como filmes e peças musicais do universo da cultura *pop* quando se mostrarem pertinentes ao nosso objetivo de estudo literário. Deste acervo procederemos a uma distribuição de natureza cartográfica que atenda ao nosso propósito, que é o de demonstrar a consistente estrutura teórica e ficcional da literariedade bíblica. Procederemos no contexto deste estudo a um esforço de síntese, por conta da vastidão do nosso objeto, o rizoma bíblico-literário, que dialoga com a universalidade de uma forma ampla, pois seu espraiamento apresenta uma cartografia tão vasta que toca a instâncias do conhecimento as mais diversas. A partir da cartografia do rizoma bíblico-literário, que aqui será apresentada, todo um mapa de possibilidades se oferece a pesquisas ulteriores, numa configuração que se esboça em contornos praticamente infinitos.

Decorre disso a necessária delimitação, imprescindível para que este momento se encerre em limites característicos de uma pesquisa. Essa metodologia será aplicada em duas divisões que embasam o nosso trabalho, como ficou registrado, mas que merece uma reiteração. Na primeira parte, trataremos de uma abordagem epistemológica, apontando

aspectos da pesquisa em torno da interface Bíblia-Literatura, contextualizando antes algo da mobilidade epistemológica que tem caracterizado os últimos séculos, incluindo o universo dos estudos literários, apresentando uma revisão conceitual em torno do helenismo que redundará fundamental para uma visão em perspectiva da história da cristandade. Como fechamento desta primeira parte, que espacialmente redundará menor que a segunda por conta da sua natureza essencialmente conceitual em contraposição a um descritivismo pertinente à ficcionalidade, apresentaremos algo de uma abordagem mais descritiva em torno dos dois teóricos selecionados como eixo de nossa tese.

Na segunda parte, como se infere do que já foi exposto, centraremos a atenção nos autores ficcionais em recorte para o nosso estudo, articulando a sua textualidade em função dos teóricos e das teorias mencionadas na primeira parte. Para isto, utilizaremos a edição bíblica brasileira da *Bíblia de Jerusalém* (1985), por ser um das versões mais eruditas disponíveis em língua portuguesa, além de contar em seu corpo editorial de revisores literários com nomes como o de Antonio Cândido e Alfredo Bosi, importantes representantes da crítica literária brasileira. Como a apostila de normas da ABNT de que nos servimos não cuida especificamente das citações bíblicas, adotaremos o procedimento padrão, apresentado em trabalhos constantes dos arquivos da instituição a que nos vinculamos. Assim, por exemplo, quando houver uma transcrição de texto bíblico – e haverá diversas ao longo de nosso estudo –, referenciaremos como se segue. Ao tratarmos de uma passagem que esteja presente no livro de *Gênesis*, faremos a referência desta forma (GÊNESIS, 1:1-19). Após o nome do livro bíblico, o número que segue indica o capítulo; a numeração após os dois pontos indica a sequência de versículos; no exemplo presente, de 1 a 19. Caso haja uma intercalação de versículos, aporemos ponto e vírgula. Assim, se após o versículo 19 do mesmo exemplo saltássemos para o 25 e sua sequência, a transcrição ficaria assim (GÊNESIS, 1:1-19;25-30). E desta forma para todos os demais livros bíblicos, que fora do parêntese obedecerão às normas das demais referências, aparecendo em itálico, como é o destaque gráfico que adotamos para o nosso trabalho.

Em relação aos nomes próprios, seguiremos em nossa transcrição a *Bíblia de Jerusalém*, conservando a forma com que estes nomes, que no caso bíblico sofrem algumas alterações em traduções diversas, foram grafados por seus autores. Assim, a versão por nós utilizada traz para a esposa de Urias, seduzida pelo rei bíblico Davi, a forma “Betsabéia”, enquanto a versão dos autores teóricos utilizados traz a forma “Betsabá”. Respeitaremos neste trabalho a forma com que cada autor transliterou o nome em suas citações. Para o leitor, o contexto apontará tratar-se das mesmas personagens. Como Betsabéia, é o caso também do

profeta “Natã”, grafado desta forma na versão de que nos utilizaremos, enquanto em outros autores aparece como “Natan”. Durante as transcrições, adotaremos a forma como as palavras que sofreram alterações por conta do último acordo ortográfico entre os países lusófonos foram grafadas antes da oficialização da mudança. Em nosso texto, procuraremos nos adaptar à nova norma ortográfica.

Por fim, cumpre ressaltar que, no desenvolvimento do pensamento deleuze-guattariano, a formulação em torno do conceito de rizoma surge após a apresentação de ambos da conceituação de Corpo sem Órgãos (CsO) em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2010), que reaparecerá em seus apontamentos que enformam *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* e tem como uma de suas características a abordagem focada na descentralização ou não hierarquização do conhecimento, configurando, portanto, uma variação metafórica no âmbito da Biologia do que ambos os pensadores apresentam acerca do rizoma e seu platô no âmbito da Botânica como substrato da metáfora rizomática. Embora os autores que comparecem no *corpus* desse trabalho possam ser pensados em termos estruturais, conforme as correntes a que se filiem, a definição de rizoma apresenta uma espécie de resiliência epistemológica que a permite amoldar-se e justapor-se a um perfil estruturalista, sem no entanto perder a sua característica fundamental, o que justifica o recorte de autores como Northrop Frye e Harold Bloom para um dialogismo bíblico-literário remissivo a uma importante faceta, ou rizoma, de conhecimento do mundo.

## PARTE I - O RIZOMA BÍBLICO-LITERÁRIO EM EPISTEME

Nesta primeira parte de nossa tese será apresentada uma perspectiva epistemológica para a interacionalidade bíblico-literária. Composta por dois capítulos seccionados em subdivisões, o foco nesta etapa do trabalho será o universo epistêmico em torno da relação entre a *Bíblia* e a Literatura, muito embora seja apresentada uma abordagem ficcional como introdução ao aspecto propriamente mais teórico de nosso estudo.

### 2 INTERDISCURSIVIDADE EPISTÊMICA

Nossa civilização ainda se encontra dividida entre a cognição e a estética helênicas e a religião e a moralidade hebraicas. Pode-se dizer que a mão da civilização ocidental (e, com efeito, de grande parte da oriental também) tem cinco dedos desiguais: Moisés, Sócrates, Jesus, Shakespeare e Freud. A cultura de Platão é inteiramente socrática, por definição; mas é também involuntariamente homérica. Entre *A República* e nós se impõem Moisés, Jesus, Shakespeare e Freud, e, embora não possamos abandonar Atenas, será difícil evitar o sofrimento, se não preferirmos Jerusalém (BLOOM, 2005, p.50).

#### 2.1 UM PREÂMBULO LITERÁRIO DO *COLLEGIUM TRILINGUE*<sup>4</sup>

De início, esta tese apresentará o resultado de nossas pesquisas no âmbito de uma epistemologia rizomórfica que contextualizará em sua sequencialidade a interação entre o

---

<sup>4</sup> O *collegium trilingue* é termo cunhado pelo historiador Arnaldo Momigliano, significando a cultura resultante da confluência das civilizações greco-judaico-latinas, como será apresentado na sequência desta seção.

campo de estudos literários e bíblicos. Numa correspondência acorde com a proposição de rizoma, que logo mais será exposto, mesclaremos esta parte inicial, eminentemente teórica, com uma subseção vinculada à ficcionalidade. Na segunda parte de nossa tese, procederemos de forma semelhante, apresentando inicialmente uma abordagem teórica vinculada à conceituação de paródia antecedendo à ficcionalidade que demarcará o segundo momento do estudo.

As palavras de Harold Bloom na epígrafe que abre este capítulo apresentam uma homologia discursiva bastante significativa não só para a sua compreensão, bem como para todo o contexto de nosso estudo. As exemplificações são muitas e rastreáveis na cultura ocidental. A relação entre a música clássica e a Literatura, por exemplo, apresenta ligações muitas vezes insuspeitas. Em sua última obra romanesca, *Eu vos abraço, milhões* (2010), Moacyr Scliar incursiona pelo gênero do romance de formação, quando apresenta em sua narrativa a trajetória de vida da personagem Valdo. O protagonista scliariano é um retrato cultural da ideologia de parte de sua de época, o século XX, que segundo o historiador Eric Hobsbawn (1995) teria sido mais breve que os demais em virtude da sua conjuntura geopolítica peculiar na História humana. Dividido entre a realidade da subsistência burguesa e o ideal marxista, Valdo tem no amigo Geninho, um pouco mais velho, o seu mentor ideológico. Em visita à residência de Geninho, ele observa uma moldura em que há uma inscrição em letras góticas com os dizeres que dão título ao romance de Scliar. Ante o seu questionamento – inicialmente pensara tratar-se de uma referência a valores financeiros –, Geninho afirma que tais palavras são uma tradução livre de um verso do poema *Ode à alegria*, de autoria do poeta alemão Friedrich Schiller. Acerca do poema, Geninho afirma que ele teria servido de inspiração a Ludwig van Beethoven na composição de sua *Nona sinfonia* (SCLIAR, 2010, p.35).

Em *Beethoven: a música e a vida*, Lewis Lockwood (2005, p.470) detalha os acontecimentos em torno da produção dessa peça musical do compositor austríaco que inspirou Scliar na elaboração metafórica do título de seu *bildungsroman*, ou romance de formação. Outro gênio da musicalidade clássica que possui uma obra musical que por um caminho menos direto, mas não menos instigante, liga-se à Literatura, é Wolfgang Amadeus Mozart. Na Sexta-Feira da Paixão do ano de 1770, o jovem músico assistiu a uma execução do *Miserere mei*, de autoria do sacerdote católico Gregorio Allegri. Dono de prodigiosa memória musical, Mozart transcreveu a partitura da música cuja execução era de exclusividade do Vaticano (DOURADO, 1999, p.125). Se Beethoven buscou inspiração no poema de Schiller, o *Miserere mei* foi a versão musicada para um famoso episódio bíblico

envolvendo o rei dos hebreus, Davi, cuja sorte apresenta até certo ponto homologias com a tragédia grega de Sófocles, *Édipo rei*. Davi estava descansando em seu palácio, quando saiu à sacada da edificação e dali pôde observar uma bela mulher banhando-se. A cena desperta nele o desejo sexual. Ao inteirar-se de que se trata de Betsabéia, esposa de um de seus comandantes militares, Urias, o hitita, Davi não hesita em lançar mão de sua autoridade real com a finalidade de possuir a bela esposa de seu guerreiro.

Após consumir o adultério, a esposa de Urias engravida. Davi faz diversas tentativas para que Urias voltasse para casa e se deitasse com sua mulher, com a finalidade de que ele viesse a acreditar posteriormente que o filho que nasceria fosse seu. Frustradas as tentativas, pois Urias se mostrou extremamente cioso de seus deveres religiosos e militares, não se permitindo desfrutar do aconchego do lar enquanto havia uma batalha em curso, Davi se vê na contingência de ter de tomar uma medida drástica. Ele envia Urias para a frente de batalha, com o claro objetivo de que ele caísse vítima de alguma flecha inimiga, o que de fato acaba acontecendo. Assim, pode o rei de Israel agregar a seu harém a bela Betsabéia. No entanto, a divindade propiciadora de Israel estava atenta aos movimentos de seu preposto e envia-lhe um de seus profetas, Natã, para repreendê-lo. O livro bíblico *Samuel 2* registra o encontro do profeta com Davi nestes termos:

**Natã repreende Davi. Arrependimento de Davi –**

1 Iahweh mandou o profeta Natã falar com Davi. Ele entrou e lhe disse: “Havia dois homens na mesma cidade, um rico e o outro pobre.

2 O rico possuía ovelhas e vacas em grande número.

3 O pobre nada tinha senão uma ovelha, só uma pequena ovelha que ele havia comprado. Ele a criara e ela cresceu com ele e com os seus filhos, comeu do seu pão, bebeu no seu copo, dormindo no seu colo: era como sua filha.

4 Um hóspede veio à casa do homem rico, que não quis tirar uma das suas ovelhas ou de suas vacas para servir ao viajante que o visitava. Ele tomou a ovelha do homem pobre e a preparou para a sua visita.”

5 Davi se encolerizou contra esse homem e disse a Natã: “Tão certo como Iahweh vive, quem fez isso é digno de morte!

6 Devolverá quatro vezes o valor da ovelha, por ter cometido tal ato e não ter tido piedade.”

7 Natã disse a Davi: “Esse homem és tu! Assim diz Iahweh, Deus de Israel: Eu te ungi rei de Israel, eu te salvei das mãos de Saul,

8 eu te dei a casa do teu senhor, eu coloquei nos teus braços as mulheres do teu senhor, eu te dei a casa de Israel e de Judá, e se isso não é suficiente, eu te darei qualquer coisa.

9 Por que desprezaste Iahweh e fizeste o que lhe desagrada? Tu feriste à espada Urias, o heteu; sua mulher, tomaste-a por tua mulher, e a ele mataste pela espada dos amonitas.

10 Agora, a espada não mais se apartará da tua casa, “porquanto me desprezaste e tomaste a mulher de Urias, o heteu, para que ela se tornasse sua mulher.

11 Assim diz Iahweh: *Na tua própria casa farei surgir a desgraça contra ti. Tomarei as tuas mulheres, debaixo dos teus olhos, e as darei ao teu próximo, que se deitará com as tuas mulheres à luz deste sol.*

12 *Tu agiste em segredo, mas eu cumprirei tudo isso perante a face de todo o Israel à luz do sol!”*

13 Davi disse a Natã: “Pequei contra Iahweh!” Então Natã disse a Davi: “Por sua parte, Iahweh perdoa a tua falta: não morrerás.

14 Mas, por teres ultrajado a Iahweh com o teu procedimento, o filho que tiveste morrerá.”

15 E Natã o deixou. [...]

24 Davi consolou Betsabéia, sua mulher [após a morte do filho]. Foi ter com ela e deitou-se com ela. Ela concebeu e deu à luz um filho, ao qual deu o nome de Salomão, Iahweh o amou e o deu a saber pelo profeta Natã [...] (2 SAMUEL, 12: 1-24; negrito do original, grifo nosso).

Determinados episódios bíblicos são seminais na interação com a Literatura e outras formas de arte. Este episódio envolvendo o rei Davi é um dos mais emblemáticos neste aspecto interativo e a ele retornaremos em outros momentos de nosso trabalho. De início, chama atenção a homologia narrativa que ele apresenta com o universo da tragédia grega, em instigante dialogismo com a peça sofocliana *Édipo rei*. À semelhança do rei Davi, cujo destino se define mediante intercessão divina que o transporta da condição de humilde pastor a monarca de Israel em épica batalha com o gigante Golias, Édipo tem na profecia oracular, versão grega da intercessão espiritual, o elemento construtor de seu destino. A cidade de Tebas tem no filho de Laio e Jocasta o seu regente e vive sob inclemente condição, resultante da zanga dos deuses com um crime que permanece oculto e que foi cometido contra o rei anterior. Tirésias, o vidente, símile do profeta Natã, é chamado à presença do rei para revelar o culpado mediante o seu dom. Ao perceber o verdadeiro culpado, o rei, hesita. Sob ameaças, indica o verdadeiro culpado, que é o próprio Édipo, cujas voltas do destino o levaram a cumprir involuntariamente a profecia oracular de que acabaria por estabelecer uma relação incestuosa com a sua mãe após assassinar o próprio pai. Em princípio, o trágico personagem não dá crédito a Tirésias, chegando a duvidar de seu dom.

Ante o desenrolar dos acontecimentos, porém, a verdade vem à tona e ele se vê na condição de assassino do pai e esposo da própria mãe, cumprindo de maneira a mais involuntária possível uma profecia ditada por um oráculo quando de seu nascimento. Antes de descobrir todo o trágico enredo de seu destino, Édipo, à semelhança do rei Davi, tomado de fúria, decreta medidas punitivas contra aquele que soubesse quem era o assassino sem, no entanto, revelá-lo, deliberação esta que mais tarde descobrirá que recairia sobre si, numa

legislação em prejuízo próprio. Sófocles registra a fala de Édipo acerca desta sentença, numa imprecisão às divindades propiciadoras nestes termos:

[...] O criminoso ignoto, seja ele um só  
ou acumpliciado, peço agora aos deuses  
que viva na desgraça e miseravelmente!  
E se ele convive comigo sem que eu saiba,  
invoco para mim também os mesmos males  
que minhas maldições acabam de atrair  
inapelavelmente para o celerado! (SÓFOCLES, 1990, p.29)

A tragédia de Édipo se estenderá a seu grupo familiar, assim como acontecerá com o rei Davi, conforme a profecia de Iahwev através de Natã. Após a reprimenda divina mediada pelo profeta, o rei de Israel se penitencia, compondo o *Miserere*<sup>5</sup>, hino célebre em que expressa o seu arrependimento:

### 1 Miserere

Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

- 2 Quando o profeta Natã foi encontrá-lo, após ele ter estado com Betsabéia.
- 3 Tem piedade de mim, ó Deus, por teu amor! Apaga minhas transgressões, por tua grande compaixão!
- 4 Lava-me inteiro da minha iniquidade e purifica-me do meu pecado!
- 5 Pois reconheço minhas transgressões e diante de mim está sempre meu pecado;
- 6 pequei contra ti, contra ti somente, pratiquei o que é mau aos teus olhos. Tens razão, portanto, ao falar, e tua vitória se manifesta ao julgar.
- 7 Eis que eu nasci na iniquidade, minha mãe concebeu-me no pecado.
- 8 Eis que amas a verdade no fundo do ser, e me ensinas a sabedoria no segredo.
- 9 Purifica meu pecado com o hissopo e ficarei puro, lava-me, e ficarei mais branco do que a neve.
- 10 Faze-me ouvir o júbilo e a alegria, e dancem os ossos que esmagaste.
- 11 Esconde a tua face dos meus pecados e apaga minhas iniquidades todas.
- 12 Ó Deus, cria em mim um coração puro, renova um espírito firme no meu peito;
- 13 não me rejeites para longe de tua face, não retires de mim teu santo espírito.
- 14 Devolve-me o júbilo da tua salvação e que um espírito generoso me sustente.
- 15 Vou ensinar teus caminhos aos transgressores, para que os pecadores voltem a ti.
- 16 Livra-me do sangue, ó Deus, meu Deus salvador, e minha língua aclamará tua justiça.
- 17 Ó Senhor, abre os meus lábios, e minha língua anunciará o teu louvor.

<sup>5</sup> “*miserere* - mi.se.re.re. (sm., lat. *miserere*, tem piedade) 1 Nome do salmo 51 (50 da Vulgata Latina e das traduções feitas sobre ela), que começa por esta palavra. 2 Peça de cantochão ou música, composta sobre as palavras desse salmo. [...] (MICHAELIS, 2013).” Este verbete do *Dicionário Michaelis on line* precisa bem o contexto deste salmo, apontando-lhe tanto a etimologia da tradução latina quanto a classificação numérica, que difere conforme a tradução bíblica adotada. Na versão por nós utilizada ele é o de número 51.

18 Pois tu não queres um sacrifício e um holocausto não te agrada.  
 19 Sacrifício a Deus é um espírito contrito, coração contrito e esmagado, ó Deus, tu não desprezas.  
 20 Faze o bem a Sião, por teu favor, reconstrói as muralhas de Jerusalém.  
 21 Então te agradarás dos sacrifícios de justiça – holocaustos e ofertas totais – e em teu altar se oferecerão novilhos (SALMO, 51:1-21).

Assim, quando Amadeus Mozart empresta a sua incrível capacidade mnemônica para reproduzir o *Miserere* de Gregorio Allegri, composto a partir do salmo de Davi, torna-se mais um elo de uma peculiar cadeia cultural que apresenta uma sequência no tempo e no espaço que remete a um conceito de helenismo mais amplo, que será explorado pela diplomata e pesquisadora de Literatura, Heloisa Vilhena de Araujo, na obra *O espelho: uma contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. Doutora em Literatura Brasileira pelo King's College da Universidade de Londres, Vilhena de Araujo tem apresentado instigantes contribuições à fortuna crítica de Guimarães Rosa. Nesse seu estudo, que trata da análise dos contos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, a autora se serve do conceito de helenismo pinçado às reflexões do historiador italiano Arnaldo Momigliano, um dos mais reconhecidos pesquisadores de historiografia antiga no último século.

Segundo Araujo, Momigliano denomina de helenismo a confluência das civilizações grega, judaica e latina (1998, p.12), o que estende o seu significado para além das fronteiras dicionarizantes, que em grande parte o reduzem a alusões concernentes à Grécia Antiga, ignorando por suas limitações as duas outras civilizações que compõem o tripé helenista da proposição de Momigliano. Em *Essays in ancient and modern historiography*, no capítulo “The fault of the greeks”, o historiador italiano registra:

Existe uma antiga cultura triangular – composta de produções intelectuais judaicas, gregas e latinas – que tem um impacto imediato na maior parte de nós e que é de natureza totalmente diferente do prazer profissional ou diletante que sentimos com as amenidades de civilizações distantes. Este *collegium trilingue*, em termos acadêmicos, ainda domina nossas mentes. [...] Na medida em que nos vem da antiguidade, nossa herança é essencialmente greco-latino-judaica porque é essencialmente helenista. A noção de civilização helenista define tanto o tempo (323-30 A.C.) quanto o espaço (zona mediterrânea) em que estas três culturas convergiram e começaram a reagir umas sobre as outras. [...] *Mas a fusão das tradições grega, judaica e latina é cristã* (Tradução de Heloisa Vilhena de Araujo; grifo nosso).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> There is an old triangular culture – composed of Jewish, Greek and Latin intellectual products – which has an immediate impact on most of us that is of a quite different order from our professional or diletant pleasure in the amenities of more distant civilizations. This *collegium trilingue*, in academic terms, still dominates our minds. [...] In so far as our inheritance goes back to antiquity, it is essentially Hellenistic. The notion of Hellenistic civilization defines both the time (323-30 B.C.) and the space (Mediterranean zone) in which these three cultures

Amadeus Mozart, reiteramos, ao compor a sua versão do *Miserere* configura no tempo e no espaço uma das infinitas expressões de manifestação do helenismo à Arnaldo Momigliano. A proposição helenística do historiador italiano encontra ainda outra reverberação literária importante no que concerne ao episódio envolvendo o rei Davi, Betsabéia e Urias. Em seu trabalho intitulado *Ensaio de literatura ocidental*, o crítico literário Erich Auerbach, um dos precursores do estudo da interface *Bíblia-Literatura* pós-Segunda Guerra Mundial, explora outro ângulo rizomático do *Miserere* de Davi. No capítulo “Natã e João Crisóstomo”, Auerbach estuda o porquê da presença deste profeta no “Canto XII” do Paraíso da *Divina comédia* de Dante Alighieri, circundado por proeminentes figuras na roda de Boaventura (VAUCHEZ, 2009, p.212), frei franciscano e biógrafo de São Francisco de Assis: “Natã Profeta, e o Metropolitano/João Crisóstomo, Anselmo o afamado/Donato, na primeira arte sob’rano (ALIGHIERI, 1304-1321/2003, p.617).” Segundo o autor de *Ensaio de literatura ocidental*:

A mim [...] me parece que Dante escolhe personagens históricos, que nele afloram como símbolos em passagens proeminentes, devido a um determinado traço representativo. Mas para nós muitas vezes é difícil reconhecer o traço representativo de que se trata (AUERBACH, 2007, p.135).

Com base em autores importantes do período medieval, como o papa Gregório o Grande, que deixou importante produção escrita que permite um conhecimento razoável do espírito de época da Alta Idade Média (JUDIC, 2009, p.151), Erich Auerbach (2007, p.137) apresentará como hipótese de trabalho para o traço representativo de Natã na roda de Boaventura a sua autoridade espiritual e tato psicológico para lidar com o poder real de Davi, o que por extensão representaria um importante atributo carismático, o de deter o pregador a autoridade moral para dirigir-se aos poderosos da Terra, advertindo-os severamente quando necessário, como foi o caso de Natã, ainda que este tenha agido na condição de profeta, entendido neste contexto como um porta-voz direto da divindade judaica. Na historiografia literária lusófona, padre Vieira apresentará até certo ponto um etos semelhante. No desdobramento de seu estudo, Erich Auerbach demonstra que João Crisóstomo, bispo de Constantinopla, não teve a mesma sorte de Natã, conhecendo de perto a perseguição motivada

---

converged and began to react on one another. [...] But the fusion of Greek, Latin and Jewish traditions is Christian (MOMIGLIANO, 1977, p.11-17).

pelas suas reprimendas aos pecados de Eudóxia, a rainha (2007, p.140). O contraponto entre a sorte de Natã e a de João Crisóstomo, no entanto, não seria motivo para que um fosse preterido ao outro no círculo de Boaventura:

As coisas se desdobram tragicamente para João, que se tornou mártir; nisso ele se distingue de Natã. Mas comum a ambos é a *auctoritas spiritus* perante os reis deste mundo, a par da submissão à autoridade política que toca aos reis. Isso, a meu ver, justifica a aparição deles na roda de Boaventura, e caso se trate aqui de sabedoria, será daquela espécie que cabe ao moralizador espiritual (AUERBACH, 2007, p.142).

O *Miserere* apresenta, pois, desdobramentos instigantes no tempo e no espaço, abrangendo relações insuspeitas num primeiro olhar. Assim, ao estabelecer que a cultura helenística é cristã, Arnaldo Momigliano nos situa em definitivo no amplo universo cultural em que nosso estudo se insere. Não somente no universo da Literatura, mas na cultura como um todo, o helenismo se espraia de maneira bastante acentuada no Ocidente. Os exemplos são inumeráveis e cartografá-los renderia pesquisas diversas extremamente instigantes, à espera de pesquisadores bem instrumentalizados. Desta forma, podemos dizer que a nossa tese é perpassada, está impregnada, do helenismo à Momigliano. A homologia narrativa que apresentamos entre os textos da tragédia hebraica envolvendo o monarca Davi e a peça de Sófocles sobre o rei Édipo e suas vinculações com o divino nos remete às reflexões de Momigliano acerca dos vínculos entre o helenismo como um *collegium trilingue* e a cristandade.

Por extensão, traz à luz a faceta principal do nosso estudo, que diz respeito ao rizoma bíblico-literário a partir de críticos literários diversos, com ênfase na produção de Harold Bloom, num processo cartográfico defluente de uma episteme de que passaremos a tratar. Um olhar sobre a relação entre a narrativa bíblica acerca de Davi e da peça sobre Édipo reverbera a prática correlacional entre estas duas matrizes helenísticas que já fora estabelecida por Erich Auerbach, de forma precursora na crítica do pós-guerra, em *Mímesis*. No capítulo que abre o volume, intitulado “A cicatriz de Ulisses”, em que traça paralelos históricos e literários entre Homero e a *Bíblia*, Auerbach registra em sua conclusão estas palavras que remetem ao helenismo da abordagem de Momigliano:

Uma vez que tomamos os dois estilos, o de Homero e o do Velho Testamento, como pontos de partida, admitimo-los como acabados, tal como se nos oferecem nos textos; fizemos abstração de tudo o que se refira às suas origens e deixamos, portanto, de lado a questão de saber se as suas peculiaridades lhes pertencem originalmente, ou se são atribuíveis, total ou

parcialmente, a influências estranhas e quais seriam elas. A consideração desta questão não é necessária nos limites da nossa intenção; pois foi em seu pleno desenvolvimento alcançado em seus primórdios que esses estilos exerceram sua influência constitutiva sobre a representação européia da realidade (AUERBACH, 2002, p.20).

Em *A arte da narrativa bíblica*, Robert Alter registra a argúcia crítica de Auerbach neste texto exemplar de cotejamento bíblico-literário. Afirma Alter: “Auerbach mostrou, com mais clareza que qualquer outro antes dele, que o laconismo hermético da narrativa bíblica é uma expressão profunda de arte e não de primitivismo [...] (ALTER, 2007, p.35).” Alter, que em sua obra desdobrará significativos aspectos correlacionados à proposição auerbachiana, afirma que a percepção desse crítico resulta sobretudo de uma profunda intuição (2007, p.36), que o leitor pode inferir ser oriunda da grande bagagem cultural de Erich Auerbach. Seja como for, o certo é que para a intuição cultural desenvolver-se necessita de um lastro próprio e comum a críticos do nível de um Auerbach. Para tanto, o desenvolvimento epistemológico da cultura é componente que certamente contribui de forma decisiva neste processo.

## 2.2 O ETOS EPISTÊMICO EM PERSPECTIVA

O cientista virou um mito. E todo mito é perigoso, porque induz o comportamento e inibe o pensamento. Esse é um dos resultados engraçados (e trágicos) da ciência. Se existe uma classe especializada em pensar de maneira correta (os cientistas), os outros indivíduos são liberados da obrigação de pensar e podem simplesmente fazer o que os cientistas mandam (ALVES, 2000, p.10).

A última mudança de século e de milênio ocorrida há pouco mais de uma década trouxe um curioso acerto de contas cultural. Não foram poucas as listas que relacionavam as 100 figuras exponenciais em diversos ramos da cultura tanto do século XX quanto no segundo milênio que se findavam. Houve caso do balanço alcançar a todos os períodos históricos da humanidade. Nos Estados Unidos, São Francisco de Assis foi eleito a personalidade do segundo milênio (PEREIRA, 2002, p.233), suplantando personagens outras extraordinárias. As obras que listavam esses ícones fundadores e fundamentais do pensamento universal vicejaram por toda parte. Uma dessas publicações, *Os 100 maiores cientistas da História*, relacionou os nomes que definiriam os rumos da Ciência, da antiguidade aos dias modernos. Os feitos científicos de um Isaac Newton, a quem a publicação se refere como alguém que poderia ser classificado como mago (SIMMONS, 2002, p.27); de um Galileu Galilei, às voltas com a intolerância inquisitorial, e de um Albert Einstein, o gênio científico que moldou o último século, são apresentados de forma apaixonada por John Simmons, o elaborador dos resumos biográficos das personagens selecionadas. No capítulo que recebeu o título de “Omissões imperdoáveis, menções honrosas e participações”, o autor da seleção justifica a ausência de figuras importantíssimas para a Ciência, como Aristóteles, René Descartes e Francis Bacon nestes termos:

[...] explica-se a omissão de René Descartes, que certamente faria parte deste livro, pelo significado geral e pelas contribuições ao método, mas nenhuma descoberta importante e duradoura foi feita por ele. *Algo semelhante pode ser dito de Francis Bacon, que até o século XX era considerado como o maior cientista de todos os tempos* (SIMMONS, 2002, p.568; grifo meu).

É significativo o fato de as personalidades citadas não terem sido relacionadas para compor o seletivo grupo de *Os 100 maiores cientistas da História* sob a alegação de não terem produzido nenhuma descoberta importante e duradoura. Ele dá o tom do grau de especialização a que a Ciência hodierna chegou, numa espécie de paroxismo do paradigma cientificista. Aristóteles, Descartes e Bacon se incluiriam, assim, mais na categoria da Filosofia da Ciência. Acerca de Francis Bacon, por exemplo, o seu otimismo com o avanço científico chegou a tal ponto que ele compôs uma fábula, *Nova Atlântida*, que deixou inacabada, para cantar as conquistas do conhecimento científico que antevia para os séculos vindouros. Nesta obra que antecipa Júlio Verne na premonição de aparatos tecnológicos que facilitariam a vida humana, Bacon emula Platão com a sua *A República* (2006), a cidade-estado idealizada. Em *Nova Atlântida*, os cidadãos vivem felizes por obra e graça de uma hipertrofia científica que embala a vida de todos. Nesta região ideal, que agora entroniza a Ciência num paradigma exclusivo e não mais a Filosofia, como em *A República* (2006), há espaço ainda para a religiosidade, que vem a reboque do carro-chefe epistêmico. É uma prefiguração do mundo hipercientificista que imaginava Bacon. No entanto, conforme se pode constatar num aparato teórico sobre a mudança de paradigma científico, a efabulação concebida por Francis Bacon reduz-se a mais uma utopia quando confrontada com a realidade dos dias presentes.

O leitor de *Nova Atlântida*, que resgata em seu título a referência a uma época mítica e lendária de uma ilha continental comandada por uma legião de notáveis, que se tornou uma potência militar que dominava com as armas a Europa e a Ásia, mas que submergiu no oceano, naquilo que a imagética midiática deste início de século permite inferir ter sido uma megatsunami, contemplará uma previsão cientificista-literária que se cumpriu em parte. *Timeu*, o texto de Platão que se refere à lendária Atlântida, registra:

Muitos e grandes foram os feitos da vossa cidade que são motivo de admiração nos registos que deles aqui ficaram. Mas, entre todos eles, destaca-se um em grandeza e beleza; os nossos escritos referem como a vossa cidade um dia extinguiu uma potência que marchava insolente em toda a Europa e na Ásia, depois de ter partido do Oceano Atlântico. Em tempos,

este mar podia ser atravessado, pois havia uma ilha junto ao estreito a que vós chamais Colunas de Hércules – como vós dizeis; ilha essa que era maior do que a Líbia e a Ásia juntas, a partir da qual havia um acesso para os homens daquele tempo irem às outras ilhas, e destas ilhas iam directamente para todo o território continental que se encontrava diante delas e rodeava o verdadeiro oceano.

De facto, aquilo que está aquém do estreito de que falamos parece um porto com uma entrada apertada. No lado de lá é que está o verdadeiro mar e é a terra que o rodeia por completo que deve ser chamada com absoluta exactidão “continente”. Nesta ilha, a Atlântida, havia uma enorme confederação de reis com uma autoridade admirável que dominava toda a ilha, bem como várias outras ilhas e algumas partes do continente; além desses, dominavam ainda alguns locais aquém da desembocadura: desde a Líbia ao Egipto e, na Europa, até à Tirrénia. Esta potência tentou, toda unida, escravizar com uma só ofensiva toda a vossa região, a nossa e também todos os locais aquém do estreito. [...]

Posteriormente, por causa de um sismo incomensurável e de um dilúvio que sobreveio num só dia e numa noite terríveis, toda a vossa classe guerreira foi de uma só vez engolida pela terra, e a ilha da Atlântida desapareceu da mesma maneira, afundada no mar (PLATÃO, 2011, p.87-9).

Para qualquer ramo do conhecimento científico que o leitor da ficção baconiana – que emula parodisticamente o texto platônico – volte suas vistas, contemplará maravilhas científicas. Da nanotecnologia às viagens interplanetárias de sondas teleguiadas; dos avanços que incidem sobre a técnica médica ao desdobramento da Física de Partículas, que recentemente movimentou a justiça europeia para que ela se pronunciasse sobre o funcionamento de um acelerador de partículas que poderia destruir o mundo, segundo o temor de alguns (2010); tudo confirma e até mesmo excede o que vai exarado em *Nova Atlântida* e também no conjunto das obras visionárias de Júlio Verne (TEIXEIRA, 2005). Apresentando o local aos visitantes inesperados, diz o anfitrião-protagonista da efabulação de Francis Bacon:

“Temos, ainda, casas grandes e espaçosas, onde imitamos e reproduzimos os fenômenos meteorológicos como a neve, o granizo, a chuva e algumas chuvas artificiais de substâncias diferentes da água, trovões, relâmpagos, bem como criações de rãs, moscas e outros pequenos animais.

“Temos também certas câmaras a que chamamos de *câmaras de saúde*, nas quais regulamos o ar do modo considerado bom e adequado à cura de diversas doenças e à restauração da saúde. [...] Aí é realizada toda sorte de enxertos e inseminações, tanto com plantas silvestres como com plantas frutíferas, e obtemos, dessa forma, muitos resultados. [...] Nesse terreno, colhemos extraordinários resultados, como a continuação da vida, quando diversos órgãos que considerais vitais já estão mortos ou amputados, a ressurreição de corpos aparentemente mortos e coisas semelhantes. [...] Descobrimos métodos, até agora desconhecidos de vós, para a produção de luz a partir de certos corpos. Dispomos de meios de ver os objetos a distância, como os do céu e dos lugares remotos do espaço, e também para fazer parecerem distantes coisas próximas e próximas coisas distantes,

criando distâncias fictícias. [...] Temos certos aparelhos que, aplicados ao ouvido, aumentam a audição, e ainda diversos ecos estranhos e artificiais que repetem as várias vozes diversas vezes, como que as repercutindo. [...] Imitamos ainda o vôo dos pássaros e dispomos de algumas formas de voar pelo ar; navios e barcos que vão sob a água e que são capazes de suportar a violência dos mares, como também cinturões de segurança e de sustentação (BACON, p.249).

Na realidade do presente, não é difícil reconhecer o profetismo científico de Francis Bacon nesta narrativa. Todavia, a felicidade inalterada dos habitantes de *Nova Atlântida* por obra e graça do avanço científico constitui a nota destoante entre o que entrevira o filósofo britânico e o que o ser humano de hoje tem diante de si. Apesar do incontestável progresso da Ciência e da tecnologia, a felicidade generalizada, compreendida aqui como uma situação de bem-estar físico e mental, conforme postula a Organização Mundial de Saúde, parece ainda uma realização distante. Apesar de todas as conquistas do sanitarismo, doenças como a depressão, para ficar em apenas um exemplo, tornam-se cada vez mais endêmicas. Dessa forma, a narrativa de Francis Bacon apresenta por parte desse pensador, ainda que involuntariamente, uma cruel ironia radicada na metáfora que ele tomou de empréstimo às páginas lendárias da História.

O excerto do *Timeu* sugere que, não obstante todo o seu aparato avançadíssimo para a época, segundo as tradições da lenda que se depreendem das palavras de Platão, Atlântida não passou incólume aos desastres naturais, vindo a submergir no oceano. De forma semelhante, no plano metafórico, a humanidade tem submergido no oceano de sua própria idiossincrasia. Assim, a par de seu incontestado benefício à humanidade, a Ciência tem servido também, através da tecnologia, de instrumento para que os seres humanos causem o infortúnio e o sofrimento ao semelhante e ao próprio hábitat que o abriga, o que tem sido objeto de análise literária da Ecocrítica no âmbito dos Estudos Culturais. Às cenas marcantes dos cogumelos atômicos de Hiroshima e Nagasaki no findar da Segunda Guerra Mundial se somam agora as imagens de dois aviões colidindo contra o World Trade Center em 2001, nos Estados Unidos da América, levando à morte milhares de pessoas, num cruel exemplo de como o conhecimento tecnológico pode e muitas vezes é usado por seres humanos psicologicamente dominados pelo fundamentalismo. Dessa forma, a nova Atlântida vai repetindo simbolicamente a velha Atlântida referenciada por Platão no *Timeu*.

A constatação de que a Ciência não restaurou o paraíso edênico até o momento abre espaço para a percepção das fissuras desse novo terremoto iconoclasta em relação ao otimismo cientificista baconiano, para continuarmos no plano da metáfora, que se dão agora

no plano epistemológico e podem ser pensadas consoante os textos de teóricos como Humberto Maturana, Boaventura de Souza Santos e Fritjof Capra, que põem em xeque o paradigma cantado e decantado por Bacon, precursor de Galileu Galilei, René Descartes e Isaac Newton (SIMMONS, 2002). No capítulo intitulado “Os dois paradigmas”, da obra *O ponto de mutação*, Capra – um dos autores mencionados por Gilbert Durand (2004, p.85) em *O imaginário*, quando trata da ambiguidade instaurada no meio científico da Física por conta de revoluções paradigmáticas –, elucida, numa referência cultural a Francis Bacon e René Descartes:

A ciência do século XVII baseou-se num novo método de investigação, defendido vigorosamente por Francis Bacon, o qual envolvia a descrição matemática da natureza e o método analítico de raciocínio concebido pelo gênio de Descartes. Reconhecendo o papel crucial da ciência na concretização dessas importantes mudanças, os historiadores chamaram os séculos XVI e XVII de a Idade da Revolução Científica (CAPRA, 1995, p.49).

Em *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos apresenta informações semelhantes às de Fritjof Capra, acrescentando por sua vez pormenores que interessam diretamente ao campo dos estudos literários, pois o situam no contexto da revolução científica que moldou os últimos séculos:

O modelo de racionalidade que preside à ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes basicamente no domínio das ciências naturais. Ainda que com alguns prenúncios no século XVIII, é só no século XIX que este modelo de racionalidade se estende às ciências sociais emergentes. A partir de então pode falar-se de um modelo global (isto é, ocidental), de racionalidade científica que admite variedade interna, mas que se defende ostensivamente de duas formas de conhecimento não científico (e, portanto, potencialmente perturbadoras): o senso comum e as chamadas humanidades ou estudos humanísticos (em que se incluiriam, entre outros, os estudos históricos, filológicos, jurídicos, *literários*, filosóficos e teológicos) (SANTOS, 2001, p.60; grifo nosso).

No filme quase homônimo, dirigido por Berndt Capra (1991), irmão de Fritjof Capra, que também é apresentado como referência no estudo da mudança de paradigma por Sousa Santos (2001, p.74), é apresentada uma adaptação inteligente do texto científico, que é exposto de forma didática para o espectador. Reunindo em um castelo medieval três personagens distintas, que apresentam em comum uma frustração com o *status quo* que vigora em suas respectivas áreas de atuação, a política, a ciência e a poesia, o filme *Ponto de*

*mutação* apresenta o questionamento das personagens diante dos resultados a que conduziram o paradigma tradicional, baseado nos métodos de Francis Bacon e René Descartes. Este paradigma que já esgota as suas possibilidades apresenta a metáfora de um relógio como imagem de funcionamento científico do mundo. O modelo cartesiano era a expressão filosófica da prática de uma visão científica cujos expoentes máximos são os cientistas Galileu Galilei e Isaac Newton. Conforme este modelo, só poderia ser considerado, em termos científicos, aquilo que pudesse ser reduzido em suas partes, mensuráveis e mensuradas.

Até o início do século XX, o paradigma cartesiano reinou, apesar de no século anterior ter início o questionamento sobre a sua validade absoluta. Dentre as poucas vozes a se levantarem contra esta estrutura paradigmática estão as dos poetas românticos da segunda metade do século XIX. Nomes como William Blake, por exemplo, foram enfáticos em seus libelos contra o modelo reinante (VIZIOLI, 1993). Conforme os diálogos que se estabelecem no filme *Ponto de mutação*, duas revoluções científicas do início do século passado, a Teoria da Relatividade e a Física Quântica, deram início no âmbito da prática científica ao questionamento do paradigma cartesiano. Afirma Boaventura de Sousa Santos em *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*:

Einstein constitui o primeiro rombo no paradigma da ciência moderna, um rombo, aliás, mais importante do que o que Einstein foi subjectivamente capaz de admitir. Um dos pensamentos mais profundos de Einstein é o da relatividade da simultaneidade. [...] O carácter local das medições e, portanto, do rigor do conhecimento que com base nelas se obtém, vai inspirar o surgimento da segunda condição teórica da crise do paradigma dominante, a mecânica quântica. Se Einstein relativizou o rigor das leis de Newton no domínio da astrofísica, a mecânica quântica fê-lo no domínio da microfísica. Heisenberg e Bohr demonstram que não é possível observar ou medir um objecto sem interferir nele, sem o alterar, e a tal ponto que o objecto que sai de um processo de medição não é o mesmo que lá entrou (SANTOS, 2001, p.68-9).

A partir destes acontecimentos fundamentais da Ciência do último século do milênio passado, uma nova visão de mundo se instaurou. O mundo do infinitamente pequeno, com suas leis desconcertantes, pôs em xeque a macrovisão sistêmica que fora estabelecida pela revolução científicista patrocinada pela filosofia de Francis Bacon e René Descartes. O universo, até então percebido como uma máquina que deve funcionar como um relógio decomponível em suas partes, sofreu um abalo em sua percepção epistêmica. O comportamento das micropartículas que vão sendo descobertas com a Física Quântica deixa os grandes físicos do século XX perplexos. Ao longo de suas reflexões fundamentadas em

uma considerável gama de autores exponenciais na matéria, Boaventura de Sousa Santos vai apontando as sutilezas envolvidas no processo de revolução científica e seu deslocamento paulatino mediante revoluções paradigmáticas.

Refere-se ele a dois grandes ramos científicos. São eles o das Ciências Naturais e o das Ciências Sociais. Este último sofreu uma significativa influência epistemológica do primeiro. Por outro lado, buscou em certa medida uma independência em relação às Ciências Naturais. Estas tinham a natureza como objeto de estudo. As outras, tinham na subjetividade humana o seu campo de atuação, o que pedia uma abordagem epistêmica diferenciada (SANTOS, 2001, p.60). Deflui, ainda, das palavras de Sousa Santos, que apesar da marcante influência das Ciências Naturais sobre a cultura humana, inclusive na práxis epistêmica das Ciências Sociais, em que genericamente a Literatura seria incluída, houve em certa medida uma contra-influência por parte das ciências da subjetividade sobre as ciências da objetividade. E neste aspecto, coube às artes e à Literatura um peso significativo:

[...] à medida que as ciências naturais se aproximam das ciências sociais, estas aproximam-se das humanidades. A revalorização dos estudos humanísticos acompanha a revalorização da racionalidade estético-expressiva das artes e da literatura [...] A dimensão estética da ciência foi reconhecida por cientistas e filósofos da ciência, de Poincaré a Kuhn, de Polanyi a Popper. Mas, na transição paradigmática, essa dimensão é ainda mais forte: a criação do conhecimento no paradigma emergente reclama para si uma proximidade com a criação literária ou artística. Daí que o discurso científico se aproxime cada vez mais do discurso artístico e literário (SANTOS, 2001, p.92).

Na sequência dessa linha de raciocínio, Boaventura Santos apontará um paroxismo da subjetividade nas Ciências Sociais, mais especificamente no campo literário, ao indicar na relação de sujeitos o conceito de um super-sujeito para o objeto pesquisado (um poeta, um romancista, um dramaturgo) e de sujeito para o crítico literário que em alguns casos poderá entrar em luta com o seu objeto, o super-sujeito, o que seria o caso, segundo Santos (2001, p.93), de Harold Bloom com a sua formulação da “angústia da influência”, de que trataremos incidentalmente mais adiante neste estudo. No texto e no contexto de sua abordagem, o sociólogo português deixa entrever o importante papel da Literatura na contextualização de mobilidade paradigmática que configura a modernidade e, por extensão, o que se convencionou chamar de pós-modernidade. Ao relacioná-la com o hipertrofismo cientificista representado pelo aparato tecnológico, por exemplo, afirma ele: “A infinita discursividade da arte e da literatura protege o seu caráter artefactual contra o utopismo automático da tecnologia (SANTOS, 2001, p.93).” No âmbito do que é apresentado em A

*crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, em termos de revolução científica, estabelecimento de um paradigma e posterior questionamento desse eixo paradigmático, assim como a influência desses deslocamentos sobre os estudos literários, cumpre observar que a Literatura acompanhou a seu tempo o estabelecimento de cada fase desse processo cultural epistemológico. Em seu estudo em torno do estabelecimento da função crítica em Literatura, sob o título de *A crítica literária*, Jérôme Roger, professor de Literatura da Universidade de Poitiers, apresenta uma contextualização homológica no campo de estudos da epistemologia literária ao discurso de Boaventura de Sousa Santos em relação ao problema dos paradigmas na Ciência. Em seu trabalho, o sociólogo português observa:

A superação da dicotomia ciências naturais/ciências sociais tende assim a revalorizar os “estudos humanísticos”. [...] O gueto a que as humanidades se remeteram foi em parte uma estratégia defensiva contra o assédio das ciências sociais, armadas do carácter cientista triunfalmente brandido. Mas foi também o produto do esvaziamento que sofreram em face da ocupação do seu espaço pelo modelo cientista. Foi assim nos estudos históricos com a história quantitativa, nos estudos jurídicos com a ciência pura do direito e a dogmática jurídica, nos estudos literários com as análises formalistas, como o *new criticism*, e na linguística com o estruturalismo (SANTOS, 2001, p.94).

Deflui destas reflexões de Santos que a crítica literária sofreu, a certa altura de sua construção, a influência do paradigma cartesiano em seu paroxismo de mensurabilidade dos fenômenos objetivos. Roger, em seu trabalho, apresenta um inventário sumariado do percurso da crítica literária que remete às proposições acerca do deslocamento epistêmico rastreado por Sousa Santos e outros autores que se detiveram sobre a mobilidade epistemológica constitutiva da modernidade e da pós-modernidade. Informa o pesquisador francês que a crítica como hoje se apresenta começa a esboçar-se a partir da segunda metade do século XIX. Antes havia o crítico diletante, não a crítica literária propriamente considerada (ROGER, 2002, p.31). Em seu trabalho, ele apresenta de forma sucinta, porém abrangente, o contexto epistêmico das estruturas fundantes da crítica literária, apontando como ela surge profundamente vinculada às Ciências Sociais e à História e como vai aos poucos construindo a sua própria episteme, que o autor apresentará ao longo de seu estudo ao relacionar as diversas correntes que se seguiram e que contribuíram para a construção da massa crítica epistemológica da Literatura em seu veio crítico no último século e meio: “Albert Thibadeut sublinhava, já em 1930, o papel decisivo do século XIX no surgimento da ‘crítica’ como um saber sobre a literatura (ROGER, 2002, p.31).”

Na didática de seu trabalho, o professor de Poitiers elencará as influências que exerceram o estabelecimento do paradigma cartesiano sobre o advento da crítica literária, apontando a sua vinculação com o positivismo de Auguste Comte, que trouxe para o âmbito das Ciências Sociais o ideário cientificista de mensurabilidade e catalogação, o que exerceu significativa influência sobre a epistemologia da História, e que acabaria também por refletir no âmbito dos estudos acerca da crítica literária (2002, p.31). O capítulo segundo de *A crítica literária*, sob o título de “Das certezas às mutações”, guarda uma singular correspondência homológica – respeitadas as diferenças de campo e tempo –, em termos discursivos, com as ilações de Fritjof Capra e Boaventura de Sousa Santos em suas apresentações acerca do deslocamento paradigmático no âmbito das Ciências Naturais. Roger apresentará o percurso histórico da crítica, desde a *Poética* de Aristóteles, percorrendo o período medieval, asseverando que a rigor seria um anacronismo estabelecer o advento da crítica nos moldes atuais a partir da obra do filósofo grego (2002, p.13).

Conforme o estabelecimento da crítica na segunda metade do século XIX, consoante os padrões positivistas, desenvolveu-se o estudo da Literatura numa vertente mais de caráter historiográfico (2002, p.43) até meados do século XX, que trouxe em suas primeiras décadas uma movimentação epistêmica correspondente ao que antes havia ocorrido no campo da teoria do conhecimento científico. Da didática expositiva que Roger estabelece na apresentação de seu trabalho, deflui que o universo da crítica e seu etos sofreram um processo semelhante em termos de revolução, aqui entendida como deslocamento epistemológico, que as Ciências naturais sofreram. Fenômeno idêntico pode ser percebido nas demais áreas das Ciências Sociais, como a Sociologia e a História. Acerca desta última, afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *História: a arte de inventar o passado – ensaios de teoria da História*:

A História, a partir do século 19, instaurou-se como uma disciplina pretensamente científica. Naquele século, as experiências históricas e o passado eram tomados como grau zero para o realismo, a realidade era mostrada e justificada pela História. [...] Durante quase dois mil anos, a escrita da História era vista como uma forma de arte, um gênero literário, em que se imbricavam outros gêneros como o épico, o lírico, o satírico e o dramático, devendo se levar em conta questões de retórica e de estilo. [...] A fundação de uma ciência da História, que já se ensaiava com os Iluministas foi possível a partir de uma distinção radical entre fato e ficção, feita no século passado. [...] Embora a narrativa histórica não possa ter jamais a liberdade de criação de uma narrativa ficcional, ela nunca poderá se distanciar do fato de que é narrativa e, portanto, guarda uma relação de proximidade com o fazer artístico, quando recorta seus objetos e constrói em torno deles uma intriga.

A pós-modernidade, ao romper com o cientificismo e o racionalismo moderno, instaura um novo paradigma calcado nas artes. Diante, pois, da emergência de um paradigma ético e estético na pós-modernidade, o conhecimento histórico, a escrita da História mudam de estatuto. Podemos, enfim, livrar-nos da exigência da cientificidade, entendida como produção de um conhecimento capaz de apreender a verdade única do passado, das leis eternas e imutáveis, das organizações estruturais, sistêmicas, *o que já foi feito inclusive pelas chamadas ciências da natureza* (JÚNIOR, 2007, p.62-63; grifo nosso).

No contexto do que Albuquerque Júnior expõe é pertinente observar, ainda conforme permite entrever Sousa Santos (2001, p.74) em seu trabalho, que a emergência de um novo paradigma não significa necessariamente o abandono total do paradigma anterior, pois deve ser levado em consideração o efeito cumulativo do conhecimento humano ao longo da História. O exemplo mais prosaico talvez seja o da própria Física. O advento da Teoria da Relatividade não aposentou o modelo newtoniano, cujas descobertas ainda funcionam plenamente nos mais diversos setores da Ciência aplicada. O princípio da lei de ação e reação, que estabelece que para cada ação corresponde uma reação de igual intensidade mas em sentido contrário, descoberto e escrito matematicamente por Newton, ainda vigora na concepção aeronáutica de propulsão tanto para aviões quanto para foguetes. Acerca deste processo, observa Gaston Bachelard em seu tratado *A epistemologia*:

Émile Borel mostrou que a mecânica clássica, a mecânica morta, continuava a ser uma cultura indispensável para o estudo das mecânicas contemporâneas (relativista, quântica, ondulatória). Mas os rudimentos já não são suficientes para determinar as características filosóficas fundamentais da ciência (BACHELARD, 1971, p.18).

De forma análoga, no âmbito dos estudos literários, por mais que o historicismo literário catalogador de Lanson e a noção de gêneros estabelecida por Brunetiere no século XIX com bases metafóricas cientificistas sejam postos na berlinda (ROGER, 2002), ainda apresentam a sua validade no campo cada vez mais amplo da Ciência Literária, a despeito da complexidade ínsita nesta como em outras possibilidades dos estudos de Literatura. Antoine Compagnon definirá a relação entre historicidade literária e crítica como um campo epistemologicamente minado (COMPAGNON, 2001, p.202). Em *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*, afirma o autor sobre as complexidades de uma história literária:

O que seria uma *verdadeira* história literária, uma história da literatura em si mesma e para si mesma? A expressão será talvez simplesmente uma contradição em seus termos, pois a obra, a um tempo monumento e

documento, é permeada por um número excessivo de paradoxos. Sua gênese e a evolução de seu autor são de tal forma especiais que não poderiam pertencer a outro domínio que não o da biografia, mas a história de sua recepção envolve tantos fatores que ela se torna pouco a pouco um ramo da história total. Entre ambas, que fazer? (COMPAGNON, 2001, p.207).

No entanto, as várias vertentes epistemológicas de que se constituem as Ciências em geral e a Ciência Literária em particular podem oferecer instigantes abordagens se pensadas na perspectiva de uma correlação. A contiguidade cumulativa do conhecimento em sua expressão teórica apresenta comunicâncias instigantes, passíveis de serem rastreadas e exploradas à saciedade sob um prisma noético da práxis intelectual. É o que realizaram os pensadores franceses, Gilles Deleuze e Félix Guattari, que propuseram uma metáfora epistemológica mais abrangente, que engloba as teorias do conhecimento num alcance a princípio insuspeito.

Assim, de maneira sucinta, a revolução científica do século XVI propiciou a emergência de novas perspectivas paradigmáticas. Há uma profunda correlação em curso entre todos os sistemas. Há uma rede, uma teia da vida, em que todos os elementos do meio devem interagir de forma harmoniosa. O paradigma cartesiano hipertrofiou o conhecimento científico das Ciências Naturais, que absorveu quase por completo as demais estruturas do saber. A nova visão paradigmática pretende que haja uma maior interação entre todos os ramos do conhecimento humano, que devem projetar-se na prática da sociedade como um todo. Na versão cinematográfica do estudo de Capra, as três figuras que dialogam representam a extensão da crise de paradigmas a todas as instâncias que permeiam a sociedade. Se no livro *O ponto de mutação* há páginas que mencionam, por exemplo, a condição do sujeito feminino em bases matriarcais num passado remoto (CAPRA, 1995), no filme esta condição aparece prefigurada na presença da cientista formada em Física, Sonia Hoffmann, personagem interpretada pela atriz Liv Ullmann (CAPRA, 1991).

Em ambos os contextos, o do livro e o do filme, os autores prefiguram a ascensão do papel feminino a uma condição mais equânime e justa na modernidade, ou pós-modernidade, instância que também configura uma das frentes de pesquisa dos Estudos Culturais. Um dos vários e dos mais importantes problemas que emerge juntamente com a nova condição paradigmática é exatamente o da redefinição e reinserção do papel da mulher nesta nova ordem de ideias que aos poucos vai se estabelecendo. Neste particular, o discurso literário cumpre um papel significativo no que tange a esta redefinição do sujeito feminino, o que neste trabalho aparece quando do estudo do papel da mulher na proposição literária de Harold Bloom em consonância com a perspectiva lítero-bíblica, ou o rizoma bíblico-literário.

A efabulação científicista de Francis Bacon em *Nova Atlântida* pode ser vista, pois, como um diálogo literário com o problema dos paradigmas. Pela sua característica de peça literária que canta e decanta um paradigma que atualmente sofre um deslocamento epistêmico, sugere também uma identidade circunstancial da Ciência Literária, a Poética (TELES, 2002, p.46), que conheceu processo semelhante, conforme foi esboçado panoramicamente neste subcapítulo. Apontada a grande variação epistemológica e paradigmática que impregna a cultura em todos os campos, faz-se necessário que se lance um olhar em torno de uma proposição epistemológica agregadora de todas as outras com a finalidade de tornar-se mais evidente a localização cartográfica do objeto de estudo de nossa tese.

### 2.3 OS PRINCÍPIOS RIZOMÁTICOS E O CÓDIGO BÍBLICO

Manoel de Barros me ensinou: escrever é uma forma de aprender a ser árvore. Em mim, essa aspiração, porém, conviveu com um receio profundo: que a raiz me ancorasse e me impedisse de ser céu. Como conciliar, num mesmo corpo, asa e raiz, pluma e radícula?

Nos meus anos de formação como biólogo, a solução chegou-me por via do estudo das gramíneas. Estas plantas herbáceas inventaram o rizoma e resolveram a minha crise existencial. O rizoma é um caule quase móvel, que viaja o subsolo, visita outras raízes, mais vagabundo que a toupeira. A raiz individualiza. O rizoma irmaniza. A raiz é fundação. O rizoma é abraço (COUTO, 2006, p.7).

Que a *Bíblia* se apresenta como uma obra fundamentalmente religiosa é um truísmo, um axioma. O número de religiões e seitas que se baseiam nela, atestam-no de forma inequívoca. A sua valoração como obra que pretendia explicar o mundo em toda a sua complexidade rendeu polêmicas durante séculos, redundando muitas vezes em guerras e morticínios de hereges, assim classificados pelo simples fato de possuírem uma visão diferente daquela instituída pelos dogmas vigentes de religiões majoritárias. Ao lado de uma legião de hereges anônimos, alguns se tornaram célebres, como Giordano Bruno e Galileu Galilei. Para o bem ou para o mal, trata-se de uma obra que está na base da cultura do Ocidente. Numa perspectiva menos maniqueísta, o livro sagrado de judeus e cristãos se agiganta como uma referência cultural ímpar, que interage com as mais diversas áreas do saber. Ao universo dos estudos literários, uma obra de tal relevância não poderia passar despercebida no que ela poderia apresentar de comum com a grande área da Literatura.

No entanto, um olhar cronológico sobre os estudos críticos em torno do problema da *Bíblia* relacionada à Literatura apresenta um panorama que demonstra que as pesquisas acerca dessa relação são ainda recentes se consideradas numa linha macrotemporal. No que diz respeito ao processo ficcional da Literatura, todavia, a realidade é bem diversa. O caso temporalmente mais emblemático de apropriação do etos bíblico em produção literária que se tornou canônica talvez seja *A divina comédia*, de Dante Alighieri, publicada no século XIV. De Alighieri para cá, um número significativo de autores exponenciais da Literatura também visitou o imaginário bíblico em suas produções, numa prática repertorial que se estende aos dias atuais, conforme deixaremos consignado neste estudo ao tratar da intertextualidade das obras selecionadas para análise, constituindo elas mesmas exemplos de como o universo ficcional bebe na fonte biblista, num processo de influência que se afigura inesgotável.

Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) apresentam uma proposta epistemológica calcada em uma metáfora construída a partir do reino botânico, numa variação que guarda uma curiosa correspondência com o próprio texto da Bíblia, que aponta em suas páginas a existência da árvore da vida e da árvore do conhecimento do bem e do mal no Éden, o jardim de delícias de onde foi expulso o primeiro casal humano (GÊNESIS, 2:9). Isto no primeiro livro da *Bíblia*, mas com reverberações também no seu último, *Apocalipse*, que retoma a referência à árvore da vida, cujos frutos se destinam ao crente que sobreviver à teleologia apresentada ao longo das dezenas de livros que compõem a *Bíblia* (APOCALIPSE, 2:7). Deleuze e Guattari se utilizam da figura do rizoma, o caule que se espraia em diversas direções, comunicando com outros rizomas próximos, estabelecendo uma rede interligada por hastes que formam por sua vez outro conjunto rizomático, que numa conjunção maior formam o platô. A figura do rizoma é uma proposta epistêmica alternativa à onipresente expressão metafórica arborescente (DELEUZE, GUATTARI, 1995), conforme é referenciado por ambos os autores em seu trabalho a quatro mãos e mencionada por Mía Couto nas palavras que servem de epígrafe a este tópico.

No campo dos estudos literários, a metaforização de cunho botânico se faz sentir de forma mais acentuada, por exemplo, no controverso problema dos gêneros literários. Acerca deles, há teóricos que os consideram dispensáveis, inconvenientes mesmo, ao passo que a maioria confere grande utilidade a esta metodologia classificatória (TEIXEIRA, 2005). Tzvetan Todorov (1980, p.43) assinala: “Persistir em se ocupar dos gêneros pode parecer atualmente um passatempo ocioso, quiçá anacrônico. [...] Seria até um sinal de modernidade autêntica num escritor [...] ele não mais obedecer à separação dos gêneros”, para informar em seguida que um dos expoentes maiores dessa opinião é Maurice Blanchot. Todavia, Maurice

Blanchot revela-se um exemplo paradoxal, em última instância, pois “lendo os próprios escritos de Blanchot em que se afirma esse desaparecimento dos gêneros, vemos operando categorias cuja semelhança com as distinções genéricas é difícil negar (TODOROV, 1980, p.44).” O filósofo grego Aristóteles foi quem primeiro tangenciou a problemática da classificação literária dos gêneros em sua obra *Poética*, conforme aponta Vitor Manuel de Aguiar e Silva em seu clássico *Teoria da literatura* (1974). Sobre este escrito aristotélico, afirma Jérôme Roger em *A crítica literária*:

A *Poética* foi [...] ao mesmo tempo o primeiro balanço crítico e a primeira definição, devido à compreensão, do fenômeno literário: exalta um certo número de obras anteriores e contemporâneas, associando-as a autores (Homero, Sófocles, Ésquilo, Eurípides, Aristófanes), *ao mesmo tempo destacando princípios de funcionamento próprios a cada um dos gêneros (ou “espécies”)* assim criados, segundo uma lógica classificatória que Aristóteles tomou emprestado das ciências naturais (ROGER, 2002, p.12; grifo nosso).

A relação de Aristóteles com as Ciências Naturais, de que emana a noção de gêneros, possui uma nota histórica importante. Preceptor de Alexandre, o Grande, Aristóteles recebeu de seu discípulo, como tributo de respeito e gratidão ao mestre, exemplares diversos de plantas e animais exóticos das diversas regiões conquistadas pelo famoso general em todo o Mundo Antigo. Esta riqueza da fauna e da flora compôs a coleção do Liceu, instituto de ensino filosófico fundado pelo pensador quando de sua dissidência do platonismo praticado pelos demais discípulos de Platão. No Liceu priorizou-se o estudo das Ciências Naturais, de que defluem importantes ilações do filósofo ao longo do conjunto de sua portentosa obra. Assim, a noção de gêneros guarda importante significado no contexto do pensamento aristotélico, com grande influência em sua *Poética*, que por sua vez seria extensiva à historiografia literária do Ocidente. Em considerações homológicas e precedentes às de Roger, Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2003, p.10), afirma: “O conceito de gênero (ou de espécie) é tirado das Ciências Naturais; não é por acaso, aliás, que o pioneiro da análise estrutural da narrativa, V. Propp, usava analogias com a Botânica ou a Zoologia”. Emil Staiger, por sua vez, vai retomar esta analogia às Ciências Naturais em termos aristotélicos no ensaio *Conceitos fundamentais da poética*, mas para demonstrar a imprecisão, ou antes, o relativismo de que está impregnada:

[...] a relação entre cada obra poética e a idéia do gênero é diferente da relação existente entre cada planta e a planta-originária, ou entre cada animal e o tipo animal. Nenhuma planta determinada representa com pureza o tipo vegetal. A

“planta-originária” não existe na realidade, do mesmo modo que não existe uma obra puramente lírica, épica ou dramática. Entretanto, isso na espécie vegetal quer apenas dizer que cada planta é determinada e condicionada por milhares de contingências. Mesmo nesse condicionamento a planta não é outra coisa senão planta. [...] Uma poesia lírica, ao contrário, justamente porque se trata de um poema, não pode ser exclusivamente lírica (STAIGER, 1997, p.160-1).

Estes breves apontamentos acerca dos gêneros literários, que pinçamos ao nosso trabalho de mestrado (TEIXEIRA, 2005), expõem a sua vinculação ao campo das Ciências Naturais, que têm na Zoologia e na Botânica, sobretudo nesta última, um campo de correspondência metafórica ainda hoje muito presente no discurso epistemológico. Gilles Deleuze e Félix Guattari retomam esta tradição discursiva na epistemologia, inovando na escolha de uma formação botânica que pudesse ampliar o sentido da metáfora, tornando-a mais abrangente na cobertura de significados. No primeiro volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, ambos os autores apresentam a conceituação de rizoma, definindo-o antes de forma denotativa quando tratam de um outro tropo em torno do objeto livro como representação de ordenamento do mundo:

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma idéia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível da dimensão de que se dispõe, sempre n<sup>1</sup> (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n<sup>1</sup>. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.15).

Dessas palavras de Deleuze e Guattari se infere que, de forma denotativa, o conceito de rizoma se prende à particularidade específica de cada fenômeno, seja ele de que natureza for. No caso específico deste nosso estudo, a interação *Bíblia*-Literatura é o enfoque a ser abordado na multiplicidade de perspectivas sob as quais ela pode ser apreciada. Que a *Bíblia* seja uma obra marcadamente religiosa é uma perspectiva rizomática. Que ao mesmo tempo ela seja uma obra literária, também é um ângulo defluente do conceito de rizoma. Assim, em termos de rizoma, a Bíblia não é de forma unívoca Literatura “ou” religião, mas sim uma obra religiosa “e” literária, passível de ser abordada e fruída nestas instâncias específicas, assim como outras também, como, por exemplo, a Filosofia, de que Santo Agostinho talvez seja um dos autores mais expressivos. Após apresentar o sentido denotativo do conceito, os epistemólogos aprofundam as implicações conceituais do rizoma,

desdobrando as suas características em princípios, com base na ideia inicial de uma raiz epistêmica que não seja pivotante como nas árvores, mas que se espraia em direções diversas, na formação de platôs, que por sua vez são "toda multiplicidade conectável com outras *hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma* (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.33; grifo nosso)." Os princípios que caracterizam o rizoma são apresentados pelos autores como elementos retóricos que enformam a abordagem por eles implementadas em torno do conceito epistemológico. Em número de seis, são assim apresentados:

1º e 2º - Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os *agenciamentos coletivos de enunciação* funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. Na lingüística, mesmo quando se pretende ater-se ao explícito e nada supor da língua, acaba-se permanecendo no interior das esferas de um discurso que implica ainda modos de agenciamento e tipos de poder sociais particulares. [...] Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.15).

Em nosso estudo, apresentaremos, ainda que de forma breve, cadeias semióticas representadas por filmes e letras musicais que apresentam correspondências temáticas pertinentes aos tópicos a serem desenvolvidos, contemplando os princípios de conexão e heterogeneidade. Os demais princípios rizomáticos guardam significativa correspondência com os dois primeiros. Sobre eles, registram os autores:

3º - Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para "voltar" no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente

determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. [...]

4º - Princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentadas explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito – tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também rizoma. O bom e o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.17).

Na sequência a este parágrafo, os pensadores franceses continuam a exemplificar a diversidade e complexidade que o rizoma pode assumir, tomando como outro exemplo ilustrativo a relação entre a vespa e a orquídea:

Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc.). Mas isto é somente verdade no nível dos estratos – paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre o outro. [...]

É a mesma coisa quanto ao livro e ao mundo: o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode) [...] (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.18-20).

O quinto e o sexto princípio que caracterizam o rizoma são assim relacionados por Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. Um eixo genético é como uma unidade pivotante objetiva sobre a qual se organizam estados sucessivos; uma estrutura profunda é, antes, como que uma sequência de base decomponível em constituintes imediatos, enquanto que a unidade do produto se apresenta numa outra dimensão, transformacional e objetiva. Não se sai, assim, do modelo representativo da árvore ou da raiz-pivotante ou fasciculada (por exemplo, a “árvore” chomskyana associada à seqüência de base, representando o processo de seu engendramento segundo uma lógica binária). [...] A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore. [...] Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque. [...] Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos capôs, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. *Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente* (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.21-2; grifo nosso).

A ênfase na exposição destes princípios é formulada pelos autores na forma como eles consolidam e explicam a metáfora epistêmica do rizoma, assim como na maneira em que diferem de uma estrutura epistemológica arborescente. Ou seja, os princípios do rizoma apresentam uma face discursiva polimorfa e reiterativa, apresentando o mesmo problema sob vários prismas que reforçam a antinomia entre as metáforas rizomática e arborescente. Para o nosso estudo, revela-se funcional a passagem por estes princípios formativos do rizoma, pois eles explicitam e vêm ao encontro de nosso objetivo, que é o de deixar enfatizado neste estudo a perspectiva da *Bíblia* como um rizoma literário. Ainda sobre esta proposta epistemológica, referem-se os autores de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*:

[...] distingue-se absolutamente das raízes e das radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. [...] até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. [...] Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.15).

Toda essa imagética, que configura um vasto espraio radiforme, apresenta o rizoma como unidade autônoma de uma multiplicidade, num sentido denotativo, como postulam os dois teóricos. Em nosso trabalho, estes princípios se apresentam e se aplicam naturalmente, pois neles a *Bíblia* será abordada na perspectiva rizomática de Literatura, conectando-se, todavia, com diversos repertórios de sua interface religiosa que dialogam naturalmente com o universo literário. Isto na dupla perspectiva crítico-ficcional. Ao longo deste estudo revisitaremos o conceito de rizoma, de acordo com a pertinência de análise que se fizer necessária, deixando registrado desde já que a variedade de princípios formativos do rizoma estará implícita sempre que referenciarmos a diferenciação conceptual da escritura bíblica oscilante entre a religiosidade e a literariedade. O modelo rizomático é, portanto, pós-estruturalista e seu princípio de cartografia, por exemplo, contrapõe-se ao decalque, que representa o modelo da metáfora arborescente tradicional, conforme se infere da retórica dos teóricos franceses.

Cartografar, neste contexto, é aplicar o modelo rizomático, buscando as interligações estabelecidas. No caso de nossa tese, os caminhos literários que interagem satisfatoriamente com o rizoma religioso da *Bíblia*. Em outro momento, Deleuze e Guattari vão especificar de forma reiterativa que ser rizomorfo “[...] é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos (1995, p.25).” Infere-se daí que cada obra literária poderá ser pensada em toda a sua complexidade como um rizoma, ou, ainda, como integrante de um platô. A multiplicidade conectável a que se referem Deleuze e Guattari encontra reverberações, em termos de estudos literários, no processo da intertextualidade, que neste trabalho corresponderia às hastes que formam e estendem um rizoma.

Configuram, ainda, estas hastes rizomáticas, uma espécie de cartografia da cartografia. A partir destas ligações, torna-se possível e passível de estabelecer-se um mapeamento de caráter rizomático. Assim, parte-se neste trabalho de uma perspectiva da *Bíblia* como obra meramente religiosa e através das hastes intertextuais, quais sejam as parodísticas e críticas, a linha de força deste estudo se desloca do rizoma da religiosidade bíblica para a sua literariedade, passando a funcionar basicamente neste campo, servindo-se do primeiro como elemento de referencialidade no discurso literário. O novo uso do rizoma bíblico, um novo polo rizomático, não chegará a constituir necessariamente um uso estranho, mas sim consequente no âmbito da epistemologia deleuzeguattariana. Tzvetan Todorov expressou de forma admirável este deslocamento rizomático, embora o seu enfoque não fosse

o rizoma, em *Os gêneros do discurso*, ao tratar do problema da relação entre gêneros e discurso: “[...] não existe abismo entre a literatura e o que não é literatura, [...] os gêneros literários têm por origem, simplesmente, o discurso humano (1980, p.58).” Ao concluir o capítulo acerca do rizoma, Gilles Deleuze e Félix Guattari enfatizam o contraponto entre a estrutura arborescente e a rizomática:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.37).

É na estrutura do rizoma, caracterizado por este “entre as coisas” que situaremos o nosso estudo. Não cabe, portanto, a pergunta possível e passível de ser realizada numa estruturação epistemológica arborescente e/ou estruturalista: a Bíblia é Literatura ou Religião? Uma resposta rizomática passa pelo tecido da conjunção “e”. Portanto, ela funcionará ora como uma coisa, ora como a outra. Como texto religioso “e” como texto literário, com toda a complexidade que estes dois estratos possam apresentar. Assim posto, estabelece-se o paradigma que norteará a sequência deste estudo, funcionando como fio de Ariadne que define a separação do objeto bíblico em rizoma religioso e rizoma literário, comunicantes entre si, mas com ênfase neste último, a partir de um mapeamento rizomático que estabelece hastes que correlacionam os dois rizomas, formativos ambos de um platô, assim entendido por conta da dimensão significativa de ambas as perspectivas rizomáticas que encampam o objeto cultural *Bíblia*.

## 2.4 UM PANORAMA CARTOGRÁFICO DA INTERFACE *BÍBLIA*-LITERATURA NA PESQUISA

A relação entre a *Bíblia* e a Literatura apresenta num primeiro momento ambiguidades que são delimitadas pelo olhar de quem se põe a estudá-la. É muito difícil para um teólogo olhar a *Bíblia* com o mesmo olhar com que um pesquisador de Literatura contempla esta obra magna do Ocidente. O percurso contrário também ocorre. Difícil, porém, não significa impossível. Assim, as articulações epistemológicas propostas por Gilles Deleuze e Félix Guattari em torno da metáfora rizomática ganham uma dimensão significativa no contexto de nossa tese, pois se configuram como as que melhor dariam conta das reflexões e pesquisas passíveis de serem estabelecidas em torno da interação bíblico-literária. Práticas no sentido de uma conjugação de esforços por parte de seus pesquisadores para integrarem estas duas áreas têm sido levadas a efeito há algum tempo. No ano de 2011 foi criada a revista *Teoliterária: Revista brasileira de literaturas e teologias*, vinculada à Associação Latinoamericana de Teologia e Literatura – ALITE, setor Brasil. Esta associação congrega pesquisadores de Teologia e Literatura dos três maiores países sul-americanos. Além do Brasil, compõem o grupo a Argentina e o Chile. O foco da revista é a divulgação de pesquisas de pós-graduação que contribuam para o diálogo entre os dois campos que nominam a publicação, a Teologia e a Literatura.

A revista traz em suas páginas eletrônicas abas indicativas de encontros, simpósios e publicações em torno do objeto de pesquisa característico dessa mídia científica, que é a interação entre a Literatura e a Teologia, com seu principal objeto, a *Bíblia*, numa proposta epistêmica denominada de Teopoética. Uma visão global do que é apresentado nos ainda poucos números da revista demonstra que se as pesquisas se apresentam quantitativamente incipientes, por outro lado se revelam promissoras do ponto de vista qualitativo. Articulistas como Alfredo Bosi, por exemplo, comparecem em suas páginas com materiais instigantes de exegese literária em correlação com a hermenêutica teológica em

perspectivas significativamente elucidativas acerca da relação entre a religiosidade de fundo biblista e a Literatura.

Seu artigo intitulado “A Poesia pode ser uma forma intuitiva de pensamento teológico” traz as marcas inconfundíveis desse pesquisador. Sobriedade, informação e uma análise interpretativa precisa situam o leitor no contexto histórico e sociológico da Alta Idade Média em que viveu São Francisco de Assis, apresentando o santo católico como conhecedor da poesia trovadoresca, de que se serve para consagrar a pobreza como uma dama a ser cortejada pelos seus seguidores, numa visão da natureza que faz pensar no *Poverello* de Assis como um precursor, extremamente recuado no tempo, de uma ecopoética, sobre a qual se debruça na atualidade a Ecocrítica dos Estudos Culturais, em função de seu grande amor pela natureza, elevando-a a uma condição de representante da divindade, numa visão algo diferenciada daquela que foi consagrada pela escritura judaico-cristã (BOSI, 2012). A dicotomia, ou antes, o rizoma acerca da visão da natureza que propõe São Francisco em contraponto à escritura bíblica, será retomada mais adiante neste estudo, quando tratarmos da queda dos anjos e da congênere queda da natureza, conforme os apontamentos dos dois críticos literários adotados para nortear as reflexões em torno da cartografia bíblico-literária para este trabalho, e sua projeção na ficcionalidade dos autores e seus intertextos selecionados para análise.

Em *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi já realizara ensaios significativos contemplando a ambos os campos de estudos simultaneamente em capítulos como “Anchieta e as flechas opostas do sagrado”, “Vieira ou a cruz da desigualdade” e “Sob o signo de Cã”. Este último capítulo emblematiza com rara precisão a atualidade desta obra bosiana em função de episódios da vida política brasileira ocorridos recentemente, em que personalidade política ligada ao fundamentalismo religioso foi alçada ao cargo de presidente da Comissão de Direitos Humanos e Justiça. Por conta de suas posições radicais e de sua leitura literal do texto bíblico, o político Marcos Feliciano teve a sua ideologia exegética bíblica exposta aos holofotes. Dentre seus posicionamentos ideológicos, chamou a atenção as suas observações acerca da justificativa histórica da escravidão africana no Brasil e no mundo. Conforme a imprensa (2013), Feliciano refere-se ao episódio envolvendo Noé e seus filhos, após o dilúvio, como base escriturística para justificar a escravidão a que os africanos foram submetidos. Neste relato bíblico, constante do livro *Gênesis*, Noé se embriaga com vinho e fica nu. Seus filhos evitam vê-lo nesta condição, à exceção de Cam, que os advertira da condição em que o pai se encontrava, fazendo com que os irmãos o cobrissem com uma capa após andarem de costas até a sua presença. Quando retoma a sobriedade e fica sabendo dos

acontecimentos, Noé lança uma maldição sobre Cam e sua descendência, afirmando que eles seriam servos na casa de seus dois irmãos e seus descendentes, Sem e Jafé. A *Bíblia de Jerusalém* assim registra:

### 3. DO DILÚVIO A ABRAÃO

Noé e seus filhos

18 Os filhos de Noé, que saíram da arca, foram Sem, Cam e Jafé; Cam é o pai de Canaã.

19 Esses três foram os filhos de Noé e a partir deles se fez o povoamento de toda a terra.

20 Noé, o cultivador, começou a plantar a vinha.

21 Bebendo vinho, embriagou-se e ficou nu dentro de sua tenda.

22 Cam, pai de Canaã, viu a nudez de seu pai e advertiu, fora, a seus dois irmãos.

23 Mas Sem e Jafé tomaram o manto, puseram-no sobre os seus próprios ombros e, andando de costas, cobriram a nudez de seu pai; seus rostos estavam voltados para trás e eles não viram a nudez de seu pai.

24 Quando Noé acordou de sua embriaguez, soube o que lhe fizera seu filho mais jovem.

25 E disse: "Maldito seja Canaã! Que ele seja, para seus irmãos, o último dos escravos!"

26 E disse também: "Bendito seja Iahweh, o Deus de Sem, e que Canaã seja seu escravo!"

27 Que Deus dilate Jafé, que ele habite nas tendas de Sem, e que Canaã seja seu escravo! (GÊNESIS, 9:18-27; negrito do original)."

*Dialética da colonização* expande informações sobre este trecho bíblico, contextualizando a sua vinculação ao continente africano, o que serviria para fomentar o equívoco das leituras literais dos seguidores fundamentalistas da Bíblia:

A narração da Escritura prossegue dando o elenco das gerações de Cam, Sem e Jafé. "Camitas" seriam os povos escuros da Etiópia, da Arábia do Sul, da Núbia, da Tripolitânia, da Somália (na verdade, os africanos do Velho Testamento) e algumas tribos que habitavam a Palestina antes que os hebreus as conquistassem (BOSI, 2001, p.257).

Em *Vozes d'África*, Castro Alves assim se refere a esta narrativa bíblica, dando voz ao continente num poema em prosopopeia em que a África lamenta junto a Deus a sua condição miseranda em frente aos demais continentes. Nos versos seguintes, o poeta condoreiro faz referência ao texto de Noé:

Não basta inda de dor, ó Deus terrível!?  
É, pois, teu peito eterno, inexaurível  
De vingança e rancor?...

E o que é que fiz, Senhor? que torvo crime  
 Eu cometi jamais assim que me oprime  
 Teu gládio vingador?!...

Foi depois do dilúvio... Um viandante,  
 Negro, sombrio, pálido, arquejante,  
 Descia do Arará...

E eu disse ao peregrino fulminado:  
 “Cam... serás meu esposo bem amado...  
 Serei tua doce Eloá...” (ALVES, 2013, p.32)

Bosi menciona, como poesia tematicamente homológica aos poemas libertários de Castro Alves, os versos de *Das Sklavenschrift*, de Henrich Heine, antecessores do etos e do estro do vate condoreiro em *Navio negreiro* e *Vozes d’África* (BOSI, 2001, p.249). Na poesia de Arthur Rimbaud, encontram-se versos que, identicamente aos de Heine, guardam uma notável correspondência temática com os do poeta baiano, sendo-lhes cronologicamente um pouco posteriores em publicação. Em “Meu sangue”, poema em prosa constante do volume *Uma temporada no inferno*, o eu poemático rimbaudiano também faz referências ao continente africano e às mazelas de seus nativos que parecem impostas por uma força invencível do destino:

Sim, tenho a vista fechada à vossa luz. Sou um animal, um negro. Mas posso ser salvo. Vós sois falsos negros, vós, maniáticos, irascíveis, avarentos. Comerciante, és negro; magistrado, és negro; general, és negro; imperador, velha sarna, és negro; bebeste o vinho não tributado da fábrica de Satã. – Esta gente está inspirada pela febre e o câncer. Doentes e velhos são tão respeitáveis que pedem para serem fervidos. – *O mais astuto é deixar este continente, onde a loucura corre para fornecer reféns a esses miseráveis. Entro no verdadeiro reino dos filhos de Cam.* Conheço ainda a natureza? Conheço a mim mesmo? – *Chega de palavras. Sepulto os mortos no meu ventre. Gritos, tambor, dança, dança, dança! Não vejo a hora em que, ao desembarcarem os brancos, cairei no nada. Fome, sede, gritos, dança, dança, dança, dança!* (RIMBAUD, 2008, p.33; itálico primeiro nosso).

Informa o autor de *Dialética da colonização* sobre o texto bíblico em que Rimbaud e Castro Alves se basearam na composição de seus poemas, que alguns comentadores fazem a distinção entre “dois estratos na redação de Gênesis, 9, e lêem a menção a Canaã (“Maldito seja Canaã”) como uma substituição tardia de Cam, operada nos textos quando as tribos de Israel conseguiram dominar os cananeus no tempo do rei Davi (BOSI, 2001, p.257).” Prossegue Bosi informando:

As terras de Canaã, “filho de Cam”, viriam a ser enfim a pátria do povo judeu; e os cananeus seriam excluídos da salvação messiânica para castigo de seus pecados (de luxúria, sobretudo), ao passo que os hebreus receberiam de Iahweh o direito de escravizá-los.

O Livro dos Juízes diz que os cananeus foram submetidos à corvêia pelas tribos de Israel (Jz 1,29). Josué (17,10) reporta-se ao mesmo fato: “Os cananeus que habitavam Gazer não foram expulsos e permaneceram no meio de Efraim até o dia de hoje, *sujeitos a trabalhos forçados*”. Logo, a origem do triste destino dos cananeus foi a guerra. O narrador de Gênesis, 9, teria criado um mito etiológico, calcado talvez na tradição do pecado original de Adão, para dar conta da instituição do cativo. *O problema continua em pé e cabe aos exegetas a busca de sua solução, tanto mais que os cananeus eram... semitas* (BOSI, 2001, p.257; segundo grifo nosso).

Alfredo Bosi contextualiza bem os desdobramentos escriturísticos em torno da servidão de que os cananeus se tornaram objeto através do trabalho escravo. Sob um ponto de vista literal, realmente o problema continua de pé. Remontando às origens da maldição de Noé na própria passagem transcrita, parece natural que os cananeus tenham se tornado os escravos de seus irmãos por descendência. Se as considerações bosianas fazem referência aos aspectos alegóricos da exegese teológica, elas remetem de fato a uma problemática que está em aberto, passível de uma exegese mais ampla. Em *Obra aberta*, Umberto Eco elucida:

[...] no medievo desenvolveu-se uma teoria do alegorismo que prevê a possibilidade de se ler a Sagrada Escritura (e mais tarde também a poesia e as artes figurativas) não só em seu sentido literal, mas em três outros sentidos, o alegórico, o moral e o anagógico. Tal teoria tornou-se nos familiar graças a Dante, mas vamos encontrar suas raízes em São Paulo (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*), e foi desenvolvida por São Jerônimo, Agostinho, Beda, Escoto Erígenio, Hugo e Ricardo de São Vítor, Alain de Lille, Boaventua, Tomás e outros, a ponto de constituir o eixo da poética medieval. Uma obra assim entendida é, sem dúvida, uma obra dotada de uma certa “abertura”; o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; [...] (ECO, 2008, p.42).

Em seguida, *Obra aberta* menciona uma das alegorias exemplares citadas por Dante Alighieri em epístola específica. Assim, por exemplo, a saída do povo hebreu da escravidão do Egito é uma representação alegórica, além de literal, da redenção humana por meio do sacrifício vicário de Jesus Cristo (ECO, 2008, p.42). Uma interpretação alegórica, portanto, seja ela qual for que os exegetas concebiam, é a que parece mais adequada para o trecho que Alfredo Bosi apresenta para análise em *Dialética da colonização*. Outros ensaios dessa obra trazem também a vinculação da escritura judaico-cristã à Literatura em contexto alusivo à escravidão afrodescendente no período colonial brasileiro. É o caso típico de “Vieira

e a cruz da desigualdade”, em que Bosi apresenta o conflito entre a realidade proposta pela religiosidade do padre português e o processo desumano implementado pelos colonizadores, principalmente contra os escravos. Diante do imbróglio a que se viu exposto perante a opinião pública, parece ter faltado ao político brasileiro envolvido em polêmicas com grupos sociais minoritários a percepção do alegorismo com que a *Bíblia* pode e muitas vezes deve ser lida, o que faz parte das conquistas culturais desde o período medieval, conforme assinala Umberto Eco. Em sua obra *A Bíblia: uma biografia*, a pesquisadora Karen Armstrong chama atenção para o seguinte dado, que referenda as informações de Umberto Eco há pouco mencionadas:

É crucial observar [...] que uma interpretação exclusivamente literal da Bíblia é um desenvolvimento recente. Até o século XIX, muito pouca gente imaginava que o primeiro capítulo do Gênesis era uma descrição factual das origens da vida. *Durante séculos, judeus e cristãos apreciaram uma exegese extremamente alegórica e inventiva, insistindo que uma leitura inteiramente literal da Bíblia não era possível nem desejável.* Eles reescreviam a história bíblica, substituíam histórias da Bíblia por novos mitos e interpretavam o primeiro capítulo do Gênesis de maneira surpreendentemente diversa (ARMSTRONG, 2007, p.9; grifo nosso).

Na análise de *Vozes d’África*, Bosi informa ainda que o mito da danação de Cam serviu à Teologia católica e protestante quando nos séculos XVI, XVII e XVIII elas se viram confrontadas com a realidade mercantil nas economias coloniais (BOSI, 2001, p.258), o que parece encontrar ecos no trecho da prosa poética de Rimbaud. Escreve o crítico brasileiro:

O velho mito serviu então ao novo pensamento mercantil, que o alegava para justificar o tráfico negreiro, e ao discurso salvacionista, que via na escravidão um meio de catequizar populações antes entregues ao fetichismo ou ao domínio do Islão. Mercadores e ideólogos religiosos do sistema conceberam o pecado de Cam e a sua punição como o evento fundador de uma situação imutável (BOSI, 2001, p.258).

Do exposto decorre, portanto, que por mais que choquem as palavras do então presidente da Comissão de Direitos Humanos do Brasil em torno da escravidão como decorrente de um contexto ideológico com bases biblistas – e chocam –, elas possuem lastro literal no texto e no contexto a que o político se refere. Sobretudo se se ignora as outras três dimensões de leitura a que Umberto Eco faz referência, corroborando as considerações de Karen Armstrong. Estes apontamentos podem, assim, ser vistos como um recorte a princípio demonstrativo da extensão a que pode chegar uma cartografia da interatividade entre a *Bíblia* e a Literatura, dois campos marcados por uma abrangência extremamente ampla e rica de

rizomas formadores de platôs cujas ramificações ganham contornos infundáveis. Apresentadas aqui como elementos introdutórios de uma cartografia no âmbito da crítica, as considerações acerca de Cam e sua descendência amaldiçoada serão retomadas mais adiante neste trabalho, quando tratarmos da intertextualização parodística deste episódio bíblico na produção romanesca de Moacyr Scliar e mais intensamente em José Saramago, que terá na polêmica dos relatos biblistas um referencial extremamente importante na efabulação de seu romance *Caim*.

Pesquisadores outros têm se apresentado no estudo que correlaciona a *Bíblia* e a Literatura. No artigo intitulado *A Bíblia como Literatura: lendo as narrativas bíblicas*, de autoria do pesquisador brasileiro João Cesário Leonel Ferreira, é apresentado um estudo que traça um panorama do imbricamento desses dois campos do conhecimento. De início, afirma Leonel: “Falar em ‘Bíblia como literatura’ não é algo inédito nos meios teológicos e teórico-literários brasileiros. Há alguma literatura surgida principalmente nos últimos anos, em sua maioria de autores estrangeiros, que atestam minha afirmação (2008).” Estas palavras remetem ao panorama da cena cultural brasileira no que se refere a este campo de pesquisa. Embora a temática não seja de todo inédita, há poucas produções nacionais. Quando as há, são publicadas por profissionais nem sempre vinculados diretamente ao universo da pesquisa literária, constituindo o grosso da bibliografia que reflexiona sobre o tema de origem internacional, mais especificamente de procedência anglófona. Em seu trabalho, o pesquisador brasileiro passa a elencar em seguida às palavras transcritas a relação das obras mais importantes que versam sobre a interação bíblico-literária em vernáculo. Antes, porém, explicita a especialização dos autores dessas produções, dividindo-os em dois grupos: os teólogos e biblistas “que utilizam a teoria literária, em uma perspectiva técnica ou mais popular, para a análise de textos bíblicos (FERREIRA, 2008)”, e os críticos e teóricos literários “que fazem incursões pela literatura bíblica utilizando seus instrumentos de análise (FERREIRA, 2008).”

Embora não mencione a terminologia epistêmica deleuze-guattariana sobre os rizomas, Leonel Ferreira é quase preciso em sua apresentação rizomática em torno do tema. Isto porque as hastes do rizoma permitem um relativo trânsito entre as duas instâncias do objeto bíblico, a religiosa e a literária. Sobre o primeiro grupo de autores, mais voltados para o rizoma religioso que dialoga com a Literatura, constituindo este diálogo a haste rizomática, João Cesário Leonel Ferreira os enumera em breve apresentação que contextualiza muito bem a proposta de tais obras:

Entre os primeiros pode ser mencionado o livro *A Bíblia como literatura*, de José Pedro Tosaus Abadia, publicado em 2000 no Brasil pela editora Vozes, original espanhol sem indicação de data. É uma obra de introdução à matéria, procurando, nas palavras do autor: “[...] examinar a natureza literária da Bíblia; [...] pôr o leitor a par das diversas tendências da investigação literária da Bíblia; e, finalmente, ensinar a se introduzir por si mesmo no sentido dos textos, mediante a exposição detalhada de um método de análise literária” (2000: 11).

O segundo texto, uma obra coletiva organizada por Elizabeth A. Castelli e outros, intitula-se *A Bíblia pós-moderna*. Ela foi produzida em 1995 no EUA por um grupo de professores de religião em um contexto universitário e publicada em 2000 pela Edições Loyola. O livro é praticamente um manual de introdução a diversas metodologias modernas ou pós-modernas de análise literária com exercícios de aplicação bíblica. O objetivo do livro, segundo seus autores, é renovar a leitura da Bíblia. Infelizmente o texto é matizado por demasiadas questões contextuais norte-americanas.

Exceção à regra, o livro *Leia a Bíblia como literatura* foi escrito por um biblista católico brasileiro, Cássio Murilo Dias da Silva, e publicado pela Loyola no ano passado (2007). Neste pequeno livro, o autor pretende guiar os leitores nos caminhos do entendimento das figuras de linguagem, dos gêneros literários, da leitura sinótica dos evangelhos, etc., com respectivos exercícios de fixação (LEONEL, 2008).

Na sequência, o artigo *A Bíblia como Literatura: lendo as narrativas bíblicas* relaciona as obras produzidas por críticos e pesquisadores literários, que configuram parte do que neste trabalho temos denominado e assumido como rizoma bíblico-literário, que deve ser pensado como a interação plena entre o etos bíblico em consonância com o seu congêneres literário. Numa perspectiva reiterativa, ao estabelecer-se que estas obras são parte do rizoma bíblico-literário, pretende-se com isso apontar na direção de que a ficcionalidade literária constitui a outra face desse rizoma bíblico-literário. Pode-se dizer de outra forma: o trabalho da crítica constitui uma cartografia rizomática; o trabalho da ficcionalidade constitui a outra cartografia rizomática. Embora possam ser pensadas como rizomas independentes, preferimos adotar no contexto geral da obra a perspectiva de um único rizoma. Ambas formam, portanto, o rizoma bíblico-literário. A parte cartográfica crítica apontada pelo pesquisador brasileiro menciona e contextualiza, ainda, as seguintes obras e autores ligados diretamente à pesquisa nitidamente literária:

Na segunda categoria podem ser mencionados outros poucos títulos, como *A Bíblia como literatura: uma introdução*, de dois professores de literatura inglesa da universidade norte-americana de Ohio, John B. Gabel e Charles B. Wheeler. Publicado em 1993, é uma obra de caráter popular, trabalhando com uma perspectiva histórico-literária e discutindo principalmente questões relacionadas ao cânon e aos gêneros literários dos livros bíblicos.

Outro título que merece destaque é o *Guia literário da Bíblia*, editado por dois críticos literários de renome, o inglês Frank Kermode, e o norte-

americano Robert Alter. O texto é uma introdução aos livros da Bíblia *sui generis* no mercado editorial brasileiro. Primeiro por ter sido publicado pela editora de uma universidade pública, a UNESP, em 1997 e, depois, por trazer na análise de cada livro bíblico professores universitários, em sua maioria norte-americanos, ligados à análise literária. É um livro sem igual no mercado brasileiro. O que se deve lamentar é que os capítulos apresentem variação qualitativa entre eles (FERREIRA, 2008).

Em sua exposição, Leonel Ferreira deixa por último as duas obras que considera fundamentais para um estudo o mais completo possível da matéria. Em suas palavras:

Por fim, menciono dois livros que estão distantes dos anteriormente mencionados em razão do conteúdo que apresentam. São livros teoricamente densos e de grande importância para os estudos do campo. O primeiro, *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*, escrito pelo teórico-literário canadense Northrop Frye, foi lançado no mercado brasileiro em 2004 pela Boitempo editorial. Sua versão original surgiu em 1981 e é de se lamentar o tempo decorrido para que fosse vertido para nosso idioma. De modo excessivamente genérico, posso dizer que Frye, percebendo a influência exercida pela Bíblia na literatura ocidental, procurou descobrir nas Escrituras as qualidades literárias que justificassem tal influência. Quem estiver interessado em estudar a Bíblia literariamente tem neste livro uma leitura obrigatória.

O último livro é o mais importante a ser citado. *A arte da narrativa bíblica*, escrito por Robert Alter, um dos editores do *Guia literário da Bíblia*, e publicado pela Cia. da Letras no final de 2007, é um clássico na área. Editado nos EUA em 1981, exerceu sólida influência no campo dos estudos críticos e bíblicos. Sem conter a rigidez de um manual, o texto de Alter apresenta de modo claro questões centrais para o entendimento das narrativas do Antigo Testamento e que podem ser aplicadas igualmente às narrativas neotestamentárias. Fugindo da excessiva teorização, o autor vincula seus conceitos a exemplos de análise de textos que são primorosos. Aconselho veementemente a leitura desse livro (FERREIRA, 2008).

No transcurso de seu artigo, Leonel Ferreira, que também é co-autor de obra versando sobre estes dois campos do saber sob o título de *Bíblia, literatura e linguagem*, apresenta as características de ambos os objetos, a *Bíblia* e a *Literatura*, apontando o que os distingue. Acerca da *Bíblia*, faz apontamentos sobre a origem e sua estrutura sincrônica e diacrônica, o que é reiterado em outros momentos pelos autores por ele elencados nos excertos recém-transcritos. Sobre a *Literatura*, o autor também faz um inventário de algumas de suas características, mais especificamente de natureza narratológica, que mais fortemente a vincula ao objeto *Bíblia*. Assim, instâncias enunciativas, como personagens, tempo, espaço, mimese são evocadas como elos, ou hastes rizomáticas, que vinculam os dois campos escriturísticos. João Leonel Ferreira encerra o seu trabalho sugerindo que a leitura literária bíblica se desvincule de tecnicidades exegéticas que a tornem de difícil apreensão para o leitor comum.

Deste seu trabalho, porém, ressalta uma curiosidade que pode ser contabilizada como um lapso lamentável. Ao enumerar os críticos literários que se detiveram sobre a Bíblia, Leonel Ferreira não faz alusão, neste artigo, ao trabalho de um dos mais proeminentes críticos dos últimos decênios, Harold Bloom, que tem no conteúdo biblista um diálogo epistemológico permanente e instigante pela sua natureza pouco ortodoxa em relação à escritura judaico-cristã, e que talvez seja o autor em que o imbricamento de ambos os campos, a *Bíblia* e a Literatura, mais se apresente entranhado, complexo. Algo semelhante ocorre em relação à obra *As mil faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*, da pesquisadora brasileira Salma Ferraz (2003), que aborda o ateísmo do escritor português que salta das páginas de sua poética fazendo esparsas e parcas referências ao trabalho bíblico-literário do crítico norte-americano. Da obra de Ferraz não consta o último romance *Caim*, naturalmente publicado após o resultado de sua pesquisa ser transposto para o formato de livro. Posteriormente, ela publica o artigo “Caim decreta a morte de Deus”, em que apresenta uma análise do romance saramaguiano em formato eletrônico (2013).

Em nosso estudo, utilizaremos pontualmente a obra da pesquisadora brasileira, que, à semelhança de João Cesário Leonel Ferreira, utiliza-se parcamente, quase nada, em sua pesquisa sobre o ateísmo saramaguiano, da crítica de fundo bíblico de Harold Bloom. Uma possibilidade para o posicionamento de Leonel Ferreira talvez passe pelo aspecto sumamente estruturalista por ele adotado para a relação entre a *Bíblia* e a poética como um todo. Assim como Robert Alter, de que nos utilizaremos pontualmente em nosso estudo, o articulista parece ver na relação dos elementos narratológicos literários o ponto fulcral da relação bíblico-literária. Já em Harold Bloom a relação entre Bíblia e Literatura se vincula mais ao conteúdo e suas relações de influência na poética ocidental como um todo. Dos autores teóricos que trabalharam a relação entre a *Bíblia* e a Literatura, mencionados até aqui, à exceção de Harold Bloom, a postura tem sido mais de caráter filológico-estruturalista.

Em *Guia literário da Bíblia*, obra organizada por Robert Alter e Frank Kermode, composta por quase quatro dezenas de artigos e ensaios de pesquisadores literários de procedências diversas, oriundos dos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Israel, Itália e Holanda, os trabalhos se caracterizam pela diversidade da pesquisa implementada pelos seus autores, predominando em seu conjunto a abordagem estrutural. Na introdução desta obra, os organizadores procedem a estas observações que contextualizam o estudo interacional bíblico-literário, em que nossa pesquisa e sua linha de pesquisa estão implícitas nas palavras dos dois críticos internacionais:

[...] parece que se chegou a um ponto de transição na história da crítica, pois a Bíblia, *sob um novo aspecto*, reocupou a cultura literária. Como se alcançou tal ponto? Se voltarmos o olhar para o Iluminismo percebemos que homens do calibre de Lessing e Herder não supunham dever se especializar em literatura secular ou religiosa. Lembramos que Lessing como dramaturgo, crítico influente e teórico do drama – um esteta –, mas também como um ousado crítico bíblico. A influência de Herder no desenvolvimento da literatura alemã é enorme e seus estudos bíblicos dificilmente são menos importantes. Contudo, foi na época desses intelectos extraordinários, e principalmente em consequência de suas realizações, que o método histórico-crítico, característico dos estudos bíblicos modernos especializados, foi desenvolvido. *Essa crítica “científica” foi de grande importância cultural e doutrinária; mas, como dissemos, ela desviou a atenção da narrativa, poesia e profecias bíblicas como literatura, tratando delas, ao contrário, como registros históricos mais ou menos distorcidos* (ALTER, KERMODE, 1997, p.13; grifos nossos).

As palavras sobre a transição crítica em que a *Bíblia* recupera o seu lugar na pesquisa literária são extremamente instigantes. O novo aspecto a que os autores se referem passa em uma de suas abordagens pela epistemologia literária desenvolvida no último século. Hoje o texto bíblico pode e deve ser olhado sob o enfoque multiepistêmico da Literatura e dos campos que dialogam com ela de perto. Estruturalismo, Crítica Genética, Estética da Recepção, Estudos Culturais, Ecocrítica, e outras instâncias epistemológicas da Literatura têm no objeto *Bíblia* um campo riquíssimo de pesquisa a ser joeirado em suas quase infinitas possibilidades, em seus mil platôs, para ficarmos conceitualmente mais próximos da proposta de Delleuze e Guattari em suas formulações adotadas como fio de Ariadne deste estudo. A exemplo da obra solo de Robert Alter, *A arte da narrativa bíblica*, o *Guia literário da Bíblia* também será tangenciado pontualmente ao longo deste estudo, que deverá priorizar, como passaremos a expor, um recorte rizomático de uma perspectiva bíblica ora como peça artística mas não necessariamente literária – a proposta de Northrop Frye –, e a proposição de Harold Bloom do texto e contexto bíblico como produção basicamente literária. Em seu artigo “Introdução ao Antigo Testamento”, que compõe o *Guia literário da Bíblia*, Robert Alter assinala sobre a divisão entre judeus e cristãos:

[...] autores importantes, de Agostinho a Dante, Donne e Eliot conceberam a Escritura hebraica e a absorveram em sua própria obra, e essa concepção persistiu o bastante para figurar com destaque em data tão recente quanto 1982, em um livro de um de nossos mais importantes críticos, *The Great Code: The Bible and Literature*, [*O grande código: a Bíblia e a Literatura*] de Northrop Frye. Os judeus coletivamente rejeitaram o termo por tudo o que ele implica e, em termos de história literária, por certo nada autoriza imaginar que os antigos escritores hebreus compuseram suas histórias, poemas, leis e listas genealógicas com a idéia de que estavam fornecendo o

prelúdio a um outro conjunto de textos a ser escrito em outra língua, séculos mais tarde. Harold Bloom, crítico que tem incansavelmente estudado as maneiras pelas quais escritores posteriores se apropriam das realizações de seus predecessores para fins próprios, faz essa observação de modo incisivo e espirituoso ao falar do “triunfo cristão sobre a Bíblia hebraica, um triunfo que produziu aquela obra subordinada, o Antigo Testamento” (ALTER, 1997, p.24).

A quantidade e a qualidade dos pesquisadores que têm se apresentado para a pesquisa da interface *Bíblia-Literatura* são significantes, embora este campo de pesquisa ainda se mostre carente de mais abordagens no âmbito da pesquisa propriamente literária, como ressalta deste excerto. Sobretudo no universo literário anglófono. Dessa forma, doravante adotaremos mais proximamente as abordagens rizomáticas de Northrop Frye e Harold Bloom como os teóricos que se distinguem mais claramente do interstício crepuscular mediante a assunção de uma postura mais definida em relação ao tema da interacionalidade de ambos os campos. Ou seja, para o crítico canadense a *Bíblia* é o código artístico fundamental do Ocidente, não configurando em totalidade uma peça literária (FRYE, 2004, p.15). Sua representação material por excelência é a vertente da cristandade, que enfeixa os dois testamentos, o que é sumamente desagradável ao judaísmo, conforme referencia Alter no artigo mencionado. Para o crítico norte-americano, o texto tanto judaico quanto cristão representa de maneira fundamental uma peça literária, embora ele não ignore liminarmente o seu aspecto religioso. Por conta de sua postura diante dessa interação, refletida em sua produção crítica, é que contemplaremos mais amplamente a abordagem de Harold Bloom em torno dessa interacionalidade lítero-bíblica, que abre um instigante veio de intertextualidade e subjetividade raramente encontrado em outro crítico. A partir destas observações, passamos a apresentar uma abordagem panorâmica em torno da cosmovisão bíblico-literária de Northrop Frye e Harold Bloom, que incidirá sobre a ficcionalidade de que trataremos em seções específicas de nosso estudo.

### 3 HAROLD BLOOM E A *BÍBLIA* COMO LITERATURA

#### 3.1 NORTHROP FRYE: A REPRESENTAÇÃO JUDAICO-CRISTÃ

Não me lembro de ler nada de crítica literária, mas apenas biografias de escritores, até a graduação. Aos 17 anos, comprei o estudo de Northrop Frye a respeito de William Blake, *Fearful Symmetry* (Temível simetria), logo após sua publicação. O que Hart Crane foi para mim aos 10, Frye tornou-se aos 17: uma experiência avassaladora. A influência de Frye sobre mim durou vinte anos, mas cessou bruscamente em 11 de julho de 1967, meu aniversário de 37 anos, quando acordei de um pesadelo e passei o dia inteiro compondo um ditirambo, “The Covering Cherub; or, Poetic Influence” (O Querubim protetor; ou Influência poética). Seis anos depois, o poema se transformara em *A angústia da influência*, um livro que Frye, de seu ponto de vista platônico cristão, corretamente rejeitou. Agora, aos 80 anos, eu não teria paciência para reler nada de Frye, mas sei quase toda a obra de Hart Crane de memória [...] (BLOOM, 2013, p.16).

No prefácio de *Anatomia da crítica*, obra publicada originalmente em 1957, Northrop Frye (1957, p.23) apontava um problema em torno da crítica literária à época, concernente a sua pouca especificidade enquanto Ciência estruturada nos moldes das Ciências Naturais que detêm um núcleo duro, como a Física e a Química, além das Ciências Sociais, que se constituíram sob a égide de ambas, numa abordagem de analogia epistemológica. Reflexiona o autor canadense nesta obra que a Literatura se configura como um campo excessivamente aberto à ingerência de outras disciplinas, dentre as quais se destacariam a

Psicanálise, a Sociologia e a História. É uma discussão enfatizada por ele que de certa forma ainda persiste, mas não nos deteremos nestes aspectos, que não configuram neste momento o nosso objeto de pesquisa. Em *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, Northrop Frye estuda a relação entre os dois campos de cultura mencionados no subtítulo de sua obra, procedendo a uma exegese extremamente rica, sobretudo para o campo literário, mas procedendo a apontamentos que certamente podem interessar a uma interpretação no âmbito da religiosidade, consolidando neste trabalho a sua visão acerca da interacionalidade entre o universo literário e os demais campos do pensamento humano. Sobre seu estudo, apresenta ele nas primeiras linhas da introdução estas considerações que referendam este interacionismo entre a Literatura e os demais ramos do saber com a preocupação nítida entre as delimitações de ambos: “Este livro tenta estudar a Bíblia do ponto de vista de um crítico literário (FRYE, 2004, p.9).”

Nesta afirmação, percebe-se uma intencionalidade por parte de Frye de ser coerente consigo mesmo, conforme as ideias sustentadas no início de *Anatomia da crítica* em relação à especificidade epistêmica que cada disciplina deverá apresentar na pessoa de seus expoentes e expositores. Mais adiante, afirmará o teórico canadense acerca da relação entre a *Bíblia* e a Literatura:

*Este livro não é um trabalho de erudição bíblica, muito menos de teologia. Ele apenas dá expressão a meu encontro pessoal com a Bíblia, e está muito longe de qualquer consenso erudito. Não tenho resposta à pergunta sobre por que afinal deveria vir à luz: tenho uma explicação sobre como, afinal, ele veio. Meu interesse sobre tal tema começou muito cedo, quando eu ainda era um auxiliar de ensino e me descobri dando aulas sobre Milton e escrevendo sobre Blake. Eram dois autores excepcionalmente bíblicos, mesmo para os padrões comuns à literatura inglesa. Logo compreendi que um estudioso da literatura inglesa que não conheça a Bíblia não conseguirá entender o que se passa (FRYE, 2004, p.9-10; grifos nossos).*

Ao afirmar que este seu estudo em particular não é uma obra de erudição bíblica, Frye reitera o cuidado epistemológico em relação a outra área de pesquisa, a Teologia e suas subdivisões. Contudo, se a sua obra não é exatamente um trabalho de erudição bíblica em termos de exegese teológica e de um estruturalismo de caráter filológico, ela representa um notável esforço, sim, de erudição fronteira entre as áreas contempladas em seu subtítulo. Dito de outra maneira, *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura* se configura como um excepcional estudo rizomático, na perspectiva de Deleuze e Guattari que temos adotado para o nosso trabalho. A partir do momento em que Frye afirma que seu livro é um resultado do seu encontro pessoal com a *Bíblia*, ele estabelece considerações de natureza homológicas em

relação ao escritos de Harold Bloom, de que se pode inferir também um encontro deste crítico estadunidense com o texto sagrado do monoteísmo ocidental que se apresenta como elo comum às três grandes religiões que creem na existência de um Deus único. Ao explicar o subtítulo de seu trabalho, Frye estabelece importante distinção a ser observada em sua postura quanto a uma dicotomia *Bíblia-Literatura*. Assevera o crítico que para lecionar Literatura Inglesa sentiu a necessidade de buscar um maior conhecimento acerca do livro sagrado da cristandade, pois não bastavam referências que lembrassem notas de rodapé (FRYE, 2004, p.10). Ainda sobre a busca por um maior aprimoramento em torno da *Bíblia*, ele informa:

Fui atrás de cursos similares em outras universidades, e descobri que muitos deles se chamavam “A Bíblia enquanto literatura”. O leitor deve ter percebido que este não é o subtítulo deste livro. [...] mas o pressuposto de tais cursos era o de que a Bíblia poderia ser vista como uma espécie de antologia da literatura do Oriente Médio. Tal abordagem violava todos os meus instintos de crítico. Esses instintos me ditavam que a operação crítica começa com a leitura completa de uma peça, tantas vezes quanto necessário para apreendê-la no seu todo. [...] Mas a Bíblia é uma longa miscelânea em livro, e muitos dos que tentaram lê-lo de fio a pavio caíram ali pela altura do Levítico. Há um motivo para isso: a Bíblia parece mais uma pequena biblioteca do que um livro de fato: parece mesmo que ela veio a ser pensada como *um* livro apenas porque para efeitos práticos ela fica entre duas capas. [...] Talvez não exista essa entidade chamada “a Bíblia” e o que assim se chama não passe de uma mixórdia inconsistente e confusa de textos precariamente definidos (FRYE, 2004, p.10; grifo do autor).

Logo em seguida, observa ele que esta precariedade estrutural da *Bíblia* não importa muito ao final, pois foi como uma unidade “[...] que ela pesou sobre a imaginação do Ocidente (2004, p.11).” Ainda nesta linha de raciocínio, observa Frye que o conjunto bíblico, a despeito do aparente caos, possui um começo e um fim, com resquícios de uma estrutura completa, pois apresentaria “o começo do tempo, na criação do mundo; e termina com o término do tempo, no Apocalipse. No meio do caminho ela resenha a história humana, ou o aspecto da história que lhe interessa, sob os nomes simbólicos de Adão e Israel (2004, p.11).” Sobre os tropos que integrarão as narrativas bíblicas, afirma Northrop Frye:

Há também [na Bíblia] um corpo de imagens concretas: cidade, montanha, rio, jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras. Elas são tão recorrentes que indicam claramente a existência de um princípio unificador. Dizendo-se de modo mais preciso, nenhum livro pode ter um significado coerente se não possuir alguma coerência em sua forma. Assim o curso tornou-se uma apresentação de uma estrutura unificada das imagens e da narrativa na Bíblia, e é isto que forma o cerne deste livro (FRYE, 2004, p.11; grifo nosso).

A seguir, estabelece na continuação do excerto que a versão da *Bíblia* que tomará como conteúdo de seu estudo é a vertente cristã, embora não ignore que o judaísmo, assim como o islamismo, possui as suas peculiaridades em relação ao livro sagrado (2004, p.11). Em nosso trabalho, adotaremos doravante como marco definidor a diferenciação entre *Bíblia hebraica* e *Bíblia*, aqui contextualizada como a vertente cristã, que poderá aparecer também na distinção entre *Velho Testamento* e *Novo Testamento*, distinções estas que são assim apresentadas por Harold Bloom em *O livro de J*:

A Bíblia Hebraica, que tem origem no Livro de J, não deve ser confundida com a Bíblia Cristã, que se funda sobre ela mas equivale a uma revisão muito severa da Bíblia dos Judeus. Os judeus chamam de Tanákh às suas Escrituras Sagradas, um acrônimo das três partes da Bíblia: a Toráh (o Ensino ou Lei, também conhecida como Os Cinco Livros de Moisés, ou Pentateuco); Nevi'im (os Profetas); e Khetuvim (Os Escritos). Os cristãos chamam a Bíblia Hebraica de Velho Testamento ou Aliança, de forma a suplantá-lo com o Novo Testamento, uma obra que permanece totalmente inaceitável aos judeus, que não consideram sua Aliança velha e, portanto, suplantável (BLOOM, 1992, p.15).

A *Bíblia hebraica* guarda, ainda, algumas diferenças na disposição dos livros em relação à *Bíblia cristã*, bem como em sua nomenclatura. Tais diferenças, todavia, não serão abordadas em nosso estudo, que não pretende aprofundar os aspectos estruturais biblistas, bastando para os seus fins a distinção esboçada por Harold Bloom, ou seja, a de que a *Bíblia hebraica* equivale, grosso modo, ao *Velho Testamento* da *Bíblia cristã*. Assim, numa nota importante, que diz respeito aos seus estudos bíblicos e a influência que eles tiveram sobre o processo de sua formação como crítico literário, registra Frye, referindo-se à versão cristã da textualidade biblista: “De certo modo todo o meu trabalho crítico, começado com um trabalho de 1947 sobre Blake, e continuado com a publicação da *Anatomia da crítica* dez anos depois, girou em torno da Bíblia (2004, p.12)”. Ainda na introdução, o autor esclarece que não se trata do trabalho de um erudito, mas sim de um professor que tem como objetivo popularizar da maneira mais clara possível o resultado de seu esforço intelectual em área em que reconhece não ser um erudito. Em torno da literariedade da *Bíblia* afirma o pensador canadense:

A abordagem da Bíblia de um ponto de vista literário não é de *per se* ilegítimo: nenhum livro poderia ter uma influência literária tão pertinaz sem possuir, ele próprio, características de obra literária. Mas a Bíblia era tão obviamente mais do que uma obra literária, seja lá o que este “mais”

signifique, que uma metáfora quantitativa não ajudava muito. [...] Mas aqui está um livro que teve uma fértil influência na literatura inglesa, desde os escritores até os poetas mais jovens do que eu, e mesmo assim ninguém diria que a Bíblia “é” uma obra literária (FRYE, 2004, p.15; grifo do autor).

Linhas adiante o autor canadense afirmará que o estudo em torno da *Bíblia* e seu consequente desdobramento levou-o a um campo mais extenso, o da própria linguagem, “contexto verbal mais amplo de que a literatura é parte integrante (2004, p.15).” Observa Frye que o problema por ele mencionado em *Anatomia da crítica* acerca da aproximação que a crítica literária vinha mantendo em relação às Ciências Sociais despertou muita resistência, justamente por ferir o que ele considera como sendo reflexos condicionados de um grande número dos humanistas da época em relação a esta aproximação (2004, p.17). A linguagem apareceu como um modelo que teria vindo em socorro das ilações fryeianas, pois serviu a vários campos do conhecimento, provocando revoluções na Psicologia, na Antropologia, dentre outras áreas (FRYE, 2004, p.17). Os postulados da linguagem, ainda conforme o teórico canadense, estariam “intimamente ligados ao estudo da Bíblia, e de fato parecem estorvados por não se fazer mais íntima e clara esta relação (FRYE, 2004, p.17).” Na sequência das considerações sobre a linguagem, estabelece o autor canadense que:

O homem, ao contrário dos animais, não está nu nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais. De tudo isso, a maior parte é inconsciente. Isso significa que nossa imaginação pode reconhecer partes desse corpo, *quando apresentados na arte ou na literatura*, sem que compreendamos o que na verdade reconhecemos (FRYE, 2004, p.17; grifo nosso).

Ao longo da introdução de *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, Northrop Frye vai apontando os problemas suscitados pelo estudo da interface Bíblia-Literatura, justificando que embora não possa a *Bíblia* ser considerada Literatura, a sua relação com o campo literário é extremamente intrincada. Em torno disso, menciona o autor de *Anatomia da crítica* a postura de pensadores como Giambattista Vico, que “elaborou uma sofisticada teoria da cultura baseando-se apenas na história secular, evitando de todo a Bíblia (2004, p.18).” Frye contextualiza a postura de Vico, afirmando que houve prudência nesta atitude, embora “hoje essa desculpa não se sustenta, em se tratando de eruditos que tratam de questões levantadas pela Bíblia e que se comportam como se ela não existisse (2004, p.18).” Em seguida, conclui asseverando que em seu parecer “[...] alguém de fora do círculo de especialistas precisa chamar a atenção para a existência e a relevância da Bíblia (2004, p.18).”

Além do próprio Frye e dos teóricos mencionados nas seções anteriores deste estudo, Harold Bloom se mostra como alguém que realiza, voluntária ou involuntariamente, a asserção de Northrop Frye, pois em sua produção acerca da Literatura o professor de Yale tem constantemente visitado a interacionalidade bíblico-literária, enfatizando a importância do livro sagrado de cristãos e judeus no âmbito da episteme literária.

Samuel Johnson, ícone da crítica literária inglesa, é outro autor que guarda uma postura algo semelhante a Vico no que diz respeito à secularização, pois “seguiu a prática Protestante comum de manter a Bíblia num compartimento diverso daquele da literatura secular. Os Românticos é que se deram conta de que essa separação era irracional (2004, p.18).” Em outro apontamento sobre a interface *Bíblia-Literatura*, Northrop Frye observava linhas atrás:

Muitos pontos relevantes da teoria crítica de hoje tiveram origem no estudo hermenêutico da Bíblia. Muitas abordagens contemporâneas da crítica têm raízes obscuras numa síndrome do tipo Deus-está-morto, que também se desenvolveu a partir de uma leitura crítica da Bíblia. Muitas das formulações da crítica me parecem mais defensáveis quando aplicadas à Bíblia do que se aplicadas alhures (FRYE, 2004, p.18).

Conforme se observa dessas considerações, para o autor de *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, a relação entre o livro sagrado da cristandade e a Literatura transcende o aspecto da literariedade em si do texto bíblico, alcançando de maneira concomitante o outro polo do processo literário, consubstanciado no etos crítico. Em torno do processo literário, Frye estabelece que em nossa sociedade a Literatura possui a faceta peculiar de dar continuidade à criação de mitos (2004, p.20). Sobre a criação de mitos e a correspondente homologia autoral em *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, o autor assinala:

A criação de mitos tem, por sua vez, uma qualidade a que Lévi-Strauss chama de bricolagem, um juntar de partes e pedaços de tudo aquilo que chegue à mão. [...] De certo modo tentei ver a Bíblia como um trabalho de bricolagem, escrevendo um livro que também é uma (FRYE, 2004, p.20).

A relação da *Bíblia* com a Literatura e sua complexa rede de interseções apresentada inicialmente em suas páginas introdutórias é citada por Frye como a realização fundamental de *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. Pouco antes de concluir a sua introdução, o autor faz um breve resumo dos capítulos que se seguirão, apresentando o tema de cada um em particular. Divididos especularmente em duas partes, intituladas respectivamente de “A ordem das palavras” e “A ordem dos tipos”, os capítulos se repetem

tematicamente em ambas, naturalmente que com uma retomada para um maior aprofundamento remissivo à interface bíblico-literária. No primeiro capítulo, por exemplo, será tratado o tema da linguagem, que não será propriamente a da *Bíblia*, “[...] mas a linguagem que as pessoas usam ao falar sobre ela – e sobre questões conexas, como a da existência de Deus. Kenneth Burke chama tal linguagem de a retórica da religião (FRYE, 2004, p.21).” O capítulo inaugural da primeira parte se intitula “Linguagem I” e na segunda parte será denominado “Linguagem II”, o que dá à obra um caráter semelhante à própria *Bíblia*, que teria em ambos os testamentos que compõem a sua versão cristã a característica especular, sendo um testamento o reflexo do outro (FRYE, 2004, p.21). Esta estruturação se repete nos demais capítulos e parte. Quanto aos tópicos do livro, o autor elucida que além da linguagem:

Seguem-se dois capítulos sobre mito e metáfora que definem tais termos no âmbito da crítica, e que têm por meta colocar que ambos respondem a uma questão: qual é o sentido literal da Bíblia? [...] O quarto capítulo, sobre tipologia, conclui a primeira parte, acrescentando uma dimensão temporal ao argumento como um todo, ligando-se ao modo pelo qual o cristianismo sempre leu a sua Bíblia (FRYE, 2004, p.21).

Nos capítulos sobre o mito encontram-se instigantes homologias com o trabalho de Gilbert Durand em *Estruturas antropológicas do imaginário* (1997), o que abriria outro veio de pesquisa ou, ainda, um rizoma, que o encaminhamento de nosso trabalho não permitiria, por ora, realizar, a não ser em uma abordagem sumamente tangencial. Ao tratar do espelhamento involuntário em que a sequência dos capítulos conduziu a obra, o autor (2004, p.21) ressalta a importância da segunda parte, pois esta lida com a aplicação dos princípios críticos, que vieram antes, à estrutura da *Bíblia*. Acerca disso, ressalta:

Começamos com o que considero as sete fases da revelação: criação, êxodo, lei, sabedoria, profecia, evangelho e apocalipse. Postulam-se duas de visão apocalíptica, fazendo das fases oito ao todo, sendo que a oitava nos traz de volta à tese central sobre o papel do leitor. Daí vai-se a um levantamento indutivo da imagética e depois das estruturas narrativas da Bíblia, que é o ponto de onde partiu o livro (FRYE, 2004, p.21).

Nas linhas que se seguem a estas, o teórico canadense (2004, p.21) menciona a sua expectativa em relação a estudos posteriores que venham a contribuir para uma maior compreensão da relação entre a *Bíblia* e a Literatura, apontando que obras como *Cântico dos cânticos*, assim como os evangelhos apócrifos, apresentam fortes características literárias e

não puderam ser amplamente desenvolvidos no *corpus* de *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. Concluindo a introdução, Northrop Frye tece considerações acerca do horizonte de expectativas, numa terminologia própria da Estética da Recepção, dos leitores que recepcionarão o seu trabalho: “Presume-se que a maioria dos leitores deste livro estão mais acostumados a ver na Bíblia referências doutrinárias ou históricas do que imaginativas, se com ela tiverem alguma familiaridade (FRYE, 2004, p.22)”. Conforme ele, os leitores que veem na *Bíblia* um suporte para problemas existenciais ou religiosos verão em seu estudo apenas um exercício de diletantismo estéril, enquanto outros, numa recepção extrema a esta, vão receber a obra como símbolo de um sistema vinculado a proibições sexuais e a uma visão primitivista da biologia “[...] que acreditam ser qualquer interesse sobre ela sinal de um mal-estar autoritário ou regressivo (FRYE, 2004, p.22)”, numa possível referencialidade à postura freudiana em seus ensaios *O futuro de uma ilusão* e *O mal-estar na cultura*.

No *intermezzo* de ambas as posturas receptivas estariam aqueles leitores de boa vontade, aos quais a obra se dirige (FRYE, 2004, p.22), que certamente será composto em boa parte pelos pesquisadores da Literatura. Acerca, ainda, do critério imaginativo adotado como norteador do seu estudo, afirma o teórico canadense: “Não reivindico para critérios imaginativos um monopólio da verdade ou da relevância. Quero dizer apenas que são os únicos consistentes com os critérios que aplico (FRYE, 2004, p.22).” Ao reflexionar sobre a pertinência de seu trabalho, o autor de *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura* assinala que:

Alguns [...] podem pensar que uma abordagem direta e nua da Bíblia é uma maluquice, quem sabe estão certos. Mas os anos trouxeram-me uma consciência de largo curso e dos débitos e deveres que tenho. Além disso, desconheço livro que trate do mesmo assunto. Mas devo dizer que ao escrevê-lo senti-me muitas vezes como o Satã de Milton ao atravessar o caos, quando a cada passo – que na verdade pode não ser propriamente o dar um passo, mas cavar, voar ou nadar – se vê cercado pelas paisagens intermináveis de territórios desconhecidos. [...] Dar testemunho pode ser valioso, pelo menos para provocar novos e melhores livros (FRYE, 2004, p.22).

A referência ao Satã de Milton é instigante, pois além da própria identificação com o etos satânico no caos, na concepção e execução de sua obra, Frye remete a uma reflexão da Literatura como um todo e seu imbricamento com o texto bíblico. No amplo jogo da intertextualidade, é difícil pensar em um grande autor das letras ocidentais que não tenha visitado a fonte bíblica de maneira direta através do intertexto e em praticamente todos os gêneros literários. Além dos autores que são objeto deste trabalho, seria fastidioso mencionar

todos os escritores exponenciais no tempo e no espaço que lançaram mão do intertexto bíblico em suas produções. Alguns nomes dessa vasta galeria vão comparecer no *corpus* deste estudo como importantes referências intertextuais em comparações com os nomes selecionados como objetos cartográficos deste trabalho. Assim, não constitui maluquice uma abordagem direta e nua sobre a Bíblia por parte de um crítico literário do estofado intelectual de Northrop Frye. Pelo contrário, constitui uma contribuição ímpar, difícil, embora não impossível, de ser superada e que está à espera de pesquisadores com semelhante angulatura intelectual e cultural para a realização de obras melhores, conforme aspiração do próprio Frye. O farto material literário que dialoga com a *Bíblia* sugere e pede uma postura dessa natureza por parte da crítica competente.

Assim, um exemplo do etos que norteará esta importante obra de Northrop Frye pode ser pinçado à abertura de seu ensaio. Ele toca de perto ao problema da linguagem e sua vinculação ao estudo bíblico-literário. Assim, já na primeira parte, e em seu primeiro capítulo, o ensaio apresenta as considerações do autor que vinculam a linguagem do livro sagrado à poesia no que diz respeito à concentração exigida para a sua linguagem (FRYE, 2004, p.25). Acerca deste aspecto da linguagem, afirma o autor que eruditos e comentadores do judaísmo de sentido talmúdico ou cabalístico “[...] tiveram de lidar inevitavelmente e sempre com as feições puramente linguísticas do texto em hebraico que é o Antigo Testamento (FRYE, 2004, p.25).” Na sequência, ele informa que embora a erudição cristã “[...] não seja menos consciente da importância da linguagem, enquanto religião o cristianismo sempre dependeu mais da tradução (FRYE, 2004, p.25).” Como na poesia, por mais perfeita que seja a tradução, ela nunca será como o original (FRYE, 2004, p.26). Em torno da linguagem bíblica dos primórdios da cristandade, o crítico nascido em Sherbrooke, Canadá, aponta o conflito por ela espelhado entre cristãos e judeus nestes termos:

O Novo Testamento foi escrito num grego *koine*, que parecia não ser a língua nativa dos seus autores. Qualquer que fosse a familiaridade desses autores com o hebraico, eles preferiam usar em suas referências ao Antigo Testamento a tradução em grego da Septuaginta<sup>7</sup>. Baseados na carta de

<sup>7</sup> Informa Flávio Aguiar, o tradutor de *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura, sobre a Septuaginta*: “A ‘Carta de Aristeu’ é um dos textos pseudepigráficos, isto é, atribuídos pela tradição a um autor, e que dá notícias da tradução do Pentateuco para o grego. De acordo com a lenda transcrita na carta, esta tradução teria sido feita por 72 sábios (seis de cada tribo de Israel) em 72 dias (daí o nome de ‘Septuaginta’). Aristeu era funcionário do governo de Ptolomeu II, dito o Filadelfo, rei grego do Egito no século III a.C., e que teria ordenado a tradução. O texto da carta que chegou até nós está escrito em grego alexandrino do século I a.C., dois séculos, portanto, depois de sua suposta autoria. O que hoje se conhece por Septuaginta compreende também a tradução de outros textos do Antigo Testamento, além do Pentateuco, e as cópias existentes são manuscritos registrados já na era cristã. A erudição mais recente situa a tradução do Pentateuco no século III a.C. e a dos demais livros no século II a.C., graças ao estudo do grego empregado (AGUIAR, 2004, p.26).”

Aristeu, os judeus num primeiro momento receberam a Septuaginta com entusiasmo. Mas o uso desta pelo cristianismo levou-os a voltar-se novamente para os originais hebraicos (FRYE, 2004, p.26).

Na linha de força do problema da tradução, Frye especifica que esta prática foi importante para o Cristianismo ao longo do processo cultural muito até em função do etos do Pentecostes, fenômeno descrito no livro bíblico intitulado *Atos dos apóstolos* (1985), quando o Espírito Santo pousou sobre os apóstolos em Jerusalém, infundindo-lhes uma virtude linguística ímpar, transformando-os, por assim dizer, na representação de uma antibabel, pois então passaram a ser dotados da capacidade de compreender e fazer-se compreendidos na língua específica dos que estavam presentes no inusitado acontecimento. Na esteira dessas informações, Frye dirá, em consonância com os estudos históricos acerca da *Bíblia*, que a Vulgata, tradução latina do livro sagrado feita por São Jerônimo, seria o texto oficial bíblico por um milênio (FRYE, 2004, p.26). Logo em seguida, assevera que:

O renascimento dos estudos gregos e hebraicos no fim da Idade Média coincidiu com a Reforma e com a questão vernácula. Nesta linha as traduções inglesa e germânica foram as mais importantes, *seja de um ponto de vista literário, seja cultural* (FRYE, 2004, p.26; grifo nosso).

Dando sequência às suas considerações em torno da linguagem, o autor faz curiosa referência à universalidade da linguagem matemática, que seria um tipo de linguagem específica, de fundo, comum à área (FRYE, 2004, p.26). Não é, contudo, o caso da *Bíblia*, que sofre o problema da tradução por estar vinculada à linguagem poética e não à linguagem científica. Nesta perspectiva, Frye coloca a linguagem como um dos fenômenos mais fragmentários da experiência humana (FRYE, 2004, p.26). Sobre o problema específico da tradução, assevera o autor:

Presumimos que o que se pode traduzir é aquela relação especial entre diferentes significantes e um significado comum que é conhecida como “o sentido”. Tomemos de empréstimo uma distinção que se faz em francês e que nos parece conveniente: além da *langue*, que separa o inglês, o francês, o alemão, há também uma *langage*, que torna possível a expressão de coisas semelhantes nas três línguas. Isso vale até mesmo para a poesia ou o drama. Ao entrarmos num teatro chinês ou japonês, mesmo que desconheçamos completamente a língua, damos-nos conta imediatamente de que ali se passa uma experiência dramática semelhante àquelas que nos são familiares. Se damos um passo adiante e aprendemos a língua, descobriremos que há um sentido comum que até certo ponto sempre poderá ser traduzido, apesar de toda a diferença em matéria de referências culturais e linguísticas (FRYE, 2004, p.27).

Estes apontamentos encontram ecos naturalmente no problema da *Bíblia*, cujo processo de complexidades inerentes à tradução foi apontada por Frye. Significados como os de cidade, montanha, rio, jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras (FRYE, 2004, p.11) formam a imagética comum, à semelhança do exemplo do teatro, a todas as culturas humanas em que o texto bíblico foi traduzido. Na esteira dessa linha de raciocínio, Frye considera que “O que chamamos de *langage* revela-se como uma força lingüística muito efetiva (2004, p.27)”. Ainda segundo ele:

Daí pode-se conjecturar se ela sustentaria algo como uma visão histórica, ou seja, algo como uma história dessa *langage*, uma seqüência modal de estruturas postas em palavras mais ou menos traduzíveis. [...] Se isto for mais do que uma mera possibilidade, nos desenharia um contexto histórico para a Bíblia que não creio tenha sido examinado (FRYE, 2004, p.27).

Quem teria se preocupado seriamente com esse problema no mundo moderno que correlaciona a linguagem com o desenvolvimento histórico seria Vico (FRYE, 2004, p.28). Com base na abordagem desse pensador, Frye estabelece a sua versão para a linguagem em consonância com o desenvolvimento histórico aplicado à *Bíblia*. Daí, cada fase histórica terá a sua representação na metáfora, na metonímia e na descrição. Em *A arte da narrativa bíblica*, obra produzida simultaneamente ao trabalho de Frye, o que torna difícil estabelecer se o crítico canadense conhecia-lhe o conteúdo, Robert Alter (2007) explora algo da linguagem erudita que remete aos originais bíblicos do *Velho Testamento* para tecer considerações acerca da narrativa biblista em perspectivas fundamentalmente literárias.

Mas a perspectiva da linguagem, no confronto histórico-biblista, desenvolvida por Frye, apresenta uma abordagem assaz instigante, o que torna impossível um maior aprofundamento neste momento, que tem a pretensão de apresentar um panorama dessa produção fryeiana para caracterizá-la como uma vertente rizomática da crítica bíblica-literária que toma o livro biblista em sua tradição bifronte judeu-cristã, não a considerando como uma peça sumamente literária, como será o caso de Harold Bloom.

Além de explorar esta abordagem em torno da linguagem nas duas partes que enformam o seu trabalho, Northrop Frye contempla, também em ambas as partes, considerações instigantes acerca do mito, da metáfora e da tipologia, que serão abordadas de forma tangencial na continuidade de nosso trabalho quando se fizerem pertinentes, sendo priorizadas em relação às considerações de teóricos outros que não pertençam exclusivamente ao campo dos estudos literários. Em face da magnitude de *Código dos códigos: a Bíblia e a*

*Literatura* na abordagem do tema a que se propõe, pode-se dizer que, não fosse o mapeamento que deve priorizar o máximo possível de fontes numa abordagem espacial-cartográfica, e a obra de Northrop Frye sustentaria, por si, todo um projeto de pesquisa. Ou seja, ela mesma representa um campo a ser mapeado, a espera de pesquisadores que possam fazê-lo com a competência que a obra desse notável pesquisador das letras merece.

### 3.2 BÍBLIA E LITERATURA EM HAROLD BLOOM

Em ampla pesquisa realizada em torno da leitura e utilização da produção de Harold Bloom no meio acadêmico brasileiro, intitulada *A recepção crítica de Harold Bloom no meio acadêmico brasileiro*, o pesquisador Luiz Fernando Martins Lima (2009) cataloga e analisa os principais trabalhos de mestrado e doutorado sobre o crítico estadunidense desde sua chegada ao Brasil mediado pela tradução, num período que abrange uma década, que tem início no ano de 1994, encerrando-se em 2004. Até onde sua pesquisa alcançou, os trabalhos versaram basicamente sobre a formulação teórica bloomiana mais conhecida, denominada “angústia da influência”, e uma pesquisa e três artigos em torno da obra polêmica por natureza, mesmo que fosse produzida por algum outro pesquisador, *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*, em que Bloom cataloga 26 autores que considera como centrais numa estrutura canônica do Ocidente<sup>8</sup>.

Uma obra como esta somente seria passível de uma certa concordância geral caso fosse realizada por um colegiado, o que não é o caso. Possivelmente, só numa excepcionalidade exponencial duas obras trariam basicamente os mesmos nomes, embora certamente alguns desses nomes viessem a figurar em todas elas. Nosso trabalho, porém, não tem a pretensão de trabalhar a formulação da angústia da influência em uma ampla e profunda abordagem em relação à interface *Bíblia-Literatura*, embora seja uma proposta extremamente tentadora, possível e passível de ser realizada com excelente proveito no âmbito da pesquisa literária como um todo. A ela faremos menção nas palavras do próprio Bloom oportunamente,

---

<sup>8</sup> Dentre os autores de dissertações e teses pesquisados por Luís Fernando Lima se inserem dois pesquisadores goianos, professores da Universidade Federal de Goiás. São eles os professores doutores Heleno Godói e Goiamérico Felício Carneiro dos Santos. Este último pesquisador publicou sua tese de doutoramento em livro sob o título de *Angústia da influência: parricídio e história da literatura*, obra em que aplica a teoria bloomiana da influência à relação cultural ao par Antonio Cândido-Roberto Schwartz, correspondendo o segundo à figura do efebo que é influenciada pelo primeiro, o poeta forte da conceituação de Harold Bloom, Antonio Cândido. Goiamérico Felício dos Santos compara sob a lente da teorização do crítico norte-americano os artigos de Cândido e Schwartz, respectivamente “Dialética da malandragem” e “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”.

mas numa perspectiva que se amolda ao nosso projeto, que busca evidenciar o rizoma bíblico-literário.

De início, pode-se dizer que a angústia da influência insere o seu formulador no escaninho literário dos estudos de Literatura Comparada. Atestam esta assertiva as pesquisas de Tania Franco Carvalhal e Sandra Nitrini publicadas em livro sob os respectivos títulos de *Literatura comparada* (1992) e *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (2010), em que as autoras apresentam uma historicização e uma análise em torno do comparatismo de maneira abrangente e bastante didática. Em tópico sob o sugestivo título de “Édipo e Laio na encruzilhada”, Carvalhal apresenta as características psicológicas da teorização de Bloom, apontando os aspectos remissivos à tragédia de Sófocles que foram aproveitados por Sigmund Freud para analisar o simbólico embate pai-filho, quando este último assassina o primeiro na peça trágica, casando-se com a mãe, o que simbolizaria um etos recorrente da psiquê dos indivíduos. Harold Bloom teria se servido das considerações freudianas para estabelecer os princípios de sua teoria poética, quando o poeta-filho se vê em luta, ou agon, com o poeta-pai, assassinando-o simbolicamente através do processo que o professor de Yale denomina “desleitura”, concretizada em uma nova produção poética, numa espécie de intertextualidade de fundo totalmente subjetivo. A respeito deste aspecto psicológico, afirma a autora de *Literatura comparada* que a teoria do crítico estadunidense tem seu fascínio e que: “Apesar das restrições que se lhe possam fazer por sua natureza psicologizante e sua terminologia excessivamente marcada por essa orientação, ela se alinha entre as propostas que ajudam a repensar os problemas que interessam ao comparatista (1992, p.60).”

Por sua vez, Sandra Nitrini caracteriza a formulação de Harold Bloom em torno da angústia da influência como um projeto polêmico, instigante e ambicioso (2010, p.155). Sobre a sua polêmica recepção, afirma a autora:

Dentre os comentaristas que se pronunciaram com restrições às colocações de Harold Bloom, interessa-nos, de modo particular, a opinião de Cláudio Guillén, não só por se tratar de um comparatista cuja voz tem-se feito presente, com frequência, ao longo de nosso percurso pela história e problemas da literatura comparada, mas por ter participado diretamente de discussões sobre o conceito de “influência”, no âmbito restrito da literatura comparada.

Para este comparatista, a teoria da angústia da influência “pouco ou nada tem a contribuir para o estudo comparativo de poesia”. Ao cair no biografismo, psicologizando a intertextualidade, *Bloom torna-se vítima da mesma armadilha que aprisionou os comparatistas tradicionais, a das conjecturas sobre as relações psíquicas entre os escritores* (NITRINI, 2010, p.157; grifo nosso).

Do trecho em destaque, uma dúvida se instaura. Por que as conjecturas sobre as relações psíquicas entre os escritores configurariam mesmo uma armadilha? Não seria uma delimitação excessiva categorizar estas conjecturas como armadilhas? Mesmo que contestada, o que é epistemologicamente natural a qualquer teorização, a angústia da influência possuiria méritos inegáveis, conforme conclusão da autora de *Literatura comparada: história, teoria e crítica*:

Independentemente do caráter polêmico de sua teoria, independentemente, também, da ausência de perspectivas de seu aproveitamento metodológico, há de se reconhecer que Bloom entra em cena, em plena década de 1970, com uma copiosa e densa reflexão sobre a complicada problemática da criação literária, envolvendo, portanto, questões que rodeiam alguns problemas centrais da literatura comparada. Por outro lado, sua teoria literária humanística serve de contraponto à despersonalização do processo criador, tal como este é postulado pela teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, que será bem recebida por muitos comparatistas, preocupados com a renovação da literatura comparada, sobretudo a partir de 1970, como veremos a seguir. Diante disso, a presença de *A angústia da influência* torna-se imprescindível em estudos de literatura comparada que tentam traçar um panorama de sua história, incluindo os anos 70 do século XX (NITRINI, 2010, p.157).

Estabelecida esta contextualização em torno da angústia da influência, a que voltaremos incidentalmente neste estudo, reiteramos que nossa tese não centrará suas lentes sobre esta formulação teórica de Harold Bloom, embora a apresentemos em linhas gerais, reservando ao futuro estudos que a contemplem mais detidamente. Em sua rica produção, Harold Bloom tangencia aspectos outros que interessam de perto aos estudos literários, como sua oposição ao *New Criticism* e o seu embate contra o que ele denomina de Escola do Ressentimento. Esta última formulação o coloca em rota de colisão com diversos aspectos dos Estudos Culturais. Além disso, seu trabalho dialoga intensamente com o universo da escritura bíblica numa perspectiva que nossa pesquisa não identificou em nenhum outro autor, o que não significa que isto seja impossível. E é um esboço cartográfico deste diálogo que interessa mais de perto ao nosso trabalho. Assim, de volta a nossa proposta, a *Bíblia* em seu conjunto representa uma obra fundamental no contexto da cultura do Ocidente.

O trabalho de Northrop Frye acerca do livro judaico-cristão representa um esforço rizomático que referenda esta asserção. Como foi apontado na seção anterior, o crítico canadense considera a *Bíblia* como uma peça que não deve ser considerada essencialmente como uma obra literária. Vivendo em uma cultura anglófona marcada por um forte etos protestante, Frye assume a perspectiva das hastes rizomáticas referenciadas neste trabalho na

seção “Os princípios rizomáticos e o código bíblico” para tangenciar os aspectos que enformam a literariedade bíblica. Logo na abertura de suas considerações em torno da linguagem em sua perspectiva histórico-biblista, Frye enuncia esta observação em torno do problema das traduções bíblicas:

Os eruditos e comentadores judaicos, *de sentido talmúdico ou de sentido cabalístico*, tiveram de lidar inevitavelmente e sempre com as feições puramente linguísticas do texto em hebraico que é o Antigo Testamento (FRYE, 2004, p.25; grifo nosso).

Embora suas palavras façam referência preferencialmente aos exegetas do texto bíblico em sua feição religiosa, elas representam de forma precisa o texto e o contexto da produção de um dos críticos literários mais provocativos da atualidade. De ascendência judaica, reiteramos, Harold Bloom encarna em sua *práxis* crítica as palavras de Northrop Frye em relação aos exegetas talmúdicos e cabalistas da cultura judaica. Mesmo sua formulação mais adotada na cultura crítica, denominada de angústia da influência, tem sua representação a partir de metáfora estabelecida a partir da tradição da mística judaica, a Cabala. Sobre ela, informa Karen Armstrong, em *A Bíblia: uma biografia*, que se trata da tradição mística do judaísmo (2007, p.228), que apesar de pertencer à tradição só foi estruturalmente concebida a partir do século XIII da era cristã:

O racionalismo filosófico inspirou uma reação mística na Espanha e na Provença. Namânides (1194-1270), um eminente talmudista e influente membro da comunidade judaica em Castela, acreditava que a exegese racionalista de Maimônides não fazia justiça à Torá. Ele escreveu um influente comentário ao Pentateuco, que elucidava com rigor seu sentido manifesto, mas no curso de seu estudo havia encontrado uma camada de significado que transcendia inteiramente o sentido literal. No final do século XIII, um pequeno grupo de místicos de Castela levou isso adiante. Seu estudo da Escritura não apenas os introduzira num nível mais profundo de texto, mas à vida interior de Deus. Eles chamaram essa disciplina esotérica de *kaballah* (“tradição herdada”), porque ela havia passado de mestre a aluno. [...] De modo alternativo, haviam explorado um método hermenêutico que talvez tivessem aprendido com seus vizinhos cristãos (ARMSTRONG, 2007, p.143).

O contexto histórico do racionalismo mencionado por Karen Armstrong era o da redescoberta de Aristóteles pelo mundo europeu via islã, num processo de revivescência grega que se espalhava pela cultura da época. Mais adiante, a autora dirá sobre os cabalistas e a sua prática esotérica:

Os cabalistas criaram uma síntese poderosa. Reviveram o elemento mítico da antiga tradição israelita, que os rabinos e os filósofos haviam desvalorizado ou tentado erradicar. *Eram inspirados também pela tradição gnóstica*, que voltara à tona em vários movimentos místicos no mundo muçulmano com que provavelmente estavam familiarizados (ARMSTRONG, 2007, p.144; grifo nosso).

Sobre a Gnose, a autora de *A Bíblia: uma biografia* esclarece tratar-se de uma forma primitiva de Cristianismo que competiu durante os primeiros séculos com a forma oficial que conduziu à institucionalização da cristandade:

Os evangelhos atribuídos a Mateus, Marcos, Lucas e João acabariam sendo escolhidos para o cânone, mas havia muitos outros. O evangelho de Tomás (c. 150) era uma coleção de ditos secretos de Jesus que dariam um “conhecimento” (*gnosis*) redentor a seus discípulos. Havia evangelhos, agora perdidos, dos ebionitas, nazarenos e hebreus, que alimentavam as comunidades cristãs judaicas. Havia também muitos evangelhos “gnósticos”, representando uma forma de cristianismo que enfatizava a *gnosis* e distinguia um Deus inteiramente espiritual (que mandara Jesus como seu enviado) e um *demiourgos*, que criara o mundo material corrupto (ARMSTRONG, 2007, p.68).

Sobre esta profusão de textos apócrifos e evangelhos gnósticos, a obra *101 perguntas sobre os manuscritos do Mar Morto* traz um detalhamento que ressalta a relevância das descobertas arqueológicas alusivas a textos da tradição judaica como também da tradição cristã dos dois primeiros séculos de Cristianismo. A obra esclarece que os manuscritos não foram encontrados no mar que recebe este nome, mas sim em uma sequência de cavernas próximas a ele (FITZMYER, 1997, p.19). Informa também que a descoberta inicial foi realizada por um pequeno pastor de cabras que pastoreava por aquela região (1997, p.22), o que será utilizado por Moacyr Scliar na composição de uma instigante passagem de *A mulher que escreveu a Bíblia*, conforme será mencionado na seção própria para a abordagem do romance scliariano. Ainda sobre estes evangelhos, escreve Elaine Pagels, uma das maiores especialistas mundiais nesta matéria e divulgadora deste campo de pesquisa para o público leigo:

[...] a surpreendente descoberta dos Evangelhos Gnósticos – um conjunto de antigos evangelhos secretos e outras revelações, atribuídos a Jesus e a seus discípulos – revelou uma diversidade mais ampla de grupos cristãos do que tínhamos conhecimento. [...]

Agora que os estudiosos começaram a colocar as fontes descobertas em Nag Hammadi, como peças de um complexo quebra-cabeças, ao lado do que sabíamos há muito tempo pela tradição, constatamos que estes textos

notáveis, que só agora se tornam de conhecimento mais generalizado, estão transformando o que conhecemos como cristianismo (PAGELS, 2004, p.34).

Em uma de suas produções mais volumosas, intitulada *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*, Harold Bloom adota a Cabala e a Gnose como metáforas epistemológicas na estruturação da obra, espalhando a centena de autores de épocas e lugares diferentes, dentre os quais Machado de Assis, pelos frutos da árvore da vida, os *sefirot*, que é uma representação doutrinária e imagética cabalista, apresentando também a proposição de que o gnosticismo configuraria uma religião da Literatura por valorizar a criatividade poética (BLOOM, 2003). A cada *sefirot* Bloom designou um conjunto duplo de cinco autores cujas qualidades literárias corresponderiam aos atributos das respectivas *sefirot*, sem no entanto representar uma proposta rígida, uma vez que, segundo ele, a árvore da vida é dinâmica em seus atributos e cada escritor percorreria um deslocamento para todas as outras *sefirot*, à semelhança de um ponteiro de relógio que se desloca por todos os números do mostrador (BLOOM, 2003, p.15). Assim, a sua disposição dos autores, de caráter totalmente pessoal, é apenas o ponto de partida em torno das especulações que relacionam os escritores que são apresentados em pequenos ensaios individualizados, pois a proposta deveria ter início de algum ponto. Na figura que segue anexa a este trabalho, e que representa a árvore cabalística da vida, tem-se as dez *sefirot*, forma plural de *sefirah*, sobre as quais os conjuntos decenais de autores foram divididos.

Este conjunto de *sefirot* recebe a seguinte denominação: 1 – *Kether*; 2 – *Hokhmah*; 3 – *Binah*; 4 – *Hesed*; 5 – *Gevurah*; 6 – *Tiferet*; 7 – *Nezah*; 8 – *Hod*; 9 – *Yesod*; 10 – *Malkhut*. A cada *sefirah* Harold Bloom atribui as seguintes características, que se refletiriam nos escritores a ela relacionados. A primeira delas, a *Kether*, é “a coroa”, e é classificada por ele como sendo um paradoxo, pois pode significar tanto “tudo” quanto “nada”, representando Adão antes da queda, conforme os postulados cabalistas; a segunda, *Hokhmah*, significa sabedoria e seria remissiva à Literatura sapiencial; a terceira, *Binah*, é o intelecto em estado passivo de receptividade ao conhecimento; a quarta, *Hesed*, é o pacto de amor pleno, com suas representações literárias; a quinta, *Gevurah*, é a força que permite o juízo rigoroso e tem também os seus representantes em Literatura; a sexta, *Tiferet*, significa beleza ou compaixão; a sétima, *Nezah*, significa a vitória de Deus, ou a fortitude que nunca será derrotada; a oitava, *Hod*, representa a majestade da força profética; a nona, *Yesod*, corresponde a origem ou genialidade, conforme a etimologia latina (2002, p.16); a décima, *Malkhut* é assim apresentada por Harold Bloom, num discurso surpreendente para aqueles que o consideram

machista, conforme ele mesmo tem relatado acerca de seus entevos com as representantes do feminismo norte-americano. Conclui ele:

O décimo e último *Sefirah* é *Malkhut*, o reino, também conhecido como *Atarah*, o diadema. Embora *Malkhut* identifique-se com *Shekinah*, radiação feminina de Deus descida à Terra, em vista da profunda interioridade de *Malkhut*, reuni dez gênios do sexo masculino que transcendem a sexualidade. A meu ver, *Malkhut* é o mais fascinante dos *Sefirot*, porque demonstra a imanência divina no reino terrestre (BLOOM, 2003, p.16).

Na divisão bloomiana, Machado de Assis ocupa a nona *sefirah*, denominada *Yesod*. Sobre o romancista brasileiro, Harold Bloom dirá, referindo-se ao seu romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

[...] uma frieza misteriosa emana das suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra que contém atmosfera tão original que não permite comparação com qualquer outro texto ficcional, a despeito do débito inicial com Sterne. O verdadeiro tema de Machado é a nossa mortalidade, o que não constitui assunto para descaso e gracejo; no caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o tema enseja uma perspectiva, ao mesmo tempo, distanciada e hilária. O gênio da ironia propiciou-nos poucos exemplos à altura do escritor afro-brasileiro Machado de Assis, a meu ver, o maior literato negro surgido até o presente. Machado teria desprezado a minha observação, como mais uma piada digna de Tristram Shandy (BLOOM, 2003, p.687).

Em seguida a estas observações, Harold Bloom faz curiosas referências. Segundo ele, a primeira vez em que leu Machado de Assis, não sabia tratar-se de um escritor afro-descendente. Assim, para ele, a leitura de Alejo Carpentier apontava-lhe uma obra produzida pelo etos de um afrodescendente, enquanto a de Machado de Assis parecia-lhe escrita por um europeu (2003, p.688). Crítico profundamente voltado à *Bíblia*, tanto na perspectiva ortodoxa quanto na perspectiva heterodoxa, de que constitui exemplo desta última modalidade a sua predileção pela Gnose e pela Cabala, guindadas à condição de metáfora epistêmica literária, Bloom tem a sua atenção voltada para a fala do defunto Brás Cubas quando se refere a Moisés, que relatou sua própria morte na *Bíblia* (2003, p.689), anacronismo a que boa parte dos teóricos mencionados neste estudo faz referência, e que Machado de Assis subverte ao instaurar o narrador-defunto que narra a sua vida após a sua morte. Em *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (2002) esta premissa mística está presente no desenvolvimento de sua apresentação, que se desenvolverá também pelas demais obras da

tetralogia, *Cabala e crítica* (1991), *Um mapa da desleitura* (2003) e *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens* (1994).

Divide Harold Bloom a sua teoria em seis tópicos que são por ele tomados, em sua maior parte, nominalmente, a tradições míticas e místicas diversas. Assim, a influência se daria em uma dessas esferas ou em mais de uma delas simultaneamente, por ele denominadas proporções revisionárias: *clineman*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*. Sobre aspectos etimológicos de cada uma delas, afirma o crítico estadunidense:

1. *Clineman*: leitura distorcida ou apropriação mesmo; tomo a palavra de Lucrécio, onde ela significa um “desvio” dos átomos para possibilitar a mudança no universo. [...]
2. *Tessera*, completude e antítese; tomo a palavra [...] dos cultos de mistérios antigos, onde queria dizer um sinal de reconhecimento, o fragmento de uma pequena jarra, que com os outros fragmentos reconstituiria o vaso. O poeta “completa” antiteticamente seu precursor, [...] como se o precursor não tivesse ido longe o bastante.
3. *Kenosis*, [...] Tomo a palavra de São Paulo, onde quer dizer a submissão ou esvaziamento de Jesus por si mesmo, quando aceita a redução de *status*, de divino para humano.
4. *Daemonização*, [...] tomo o termo do uso neoplatônico generalizado, onde um ser intermediário, nem divino nem humano, entra no adepto para ajudá-lo.
5. *Askesis*, [...] tomo o termo [...] sobretudo da prática de xamãs pré-socráticos como Empédocles.
6. *Apophrades*, ou o retorno dos mortos; tomo a palavra dos tristes e infelizes tempos atenienses em que os mortos voltavam a habitar as casas onde haviam morado (BLOOM, 2002, p.64-5).

Cada uma dessas proporções revisionárias é detalhada em *A angústia da influência*, com representações pinçadas ao universo literário, bíblico e gnóstico-cabalista, não somente ao longo desta obra, mas de toda a tetralogia. *Um mapa da desleitura*, por exemplo, especifica mais ainda a apropriação de Harold Bloom em relação ao misticismo judaico e sua interatividade com a Literatura. Nas páginas introdutórias dessa obra, o autor a apresenta como uma espécie de manual prático de aplicação da teoria desenvolvida na obra anterior (BLOOM, 2003, p.23). Diz ele sobre a sua visão de influência, numa abordagem que por si daria uma outra pesquisa, que não existem textos mas apenas a relação entre textos (2003, p.23). Apresenta ainda a importância do etos cabalista para a estruturação da sua teoria crítica nestes termos:

A Cabala, que significa “aquilo que é dado”, é uma tradição especial de imagens, parábolas e semiconceitos relacionados a Deus. Seu principal estudioso do século XX, Gershom Scholem, considera-a uma variedade de

“misticismo”, e certamente ela se misturou com e fomentou uma miríade que experimentou extraordinários estados de consciência. Mas a descrição que Scholem faz da Cabala acentua seu trabalho de *interpretação*, de substituições revisionárias do significado das Escrituras por meio de técnicas de *abertura*. Todos os textos cabalísticos são interpretativos, ainda que intensamente especulativos, e o que interpretam é um texto central que possui autoridade, prioridade e força perpétuas ou que, com efeito, pode ser chamado de *texto em si*. O *Zohar*, o mais influente dos livros cabalísticos, é o verdadeiro precursor da poesia forte pós-iluminista, não em seu conteúdo grotesco ou em sua forma amorfa, mas em sua *postura em relação ao texto precursor*, seu gênio revisionário e domínio das necessidades perversas da desapropriação. A psicologia da tardividade, que Freud em parte desenvolveu mas em parte camuflou ou evitou, é invenção da Cabala, e a Cabala permanece sendo a maior fonte isolada de material capaz de nos ajudar a estudar o impulso revisionário e a formular técnicas para a prática de uma crítica antitética (BLOOM, 2003, p.24; grifos do autor).

Em seguida a estas colocações em torno da Cabala como base de sua epistemologia crítica, Harold Bloom aconselha – ao leitor que desejar compreender melhor a sua teoria – a leitura da obra cabalista *Kabbalah*, do intelectual israelense Gershom Scholem (1978), que aborda o pensamento de Isaac Luria, um reformador à Lutero da Cabala medieval que escreveu sobre o tema no século XVI. Na sequência, Bloom apresenta alguns dos postulados luriânicos de forma resumida, vinculando-os à cultura moderna, que teriam representações em pensadores como Nietzsche e Freud (2003, p.25), e apresentará também reverberações no âmbito literário. Outras produções do crítico norte-americano vão retornar ao etos gnóstico-cabalista, na dupla perspectiva historicista a que Karen Armstrong faz referência. Em *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*, Bloom abre capítulos específicos para tratar destes dois ramos do esoterismo judaico-cristão que com muita frequência são catalogados à conta de heresias. Gnose, Cabala, sonhos, premonições, Literatura, cultura, são tópicos tratados por Harold Bloom em *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*, que expressa muito das convicções do crítico norte-americano, que dirá em *Anjos caídos*, ensaio que norteará este trabalho na sua feição ficcional em *Grande sertão: veredas*:

Chegar a existir como ente definido era ter abandonado o que os ortodoxos chamavam de Abismo original, mas os gnósticos chamavam de Mãe e Pai Ancestral. O anjo Adão foi um anjo caído logo que pôde ser distinguido de Deus. Como um gnóstico dos nossos dias, eu afirmo alegremente que todos nós somos anjos caídos, [...] (BLOOM, 2008, p.39).

Antes, Harold Bloom escrevera em *Jesus e Javé: os nomes divinos*, acerca de suas crenças e descrenças:

Eu poderia levantar objeções a mim mesmo, argumentando que Javé, não raro ultrajante, também me deixa perplexo, e que Jesus Cristo é um triunfo de imaginação comparável a Javé, ainda que de maneira bastante diversa. Estou sempre a oscilar entre o agnosticismo e a gnose mística, mas a minha infância judaica ortodoxa perdura em mim na forma da reverência a Javé (BLOOM, 2006, p.19).

Tomando por base a publicação das obras, parece que da oscilação entre a Gnose e o agnosticismo, Bloom se definiu de vez pela primeira. Independente, porém, de crença ou descrença, o certo é que os dois sistemas místicos e suas variantes têm sido utilizados como plataforma metafórica na abordagem literária do crítico norte-americano pelos motivos por ele expostos na transcrição de *Angústia da influência*, pois representaria a Cabala um poderoso sistema figurativo de interpretação. Mas se estas abordagens esoteristas inerentes ao tradicionalismo judaico-cristão estão presentes no trabalho crítico de Bloom, uma variante mais ortodoxa também se apresenta em seus escritos correlacionando Literatura e *Bíblia*. É o caso de *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias* e *O livro de J*, além do próprio *Jesus e Javé: os nomes divinos*, que possui uma estruturação em forma de hastes rizomáticas que caracterizam um *intermezzo* entre a ortodoxia biblista e a heterodoxia das mencionadas estruturas esoteristas. Todavia, apesar das ligações em hastes rizomáticas, as obras mencionadas apresentam uma predominância ora ortodoxa, ora heterodoxa. As duas últimas citadas oscilam mais para a ortodoxia. Dos críticos selecionados para este trabalho, contudo, Harold Bloom é o único que se utiliza da abordagem heterodoxa, em contraposição sobretudo a Northrop Frye, cuja abordagem é mais próxima à ortodoxia judaico-cristã.

Em *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*, Harold Bloom estabelece observações que remetem à conceituação de helenismo da proposição de Arnaldo Momigliano, mencionada em seção específica deste estudo, apontando a correlação fundadora da Literatura no Ocidente, naquilo que poderia ser denominado de helenismo literário:

O autor primacial J, mais antigo do que seu ilustre rival, a hipótese Homero, constitui uma diferença que produziu uma diferença avassaladora, sobredeterminando em demasia todos nós – judeus, cristãos, muçulmanos e leigos. J contou histórias; assim também o fez Homero. Não se pode conceder a palma pela força narrativa a um em detrimento do outro. Tudo o que qualquer um de nós pode dizer é que o Gênesis e o Êxodo, a *Iliada* e a *Odisséia* inauguram a força na literatura ou o sublime, e, então, avaliamos

Dante e Chaucer, Cervantes e Shakespeare, Tolstói e Proust, com relação àquele padrão de medida (BLOOM, 1993, p.16).

Na abertura do capítulo intitulado “De Homero a Dante”, da mesma obra, Harold Bloom faz referência a Nietzsche como sendo quem melhor percebeu a diferença entre a cultura grega e judaica no âmbito helenístico. Assim, a nossa dificuldade ocidental na compreensão e apreensão da mensagem da *Bíblia hebraica* seria pelo motivo que o crítico norte-americano passa a considerar, e não pelo que historicamente é contestado por ele:

Com frequência nos esquecemos de um dos motivos pelos quais a Bíblia hebraica nos é tão difícil: nosso único modo de pensar vem dos antigos gregos, não dos hebreus. Nenhum estudioso foi capaz de realizar uma comparação convincente do pensamento grego e da psicologia hebraica, no mínimo porque os dois modos parecem irreconciliáveis. As tentativas de explicar essa oposição com base na linguística fracassaram, assim como deve fracassar o reduativismo quando se contrastam duas concepções de vida tão antitéticas (BLOOM, 1993, p.41).

Ao helenismo literário se junta, portanto, a característica apontada pelo teórico estadunidense, que é a dificuldade cultural de inteirar-se do etos bíblico do *Velho Testamento*, denominação esta com que é conhecida na cristandade a *Bíblia hebraica*. A narrativa de José Saramago em *Caim* configura um excelente exemplo literário deste aspecto do helenismo, confluência das civilizações greco-judaico-latinas, pois como veremos na seção específica sobre o romance saramaguiano, a narrativa vai caracterizar-se por um iconoclasmo radical em relação à deidade hebraica do *Velho Testamento*. Na sequência deste estudo, Harold Bloom toma três heróis das narrativas bíblicas e homéricas para estabelecer uma comparação paradigmática do etos judaico e grego, respectivamente. Assim, Aquiles, Davi e José são cotejados como símbolos civilizacionais greco-judaicos (BLOOM, 1993).

Ao longo desse seu trabalho, Harold Bloom procede a uma exegese cultural em função do texto biblista na perspectiva do rizoma bíblico-literário, relacionando a *Bíblia* a pensadores e escritores diversos, mostrando-lhes a correspondência bíblico-poéticas e bíblico-ensaísticas. Dentre outros, o rizoma bíblico-literário dialoga com Homero, Dante, Kafka, Sigmund Freud, que são abordados sob o enfoque de suas relações helenísticas com o texto biblista. Em *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*, Bloom referencia o rizoma bíblico-literário em relação a postura de Northrop Frye quanto à interface entre a *Bíblia* e a Literatura. Conforme já foi referenciado alhures neste trabalho, o crítico canadense teve seu interesse despertado para o estudo mais aprofundado da *Bíblia*

quando teve de ministrar aulas acerca da poética de William Blake. Acerca da visão de Northrop Frye sobre o biblismo e a Literatura, observa o professor de Yale:

*Fearful symmetry* [Terrível simetria], em minha opinião, continua a ser a melhor obra de Frye, em vez de *Anatomy of criticism* [Anatomia da crítica] ou *The great code* [O grande código], mas, como um comentário sobre Blake, ele me parece uma bela idealização da qual não posso mais participar. Apenas dois livros importavam verdadeiramente a Blake, como observou Frye: a Bíblia e Milton. A Bíblia de Blake é indistinguível do *Great code* blakiano de Frye, e hoje repudio meu empenho juvenil em judaizar William Blake num livro chamado *Blake's apocalypse* [O apocalipse de Blake] e numa obra anterior, *The visionary company* [A companhia visionária]. *A Bíblia hebraica é cancelada, e não consumada, na mitologia cristã de Blake e de Frye* (BLOOM, 1993, p.144; segundo grifo nosso).

O trecho em destaque na transcrição de Bloom é sugestivo. Esta asserção é cabível se a conotação for de fundo religioso e não literário. Se tomada numa acepção meramente literária, carece de sentido mais amplo, tomando a feição mais de uma espécie de acerto de contas de Bloom com Frye, numa possível aplicação do seu princípio de angústia da influência em relação ao crítico canadense, o que poderia ser rastreado e estudado mais de perto em pesquisa específica. Em *Jesus e Javé: os nomes divinos*, Harold Bloom tece considerações semelhantes em torno dessa relação judeu-cristã:

Todos os teólogos, desde Filo até o presente, são alegoristas, e, uma vez que alegoria é ironia, e requer recepção literária, os teólogos quase sempre falham, e Platão, flagrantemente, foge à regra. Teólogos sistemáticos são semelhantes a críticos literários sistemáticos: Paul Tillich é um sucesso relativo, Agostinho é um fracasso magnífico e Northrop Frye também soçobra. Tanto para Agostinho quanto para Frye a Tanak deixa de existir, devorada pela Aliança Tardia (BLOOM, 2006, p.24).

Harold Bloom parece compartilhar, ou, quando não, justificar a tradição judaica de não aceitação de Jesus Cristo como o complemento do judaísmo. A linha divisória entre o ponto de vista religioso e o literário se mostra tênue. A crítica a Frye decorre da assunção por parte deste do viés de complementaridade entre o *Velho* e o *Novo Testamento*, o que justifica e explica a *Bíblia* em sua feição cristã de religiosidade e não propriamente de literariedade. No capítulo final de *Jesus e Javé: os nomes divinos*, intitulado “A irreconciliabilidade entre cristianismo e judaísmo”, esta posição do crítico de Yale aparece até com uma certa virulência, quando afirma que o mito do diálogo entre cristãos e judeus não chega a ser sequer um mito, mas sim uma grande farsa, evocando as cicatrizes da Segunda Guerra Mundial de cujas feridas foram vítimas os judeus germânicos (BLOOM, 2006, p.267). Diante dos

apontamentos desta seção, evidencia-se que a leitura que Harold Bloom faz – ou desleitura, conforme ele advoga em seus escritos –, da religião, ou religiosidade e sua representação escriturística para o Ocidente, a *Bíblia*, seja ela hebraica ou cristã, é de caráter basicamente literário. Para o aspecto espiritual em si, o crítico estadunidense elege os esoterismos da Gnose e da Cabala como recursos textuais que possam representar um quê de espiritualidade que o Cristianismo apontaria como sendo de ordem teológica. Tanto que o diálogo entre as duas tradições, judaica e cristã, bíblicamente é apresentado por ele como uma expressão escriturística da sua mais célebre formulação, a angústia da influência, que nas duas tradições bíblicas seriam expressas pelo *Velho e Novo Testamento* respectivamente, sendo este último a reelaboração agonística do primeiro. Nas palavras do próprio formulador desta conceituação:

O Novo Testamento destina-se a operar como um prisma através do qual o texto precursor deve ser lido, revisto e interpretado. Paulo é especialmente afeito a esse tipo de revisão, mas todos os que o seguem, até os autores de Hebreus e do Apocalipse, são extremamente versados nas artes da usurpação, inversão e apropriação. Seja como for que julgarmos o Novo Testamento, como literatura ou espiritualidade, trata-se, historicamente, da reescrita mais bem-sucedida de todos os tempos (BLOOM, 2006, p.63).

Em outras palavras, o *Novo Testamento* representaria uma paródia nos moldes do que é proposto por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX*, de que trataremos mais adiante neste trabalho, e que guarda uma singular correspondência epistemológica no âmbito da abordagem rizomática à angústia da influência de Harold Bloom. Esta formulação bloomiana parece guardar uma correspondência em nível psicológico, metafísico, à estruturação que a paródia apresenta no âmbito da textualidade em todo o conjunto de suas relações intertextuais. Sobre a angústia da influência e os dois testamentos bíblicos, escreve o seu formulador:

Aos 74 anos continuo a buscar respostas para o enigma do processo através do qual se opera a influência, seja na literatura ficcional ou nos textos religiosos. Este livro é o ponto máximo de algo que teve início, para mim, meia vida atrás, quando, no dia em que completei 37 anos, despertei de um pesadelo e comecei a escrever um ensaio intitulado “O Querubim Protetor ou a Influência Poética”. O ensaio, intensamente revisto, foi publicado seis anos mais tarde, como primeiro capítulo de um livro não muito extenso chamado *A Angústia da Influência* (1973). Embora não tenha sido incluído na versão final do livro, lembro-me de ter escrito na ocasião um texto sobre a angústia da influência sofrida pelo Novo Testamento, em relação à Bíblia hebraica, assunto do presente capítulo, “O Testamento Tardio”. Constatei que minha idéia – a angústia da influência – costuma ser incompreendida, o que é natural, uma vez que baseio a noção em um

processo a que chamo de “desleitura”, termo que não quer dizer dislexia. Obras posteriores realizam a desleitura de obras anteriores; quando a desleitura é forte a ponto de ser eloquente, coerente convincente para muitos leitores, então, ela perdura e, por vezes, prevalece. O Novo Testamento, frequentemente, realiza uma desleitura da Bíblia hebraica e, com toda certeza, convenceu multidões (BLOOM, 2006, p.64).

A paródia hutcheniana trabalhará em um nível de argumentação bem próximo à proposta da “desleitura” que embasa a angústia da influência em suas matizadas categorizações, conforme se pode inferir do contexto da próxima seção, intitulada “A paródia em *intermezzo* crítico-ficcional”, pois coloca em relação direta a produção de um escritor em constante embate com os poetas fortes que o influenciaram e aos quais tenta sobrepujar, mesmo que inconscientemente. Dentre as seis proporções revisionárias que enformam as considerações bloomianas sobre a angústia da influência, *clineman* é a que mais diretamente remete ao universo da paródia quando seu formulador registra em sua definição que se trata de uma “leitura distorcida ou apropriação mesmo [...] (BLOOM, 2002, p.64).” A escritura neotestamentária representaria, portanto, sob o prisma da teorização de Bloom, uma obra agonística, isto é, em luta com a potência literária da primeira para a realização de uma nova obra.

Reiterando, portanto, neste contexto e na sequencialidade de nosso estudo, *Jesus e Javé: os nomes divinos*, dialogará em nosso mapeamento diretamente com o romance de José Saramago, *Caim*, peça literária em que o escritor português procede a uma autêntica desconstrução de qualquer imagem que poderia redundar positiva acerca da deidade hebraica do Antigo Testamento ou da *Bíblia hebraica*. A abordagem do romance saramaguiano acusará uma instigante perspectiva de intertextualidade com os postulados de Bloom ao longo dessa sua obra que trata das duas principais personagens, sobretudo literárias, da tradição judaico-cristã: Javé e Jesus. Antes de estabelecermos a relação entre a mencionada obra bloomiana e o romance *Caim*, de José Saramago, apresentaremos a peça romanesca de Moacyr Scliar, *A mulher que escreveu a Bíblia*, num diálogo de hipertextualidade *sui generis* com a peça exegética de Harold Bloom, intitulada *O livro de J*, que apresenta a provocadora hipótese de que o autor dos primeiros textos bíblicos teria sido uma mulher da corte do rei Salomão, personagem celebrizada pela sua sabedoria no contexto da tradição do judaísmo. Por sua vez, *Grande sertão: veredas* estabelecerá um diálogo com uma terceira obra bloomiana, *Anjos caídos*, contando também com exegese de Northrop Frye em *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, quando este crítico apresenta para a ontologia da queda angélica uma

correspondência espacial numa natureza que teria caído igualmente, apresentando-se em uma dualidade de beleza e perigo, suavidade e intempéries mil.

Em *Anjos caídos*, tem-se uma perspectiva para uma retomada do mito fáustico do pacto extremamente instigante no âmbito da abordagem oferecida por Harold Bloom. Nas três obras bloomianas que dialogarão com estas peças ficcionais e seus intertextos, ele trabalha na maior parte do tempo com a perspectiva do rizoma bíblico-literário em suas articulações, mesmo quando o tema se volta mais para o aspecto religioso ou teológico, como é o caso de suas três obras mencionadas para dialogar mais diretamente com os seus intertextos ficcionais da lusofonia. Isto, no entanto, não quer dizer que somente estas obras do pensador norte-americano dialogarão com as congêneres literárias postas em evidência cartográfica. A correspondência entre estas obras e outros escritos do crítico estadunidense que configuram um rizoma bíblico-literário no âmbito da crítica literária, também constará das abordagens interacionais que estabeleceremos em seções específicas que dialogam com o contexto epistemológico do que já foi apresentado e do que será tratado no próximo subcapítulo.

### 3.3 A PARÓDIA EM *INTERMEZZO* CRÍTICO-FICCIONAL

Em nossa dissertação de mestrado apontamos como a parodização poética, conforme se pode inferir do estudo de Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX*, está na base das relações do Renascimento com o passado clássico (TEIXEIRA, 2005). A releitura classicista permanente deste último, uma marca distintiva renascentista, confirma-o. A importância deste recurso poético até mesmo como retórica é extremamente acentuada, embora autores como Silviano Santiago (1989, p.115) vejam na paródia um mecanismo que se tornou “uma espécie de cerimonial de iniciação.” Santiago apresenta em seu ensaio “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, referências conceituais que situam a paródia como recurso abandonado na cultura pós-moderna (1989, p.115), que adotaria o pastiche<sup>9</sup> como a proposta ideal. Trata-se de posição divergente em relação aos postulados de Hutcheon encampados numa perspectiva de rizoma neste trabalho, o que faz parte de um natural processo dialético no universo epistêmico das teorias literárias. A paródia em Linda Hutcheon se mostra rizomática por trazer um novo ângulo no século XX que se junta à tradição, complementando o seu significado:

Há-de ter-se já tornado claro que aquilo que aqui designo por paródia não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares. O desafio a esta limitação do seu sentido original, tal como é sugerido (como veremos), pela etimologia e história do termo, é uma das lições da arte moderna a que há que atender em qualquer tentativa de elaborar uma teoria da paródia que se lhe adegue. O *Ulysses*, de Joyce, fornece o exemplo mais patente da diferença, quer em alcance, quer em intenção, daquilo que designarei por paródia no século XX (HUTCHEON, 1985, p.16).

---

<sup>9</sup> Em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*, Gérard Genette apresenta a confusão que historicamente se estabelece entre paródia e pastiche, diferenciando-os em sutis matizes nem sempre tão perceptíveis à primeira vista. O pastiche é por ele definido como sendo “a imitação de um estilo desprovida de função satírica (2010, p.39)”, enquanto a paródia seria a transformação textual de um hipotexto (2010, p.38).

Em termos culturais, segundo o estudo da teórica canadense, a paródia tem se caracterizado como recurso recorrente ao longo do tempo. Os exemplos são inúmeros. Na própria instauração da Modernidade, Francis Bacon, um dos mais importantes nomes desse período, lançou mão da paródia numa perspectiva de reconstrução em relação à Antiguidade, em sua peça literária intitulada *Nova Atlântida*, cujo referente parodiado é o pensamento platônico expresso em sua obra *República* (2006), que trata de uma cidade ideal, mas sem as aquisições científicas da modernidade baconiana, conforme foi apresentado neste trabalho na seção “O etos epistêmico em perspectiva.” Tanto na mitologia antiga como nas modernas relações míticas, o jogo parodístico se faz presente. Um dos mitos da fundação de Roma, a história do troiano Enéias, cantada por Virgílio – o guia de Dante Alighieri pelos estratos do inferno e do purgatório – em seu clássico poema épico *Eneida*, tem início no fragor da batalha da tomada de Troia pelos gregos.

Diante da morte iminente, Enéias é aconselhado em sonho, por Heitor, a fugir da cidade em chamas para a região da península itálica, onde com o auxílio dos deuses construiria uma cidade e fundaria uma nova civilização, a latinidade (VIRGÍLIO, 2005, p.53). Em *O fiel e a pedra*, Osman Lins (1979) retoma parodisticamente a referência a um dos heróis virgilianos na construção da personagem Ascânio, homônimo do filho de Enéias. Em ambas as narrativas, Ascânio é o protótipo do filho querido. Dessa forma, o épico de Virgílio (GENETTE, 2010) representaria um caso de conteúdo defluente da paródia bastante significativo na Literatura universal, pois assinala uma continuidade mítica, na perspectiva de um *zeitgeist* clássico, pois a produção do poeta latino retoma a narrativa de um dos pontos em que Homero encerra a sua *Ilíada* (HOMERO, 1982).<sup>10</sup> Esta correlação intertextual, diacronicamente defluente da paródia, remete à gênese do problema parodístico, que em seu caráter etimológico é assim apresentado por Gérard Genette em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*:

Primeiramente, a etimologia; *ôdè*, que é o canto; *para*, “ao longo de”, “ao lado”; *parôdein*, daí *paródia*, que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto

---

<sup>10</sup> Os exemplos ilustrativos da relação parodística apresentam uma variabilidade que parece infinita no tempo e no espaço. O escritor goiano José J. Veiga configura um caso bem peculiar. Ele parodia *Os sertões*, de Euclides da Cunha (2003), em *A casca da serpente* (2001), obra que retoma o conflito de Canudos para apresentá-lo sob novo enfoque, retomando seu protagonista, Antônio Conselheiro, que fora dado como morto mas que na efabulação veiguiana sobrevivera, migrando para outra região onde reconstruiria o seu povoado em novas bases ontológicas, pois os ferimentos o teriam feito recobrar a razão que fora afetada pelo seu patológico misticismo sertanejo.

–, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou *transpor* uma melodia (GENETTE, 2010, p.26).

Em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX*, Linda Hutcheon retoma, portanto, o tema da paródia para defini-lo, ou antes, redefini-lo do ponto de vista da tradição e da modernidade poética. Em seu trabalho, ela estabelece uma retomada do problema do ponto de vista etimológico, numa abordagem remissiva a Genette: “A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer ‘contra-canto’, e ficam-se por aí (HUTCHEON, 1985, p.47).” No entanto, ainda a partir da própria origem da palavra, a pesquisadora tece considerações que abrem o leque de seus estudos para uma abordagem mais substancial do problema:

Se olharmos mais atentamente para essa raiz [etimológica] obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. [...]

**No entanto, para em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste [...] (HUTCHEON, 1985, p.47-8; grifo negrito nosso).<sup>11</sup>**

O trecho em destaque na transcrição de Linda Hutcheon, afigura-se o mais adequado para a percepção parodística do par de obras referenciadas no início desta seção. A inserção de ambas as obras no âmbito da definição parodística tradicional mencionada por Hutcheon parece extremamente problemática. Isto porque, dificilmente se poderia ver na *Eneida* uma sátira burlesca da *Ilíada* de Homero, conforme se depreende das ilações de Genette (2010). Em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX* se lê esta nova definição, que guarda instigantes correspondências com as proposições de Gérard Genette em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente

<sup>11</sup> A pesquisadora brasileira Bella Jozef (1986, p.247) dirá sobre a paródia: “[...] é um texto duplo que contém o texto parodiado de que ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa (grifo nosso).” Em Linguística, a paródia também tem sido objeto de abordagens interacionais entre esta disciplina e a Literatura, conforme se pode observar em *Elementos de lingüística para o texto literário*, de Dominique Maingueneau (1996), que referencia os estudos de Gérard Genette em seu trabalho.

assinalada pela ironia. *Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação* (HUTCHEON, 1985, p.48, grifos nossos).

O par literário *Ilíada/Eneida*, tomado como exemplificação de conteúdo parodístico nesta seção, insere-se na categorização da paródia minimal genettiana, assim expressa na obra desse autor que estuda a dinâmica das interações textuais:

A forma mais rigorosa de paródia, ou *paródia minimal*, consiste então na apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo [sic] um significado novo, jogando com a essência e se possível com a própria palavra, [...] (GENETTE, 2010, p.35; grifo do autor).

Em torno deste jogo com a essência e a palavra, Linda Hutcheon aponta a ironia como uma forma sofisticada de expressão (1985, p.50), ressaltando a sua importância para a caracterização da paródia, contextualizando a ambas, ironia e paródia, como índices do etos pós-moderno (HUTCHEON, 1988). Segundo ela, a paródia ainda seria passível de ser definida como “[...] imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo (HUTCHEON, 1985, p.54).” Em seu trabalho sobre a paródia, a autora propõe:

A necessidade básica da competência lingüística é mais que evidente no caso da ironia, em que o leitor tem de entender o que está implícito, bem como aquilo que é realmente afirmado. Semelhante sofisticação lingüística seria como um dado pressuposto por um gênero como a paródia que empregasse a ironia como mecanismo retórico. [...]

Se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia (já por si uma convenção estética canônica) e como uma paródia a uma certa obra ou conjunto de normas (no todo ou em parte), então falta-lhe competência (HUTCHEON, 1985, p.119-20).

Outra abordagem literária e lingüística imbricada com a paródia e a ironia é a da intertextualidade. Neste contexto, a intertextualidade é conexas à paródia, defluindo dela, como se pode depreender da proposição de Bella Jozef em *A máscara e o enigma*: “A paródia diz respeito à relação de uma escrita com outra que a precede numa relação de subversão fundando a teoria da intertextualidade (JOSEF, 1986, p.263)”. Em *A crítica literária*, Jérôme Roger informa sobre o intertexto numa referencialidade que remete a Gérard Genette:

A noção de “intertextualidade” conheceu [...] uma expansão considerável, mas assinalaremos aqui apenas as duas orientações principais: de um lado, a do semiólogo americano Michael Riffaterre, que a definiu como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a tenham precedido ou seguido”; de outro, a de Gerard Genette, que se propôs a estabelecer a nomenclatura de “tudo que coloca o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos”, adotando o termo transtextualidade (Palimpsestes), domínio que não é mais da competência da crítica.

É necessário, por outro lado, sublinhar que, no último terço do século XX, a noção de texto constitui um dos desafios teóricos mais importantes da crítica, a tal ponto que a noção de textualidade terminou por suplantar por vezes a de obra literária. Ora, o “intertexto”, assim como o “texto”, não são objetos dados, mas, ao contrário, hipóteses heurísticas destinadas a permitir a descoberta de como a literatura cita, transforma e desvia todos os tipos de discurso em uso numa sociedade. Neste sentido, o texto literário, por estar ligado a um conjunto implícito ou explícito de outros textos, transpõe sempre – para valorizá-lo, parodiá-lo ou interpretá-lo – o discurso de outro. Revela, com isso, seu funcionamento dialógico.

Esse conceito que, com o nome de intertextualidade, Julia Kristeva retomou de Mikhail Bakhtin (1895-1975), contemporâneo dos formalistas russos, aplica-se de início a obras romanescas marcantes: [...] (ROGER, 2002, p.138-9).

Em *Introdução à semanálise*, Julia Kristeva vai apontar a conceituação para intertextualidade que nos servirá mais de perto, pois até aqui neste trabalho o termo tem sido utilizado numa perspectiva *lato sensu*. Afirma Kristeva em sua obra de natureza semiótica:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos.

Nesta perspectiva, claro é que o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com os outros (KRISTEVA, 1974, p.174).

Assim, decorre dos excertos pinçados aos teóricos presentes nesta seção que a noção de paródia e intertextualidade são essenciais para os estudos literários no século XX, configurando um enfoque mais incisivo sobre o texto como representação do fazer literário. Destes estudos emerge uma perspectiva de capilaridade textual extremamente rica, expressa na retomada dos estudos em torno da paródia como (re)construção textual num sentido mais amplo do que aquele que a tradição cultural havia lhe conferido até meados do século passado. Em relação às obras ficcionais que são objetos deste trabalho, os excertos teóricos

expostos, que tratam da paródia, bem como do intertexto, guardam uma analogia instigante com a episteme apresentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, configurando um *intermezzo* remissivo às hastes do rizoma, conforme apresentado na seção “Os princípios rizomáticos e o código bíblico”, no primeiro capítulo deste estudo.

Este imbricamento teórico concernente a uma dupla perspectiva da paródia, a tradicional e a mais moderna, ou seja, entre aquela textualidade que parodia utilizando-se de uma ironia que tanto pode ser construtiva, bem-humorada, quanto destrutiva, e que expressa a relação intertextual em que o hipertexto da definição genettiana ironiza o seu hipotexto, aparece aqui representada pelas obras de Moacyr Scliar e José Saramago selecionadas e suas relações de intertextualidade, tanto entre si quanto entre produções outras. Gérard Genette assim define a relação hipotexto-hipertexto, desdobramento da sua conceituação de hipertextualidade, caracterizada pela relação entre dois textos:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é o comentário (GENETTE, 2010, p.17).

*Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, juntamente com os seus intertextos, configurarão uma perspectiva rizomática da concepção moderna de paródia que vê no hipertexto, em um de seus ângulos possíveis, uma homenagem, uma exaltação, um acréscimo, por assim dizer, ao seu hipotexto. Esta dupla perspectiva da paródia, exposta sobretudo por Linda Hutcheon em seu estudo sobre o tema, com as suas representações literárias, configurarão, reiteramos, os aspectos ficcionais da cartografia de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, salientando-se ainda que esta abordagem proposta em *Teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX* dialoga de forma homológica com a conceituação rizomática apresentada por Deleuze e Guattari.

## **PARTE II - O RIZOMA BÍBLICO-LITERÁRIO E A FICCIONALIDADE**

Nesta segunda parte de nossa tese será apresentada uma perspectiva centrada na ficcionalidade para a interação bíblico-literária. Composta também por dois capítulos seccionados em subdivisões, o foco nesta etapa do trabalho será o universo ficcional em torno da relação entre a *Bíblia* e a Literatura, muito embora seja apresentada uma abordagem epistêmica a permear os recortes ficcionais e seus intertextos.

### **1 A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA E CAIM EM HIPERTEXTUALIDADE**

#### **1.1 HAROLD BLOOM, MOACYR SCLiar E OS LIVROS DE J**

Segundo Spencer e Gillen, as almas que, a cada geração, vêm animar os corpos dos recém-nascidos não são o produto de criações especiais e originais; todas essas tribos admitiam que existe um estoque definido de almas, cujo número não pode ser acrescido de uma unidade e que se reencarnam periodicamente. Quando um indivíduo morre, sua alma deixa o corpo onde residia e, uma vez cumprido o luto, dirige-se ao país das almas; mas, ao cabo de um certo tempo, volta a encarnar-se de novo, e são essas reencarnações que ocasionam as concepções e os nascimentos (DURKHEIM, 1996, p.258)

Em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*, Gérard Genette afirma, no capítulo “Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade”, que o objeto da poética não é o texto em sua simplicidade, o que seria um trabalho para a crítica, mas o arquiteito, que em última instância seria o que o autor classifica como literariedade da Literatura (2010, p.13). Sobre este objeto da poética, afirma ele linhas adiante:

Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a *transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p.13).

Em seguida afirma que a transtextualidade ultrapassaria e incluiria a arquitextualidade, bem como alguns outros tipos de relações transtextuais (2010, p.13). Na estrutura do capítulo, Genette passa a apresentar os cinco tipos transtextuais:

Parece-me hoje [...] perceber cinco tipos de relações *transtextuais*, que enumerarei numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. O primeiro foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva, sob o nome de *intertextualidade*, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro. [...]

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros sinais acessórios, [...]

O terceiro tipo de transcendência textual, que eu chamo de *metatextualidade*, é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo: [...] é, por excelência, a relação *crítica*. [...]

O quinto tipo (eu sei), o mais abstrato e o mais implícito, é a *arquitextualidade*, definida acima. Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, *o Roman de la Rose*, etc.; ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter taxonômico. [...]

Adiei deliberadamente a referência ao quarto tipo de transtextualidade porque é dele e só dele que nos ocuparemos diretamente aqui. Então o rebatizo daqui para frente de *hipertextualidade* (GENETTE, 2010, p.14-8; grifos do autor).

Nesta linha de raciocínio, o teórico francês apresenta o que entende por hipertexto e hipotexto, constitutivos da hipertextualidade, caracterizando-os como a relação que um texto B, hipertexto, mantém com um texto anterior A, chamado hipotexto, conforme ficou registrado nas últimas páginas do capítulo anterior. Exemplifica, ainda, em seu texto, cada uma das cinco tipologias textuais de sua proposição. Assumiremos, para os capítulos que se seguem, um enfoque mais calcado na proposição da hipertextualidade, que põe em relação um

texto A com um texto B, considerando a *Bíblia* como o hipotexto de que *A mulher que escreveu a Bíblia* e *Caim* configuram um exemplar hipertexto genettiano.

Assim, numa perspectiva intertextual e intersemiótica, o filme *Em nome de Deus* (*Stealing Heaven*) (1988) apresentará instigante correspondência intertextual com o romance de Moacyr Scliar recortado para nosso estudo. A peça cinematográfica relata o drama romântico envolvendo o filósofo Pedro Abelardo e a jovem Heloísa, apresentando uma protagonista caracterizada por sua extraordinária cultura e inteligência, numa época, o século XII, em que o conhecimento era privilégio de poucos, sobretudo se se tratasse de uma mulher. Produção iugoslavo-britânica de 1988, o filme dirigido por Clive Donner suscita o problema da condição feminina no âmbito da cultura ocidental. Consoante a película cinematográfica, no convento em que estudava, Heloísa era uma *persona non grata* para sua professora. A sua aguda inteligência propunha problemas que colocavam em xeque os dogmas da religião dominante da cristandade.

Como era natural naquele período, o problema do sexo era um tabu incontornável para o dogmatismo da preceptora de Heloísa, que o filme de Donner (1988) apresenta dotada de uma estreiteza intelectual lastimável. A mente ágil de Heloísa auferiu-lhe fama. Após a sua saída do convento, ela é entregue a seu tio Fulberto, que contrata o filósofo Pedro Abelardo para ensiná-la em casa. Embora inicialmente só pretenda tirar proveitos sexuais da jovem (ROCHA, 2005, p.30), com o passar do tempo Abelardo se apaixona integralmente por Heloísa. Da admiração ao amor mais profundo foi questão de tempo. Deste às consequências, também. Em *Abelardo-Heloísa, cartas: as cinco primeiras cartas traduzidas do original apresentadas e comentadas por Zeferino Rocha*, o autor deste estudo assevera sobre este período da vida do famoso pensador medieval:

[...] Abelardo introduz Heloísa na história de sua vida e faz dela a personagem central de seu drama de amor. A paixão do saber, que centralizou a primeira metade da sua vida, cede lugar agora à paixão amorosa. E quando se trata da misteriosa paixão do amor, quem ocupa o primeiro plano da cena é Heloísa (1997, p.11).

No filme *Em nome de Deus* (1988), o que é referenciado pelo pesquisador Zeferino Rocha aparece evidente na tela. Tanto o livro de Rocha quanto o filme de Donner são acordes na apresentação dos principais fatos da vida de Pedro Abelardo e Heloísa, o que aponta na direção de um seguro estudo sobre a fonte histórica dos fatos que marcaram as duas personagens na França do décimo segundo século. O amor de Heloísa por Abelardo transcende, conforme Donner (1988), a Teologia. Questionadora, a jovem tem uma visão mais

pragmática sobre o objeto do seu amor. Em uma das cenas essenciais do filme, Heloísa afirma que Abelardo passaria a corresponder a Cristo para ela. Isto após a emasculação de seu amado promovida sob as ordens de seu tio e tutor. Somente pelo amor incondicional a Abelardo pôde Heloísa suportar a dor da sua tragédia tão bem retratada no filme *Em nome de Deus* (1988). A apresentação do drama de Heloísa; a condição da mulher medieval, tangenciada ao largo também no filme *O nome da Rosa* (1986), adaptação do romance de Umberto Eco; bem como a proposição em torno da possível origem sexista da submissão feminina, representam exemplos cinematográficos, dentre infindáveis outros, de representações em torno da causa da sujeição feminina ao homem ao longo da História, sobretudo no período medieval.

Dentre os diversos exemplos possíveis, *Em nome de Deus* (1988) e *O nome da Rosa* (1986) apresentam em comum o problema da religiosidade de fundo judaico-cristão, e o dogmatismo que lhe é consequente, incidindo sobre o sujeito feminino. Hegemonicamente masculina, em diversos momentos da História esta religiosidade governou o destino de povos e indivíduos com mãos de ferro. À mulher em específico coube uma grande quota de intolerância e perseguição. A Idade Média, por exemplo, está referta de episódios de caça às bruxas. Naturalmente, a razão disso se encontra numa canhestra exegese e hermenêutica dos textos fundadores da cristandade que se encontram enfeixados na Bíblia. No caso especial da condição feminina, a interpretação da queda do homem no Éden através da sedução de Satanás primeiramente sobre Eva, uma evidente alegoria, teve um peso significativo no processo de construção ideológica multimilenar que estabeleceu uma pretensa superioridade do homem sobre a mulher. Um olhar cultural mais detalhado sobre esta questão pode revelar ângulos curiosos e insuspeitos até então. O espaço de maior flexibilidade, talvez, para que isto seja apresentado, é o da Literatura em seu duplo eixo crítico-ficcional.

No ano de 1990 veio a lume nos Estados Unidos da América um livro provocador, sobretudo porque o foco é a questão da mulher no âmbito da espiritualidade judaico-cristã. Escrito a quatro mãos por Harold Bloom e David Rosenberg, *O livro de J* apresenta uma ideia inusitada, capaz de fazer eriçar os pelos do mais brando dos machistas, assim como dos filósofos gregos da Antiguidade, culturalmente misóginos em sua maioria. Neste livro, o crítico literário estadunidense expõe o produto de sua intuição como leitor (BLOOM, 1992, p.22). Segundo ele, os principais livros fundadores do judaísmo, conhecidos genericamente sob o nome de *Torá* no judaísmo e *Pentateuco mosaico* no cristianismo, foram escritos por uma mulher. Naturalmente, não se trataria de uma mulher sem maiores predicados, mas sim de uma sofisticada e irônica habitante da corte do lendário rei bíblico Salomão, famoso por sua extraordinária sabedoria. *O livro de J* possui uma composição interessante. O poeta judeu

David Rosenberg, apresentado como profundo conhecedor da língua original em que os textos primitivos foram escritos, fez uma tradução que procurou manter o mais próximo possível do original o tom poético do texto.

Harold Bloom, que também possui ascendência judaica, conforme temos enfatizado ao longo deste trabalho, interpretou o texto traduzido por Rosenberg, expondo a sua intuição sobre a origem dos textos conhecidos na Bíblia tradicional como *Gênesis*, *Êxodo* e *Números* (BLOOM, 1992, p.17). Em diversos momentos de *O livro de J*, Harold Bloom faz questão de enfatizar que a sua perspectiva em relação ao texto bíblico não possui propósitos confessionais, mas sim literários. Para o autor, a Bíblia é fundamentalmente uma peça literária. Sob diversas formas ele faz questão de deixar este ponto de vista bem definido, o que desloca o eixo de sua abordagem para o espectro do que temos apresentado, que é a consideração da *Bíblia* como um rizoma literário, sem no entanto descartá-la de forma definitiva de sua estrutura rizomática religiosa:

Como disse anteriormente, poucas idéias fixas são tão difíceis de desalojar como a noção de que a Bíblia é um “livro sagrado” *de um modo completamente único*. O Corão, o Livro de Mórmon e os escritos sagrados das religiões asiáticas, sem mencionar outras obras rivais, de alguma forma não apresentam o curioso prestígio que mantém a Bíblia mesmo para leigos e descrentes. *É de absoluta importância que o leitor do Livro de J inicie sua leitura com a consciência de que J não pensava em termos de textos sagrados quando compôs os pergaminhos que constituem sua obra* (BLOOM, 1992, p.44; grifos nossos).

Os trechos em destaque sugerem um espraiamento rizomático na concepção bloomiana em torno daquilo que temos apresentado neste trabalho como rizoma bíblico-literário. Consoante já foi apontado em outro momento, os dois principais teóricos elencados para este trabalho mantêm posições diferentes em torno da literariedade bíblica. Harold Bloom é o que mais assume o texto bíblico como Literatura, o que está claro neste excerto, embora ele tenha deixado um campo aberto à possibilidade sacra da *Bíblia*, como se infere do primeiro trecho em destaque itálico da transcrição. Em sua *Poética*, o filósofo grego Aristóteles afirma que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer [...] diferem [historiador e poeta], sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1991, p.256).” Em *O livro de J*, esta perspectiva aristotélica assume peculiaridades instigantes. É da miscelânea de especulação de fundo histórico e ficcional própria da poética que Harold Bloom se serve para tratar das origens histórico-literárias do judaísmo como uma plataforma para construir a sua

argumentação em torno da chamada autoria J do texto bíblico. Bloom delimita bem o seu objeto. Segundo ele:

J representa a autora, a Javista, cujo nome vem de Yahweh (Jahweh, na grafia alemã; Jehovah (Jeová), numa grafia incorreta), Deus dos judeus, cristãos e muçulmanos. As partes ulteriores do *Gênesis*, *Êxodo* e *Números* são todas revisões ou censuras a J, e seus autores são conhecidos por E, ou Eloísta, de “Elohim”, o nome plural usado para designar Yahweh nesta versão (J sempre usa “Elohim” como um nome para seres divinos em geral, e nunca como o nome de Deus); P, do Autor ou Escola Sacerdotal (“*priestly*”, em inglês) que escreveu quase todo o *Levítico*; D, do autor ou autores do *Deuteronomio*; e R, de Redator, que realizou a revisão final depois do Retorno do Exílio da Babilônia (BLOOM, 1992, p.17).

Nesta delimitação, segue o crítico norte-americano a sua intuição para demarcar as fronteiras entre o texto de J e dos demais autores que deram formatação ao texto da *Bíblia hebraica* que serviu de base à *Bíblia cristã*. Harold Bloom se mostra ciente de que a sua hipótese acerca da escrita dos documentos por parte de uma mulher não pode ser comprovada historicamente. A certa altura ele afirma de maneira bem lógica, porém retórica: “Já admiti que identificar J com uma mulher é uma ficção, mas também não é menos fictícia a afirmação rotineira e fácil de que J era um homem (BLOOM, 1990, p.50).” Dessa forma, retomando a asserção aristotélica de que o historiador relata o que aconteceu e o poeta, que deve ser entendido como o escritor de qualquer gênero literário, narra o que poderia ter acontecido, em *O livro de J* se tem uma curiosa aplicação do preceito de Aristóteles, já que na verdade a especulação bloomiana está fronteira a um processo de historicização conexo com a exegese e a ficcionalidade literárias.

Assim, uma retomada nitidamente ficcional do que apresenta Harold Bloom em *O livro de J* constituiria em si uma instigante sobreposição do preceito de Aristóteles para a atribuição do poeta de narrar o que poderia ter acontecido a partir daquilo que realmente aconteceu (1991, p.256). Ou seja, a partir do pressuposto de Bloom, êmulo do poeta neste contexto, de que pode ter sido de uma mulher a autoria dos textos genericamente conhecidos como J no complexo universo dos estudos biblistas, a construção de uma ficcionalidade que configure o que poderia ter sido da proposição aristotélica sobreposto ao seu congênere bloomiano, numa espécie de perspectiva em *mise-en-abyme*, que pressupõe o imbricamento de uma narrativa na outra, redundaria numa instigante peça de cartografia da literariedade no rizoma bíblico-literário. O escritor brasileiro nascido no Rio Grande do Sul, também de ascendência judaica, Moacyr Scliar, deu-se conta dessa possibilidade. Com base no que é defendido pelo crítico norte-americano em *O livro de J*, Scliar produziu o romance *A mulher*

*que escreveu a Bíblia*. Nesta obra, vencedora do Prêmio Jabuti de 2000, o escritor brasileiro apresenta uma narrativa que se revela uma paródia bem urdida em torno da mulher escritora concebida por Harold Bloom como autora dos textos bíblicos atribuídos ao chamado autor J.

Em uma sinopse de *A mulher que escreveu a Bíblia*, tem o leitor a narrativa de um ex-professor de História, terapeuta de vidas passadas no momento inicial do enredo, que recebe uma jovem paciente com sérios problemas emocionais decorrentes de um relativo desprezo paterno e uma paixão frustrada por um empregado da fazenda de seu pai, que seduzira a sua irmã. De aparência pouco atraente, mas dotada de charme, a paciente do ex-professor de História estudara em escola de freiras, onde apresentou invulgar conhecimento bíblico, sobretudo acerca dos episódios envolvendo a vida do rei Salomão, com particular conhecimento em torno de seu famoso poema *Cântico dos cânticos*. Ao conhecer o terapeuta através de uma entrevista, a jovem se apresenta para tratamento. Induzida a transe regressivo, ela se vê na personalidade de uma das esposas do monarca bíblico, mas com duas particularidades que a distinguiam das outras esposas salomônicas: era dotada de uma fealdade incomum e também fora iniciada nas letras, numa época em que tal conhecimento era reservado quase que exclusivamente ao universo masculino. *A mulher que escreveu a Bíblia* apresenta o relato da Feia, como ela se autodenomina na narrativa, apresentando um enredo bem urdido, criado a partir das hipóteses do crítico norte-americano, Harold Bloom, que em *O livro de J* apresenta a concepção original de que os primeiros textos bíblicos teriam sido escritos por uma mulher. Em sua peculiar narrativa, Scliar idealizou uma forma engenhosa de fazer a ponte para o leitor até os tempos bíblicos, mais especificamente à época da corte do rei Salomão. Para tanto, o escritor gaúcho apresenta na primeira parte de sua efabulação, composta de dois narradores, um professor da disciplina de História, do ensino médio, que apesar de inicialmente idealista se mostra desencantado com a sala de aula, pretendendo mudar de profissão. Na voz desse primeiro narrador em primeira pessoa:

O salário era baixo, a escola pobre e sem recursos, mas o que mais me chateava era o fato de que os alunos não davam a mínima para a disciplina. Para que a gente precisa saber dos egípcios, perguntavam, dos faraós, esses caras já morreram há tanto tempo. Eram uns chatos, aqueles alunos, e eu já estava ficando com raiva deles e querendo mandar tudo à merda (SCLIAR, 2007, p.7).

A esta reclamação dos alunos sobre as aulas enfadonhas, o professor-narrador concebe uma didática para torná-las mais interessantes, numa última tentativa de ainda levar adiante a sua carreira no magistério. Faz com que os alunos encenem eventos históricos,

trajando-se como personagens do passado. Neste ínterim, um dos estudantes que ficou encarregado de apresentar a vida de um príncipe da Antiguidade assume a personalidade do antigo postulante a rei, após exaustiva pesquisa bibliográfica, passando a comportar-se como se fora realmente a personagem histórica. Intrigado com o fenômeno, e após receber uma reclamação da mãe do garoto, o narrador realiza estudos autodidatas para desvendar o aparente mistério. Em suas pesquisas, chega à hipótese que julga mais plausível para explicar como um garoto tímido, de estrato social pouco privilegiado pode incorporar uma personagem que era o seu oposto.

Consoante suas conclusões, tratava-se de um caso de regressão de memória espontânea a uma outra vida, ou reencarnação. Dessa forma, tem o leitor diante de si um frustrado professor de ensino médio, agora terapeuta de vidas passadas. Aplicando técnicas específicas, dentre as quais uma desenvolvida por ele com base em seus conhecimentos de História, o improvisado psicólogo ganha fama na cidade onde vive, tornando-se personagem requisitada, que pode abandonar em definitivo o ofício do magistério. Com isso, passa a ser solicitado para entrevistas em programas de rádio e tevê, revelando-se também um ator quando perguntado sobre como se tornou um terapeuta de vidas passadas:

Quando sou entrevistado no rádio ou na tevê – e sou muito entrevistado –, declaro, de forma propositadamente reticente, que cheguei a isso por artes do destino. O resultado é, em geral, muito bom, traduzindo-se em admiradas exclamações por parte dos entrevistadores e do público eventualmente presente. Destino<sup>12</sup> é uma palavra de que as pessoas gostam muito; associam-na com o sobrenatural, com astros, coisas que sempre impressionam (SCLIAR, 2007, p.7).

Na sequência, afirma o ex-professor de História que não conta ao público, porque não interessa, como chegou a ser professor dessa matéria, relatando ao leitor, porém, o caso de seu pai, ardoroso comunista, para quem o comunismo fora uma verdadeira revolução das leis da História (SCLIAR, 2007, p.8), o que de forma enviesada o levava a formar-se nesta disciplina. Em torno desse recurso efabulatório de que Moacyr Scliar lança mão, composto pela dupla perspectiva regressão de memória-reencarnação, há curiosas correspondências culturais em torno do tema. Na Literatura, Guimarães Rosa apresenta a temática reencarnacionista pela boca de Riobaldo em diversos momentos da narrativa de *Grande*

---

<sup>12</sup> Em *A arte da narrativa bíblica*, Robert Alter (2007, p.208) apresenta a informação de que um dos significados para o nome divino na Torá judaica é exatamente “destino”. Em *Caim*, o protagonista saramaguiano colocará na boca da personagem considerações semelhantes às de Alter, que será objeto de transcrição quando o texto do escritor português estiver em foco.

*sertão: veredas*. Ao falar a seu interlocutor sobre um perverso delegado do sertão, Jazevedão, Riobaldo comenta:

O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...

Tanto, digo: Jazevedão – um assim, devia de ter, precisava? Ah, precisa. Couro ruim é que chama ferrão de ponta. Haja que, depois – negócio particular dele – nesta vida ou na outra, cada Jazevedão, cumprido o que tinha, descamba em seu tempo de penar, também, até pagar o que deveu [...] (ROSA, 2001, 35).

Em *Magma*, seu único livro de poemas, que foi publicado postumamente, Guimarães Rosa apresenta, na poesia intitulada *Batuque*, a figura de Felão nos quinto e sexto versos da terceira estrofe nestes termos: “[...] (Tenente Felão, cabra malvado,/que foi capitão-do-mato, noutra encarnação...) (ROSA, 1997, p.106).” Rememorar uma outra vida, quer de maneira espontânea, quer sob indução hipnótica ou através de outra técnica, é, conforme os defensores da palíngenesia, uma das maiores evidências de que o fenômeno é autêntico. No âmbito acadêmico, destaca-se nesta modalidade rara de pesquisa o nome do canadense Ian Stevenson. Formado em psiquiatria, este autor realizou extensa pesquisa em que investigou a lembrança de uma outra vida por parte de diversas pessoas ao redor do mundo. Dos mais de cem casos pesquisados resultou o livro *20 casos sugestivos de reencarnação*. Nesta obra, que teve a sua tradução para o português, Stevenson relaciona casos em que as lembranças puderam ser checadas da forma o mais detalhada possível (1966). Constam do livro cinco casos envolvendo lembranças de uma outra vida no Brasil. Um deles é no Estado do Rio Grande do Sul, região brasileira natal de Moacyr Scliar.

As rememorações por mecanismos psicológicos diversos, como a hipnose e técnicas de relaxamento, conta com pesquisadores cujas vendas de livros constituem *best-sellers*. Assim, a fama do narrador engendrado por Scliar em seu romance guarda paralelos com eventos inusitados. Em *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*, Harold Bloom faz referências à reencarnação como crença entre alguns cabalistas sob a designação de *gilgul*:

A mais antiga obra cabalista existente, o Livro *Bahir* (cerca de 1775-80, em provençal, embora talvez de origem muito mais antiga em alguns trechos), ensina a transmigração das almas de uma maneira mais consoante com a tradição árabe que com a judaica. Gershon Sholem observa que o Islã sunita ou normativo, a Igreja e os rabinos e filósofos judeus rejeitaram todos a transmigração, mas ela sobreviveu entre os gnósticos cristãos, o Islã xiita e

por fim na Cabala e em seus contemporâneos provençais, os cataros ou maniqueístas, contra os quais o rei francês e a Igreja mandaram uma cruzada de extermínio.

*Gilgul* já expressa no próprio som o seu sentido original, um “rolar” de almas, segundo a Cabala. Os primeiros cabalistas foram bastante explícitos no distinguir almas “roladas” ou “velhas” de novas, mas Scholem observa um deliberado abrandamento do *gilgul* nos cabalistas clássicos ou espanhóis do século 13. Evidentemente, nos dias do sábio Nachmânides a doutrina caiu na clandestinidade e tornou-se um conhecimento secreto, ou gnose propriamente dita. Também se tornou uma punição, não aplicável aos justos, que não precisavam experimentar a reencarnação. Contudo, era um castigo dialético, pois podia envolver o renascimento de Abel como Moisés, e a reencarnação de Caim em Jetro (BLOOM, 1996, p.154).

Jetro, que os cabalistas citados por Bloom veem como a reencarnação de Caim, é o sogro de Moisés. Na efabulação de Saramago, como será abordado em seção específica, esta reencarnação cabalista redundaria impossível, pois Caim se deslocará no tempo e testemunhará o episódio de Moisés irado após o povo cair na idolatria do bezerro de ouro. Fato é, porém, que a temática reencarnacionista não é estranha ao universo judaico, especificamente no âmbito heterodoxo cabalista, conforme ressalta das considerações do crítico norte-americano. Moacyr Scliar lança mão desse recurso em seu romance, mas com um colorido moderno mediante o processo de regressão a vidas passadas que impregna o imaginário da modernidade. Seu personagem, o professor de História, possui raízes no imaginário cultural moderno.

A partir da década de 1980, notabilizou-se nos Estados Unidos da América a personagem singular do médico psiquiatra Brian Weiss. Ao tratar de uma paciente com diversos problemas psicológicos, Weiss a submete a uma regressão hipnótica sem preocupações específicas com uma outra vida (2009), mas sim com a intenção de regredi-la à primeira infância. Para sua surpresa, a jovem regride a eventos que teriam ocorrido há séculos passados. Após uma cuidadosa anamnese em que procura uma explicação em processos psíquicos ligados à fantasia, o psiquiatra estadunidense se convence de que tem diante de si um caso em que a sua paciente regrediu a uma outra vida, a uma outra encarnação, conforme postulam os teóricos reencarnacionistas. Brian Weiss publicou a inusitada história de sua paciente, num livro que intitulou *Muitas vidas, muitos mestres*, após muito relutar, pois tinha ciência da oposição que enfrentaria no meio médico psiquiátrico, sua área de especialização. De forma imediata, contudo, a sua obra se tornou campeã de vendas. Weiss publicou outras obras relacionadas à temática reencarnacionista sob a égide da técnica de regressão de memória ou terapia de vidas passadas. Ao que parece, Moacyr Scliar bebe na fonte dessa

condição que se tornou um fenômeno de mercado no âmbito editorial. Daí o seu narrador afirmar que o seu sucesso foi imediato e a demanda cresceu espantosamente.

Na peça romanesca, o narrador criado por Scliar afirma ter se notabilizado como terapeuta de vidas passadas, conforme já foi referenciado, concedendo por isso muitas entrevistas. E é numa dessas entrevistas à televisão que a jovem que se descobrirá a escritora bíblica toma conhecimento do exótico terapeuta, resolvendo enfim procurá-lo. Em determinada oportunidade, ele recebe sua visita. Interiorana, ela se apresenta imersa em conflitos existenciais, como um amor não correspondido e uma certa indiferença paterna em relação a ela. Admitida ao tratamento, informa a jovem, numa anamnese inicial, que para minorar seus problemas lia muito. No colégio de freiras, destacava-se pelos seus profundos conhecimentos acerca da *Bíblia*. Sabia de cor o livro bíblico *Cântico dos cânticos*, o que vai revelar-se significativo no desenvolvimento da trama scliariana. Relata a paciente, no contato inicial com o seu exótico terapeuta, um episódio que guardará profunda correspondência com o quadro da outra vida como escritora bíblica que rememorará no transcurso da terapia. O terapeuta assim relata o fato:

Cerca de um ano antes tinha vivido um doloroso transe, algo que mudara sua vida. Apaixonara-se por um empregado da fazenda, um rapaz bonito mas estranho, arredio. Coisa súbita: conviviam desde a infância, mas sempre de forma distante até que de repente surgiu aquela coisa, aquele repentino, inexplicável arrebatamento, já não pensava em outra coisa, só queria vê-lo, estar junto dele. E aí a dúvida: falar-lhe de seus sentimentos? Diferente de outros, o rapaz parecia mirá-la com simpatia, com afeto até. Criou coragem, decidiu: abriria o coração, contaria tudo. No dia em que ia fazê-lo, estourou o escândalo na família: o rapaz tivera um caso com a irmã, desvirginara-a. O fazendeiro, furioso, mandou dar uma surra no vilão e expulsou-o (SCLIAR, 2007, p.11).

Scliar apresenta nas palavras do primeiro narrador curiosas pistas que permitirão ao leitor inferir posteriormente que os acontecimentos que são narrados pela escriba bíblica nada mais seriam do que fantasias. O método desenvolvido pelo terapeuta de vidas passadas é assim descrito por ele:

[...] fiz um curso sobre terapia de vidas passadas, claro, mas o método que uso é meu mesmo, baseado no conhecimento que acumulei como professor de História. Os pacientes voltam ao passado; enquanto estão tendo suas visões, vou explicando: esse lugar onde você está é o palácio real, esse homem de armadura à sua frente é Frederico, o Grande, esses outros são os cortesãos... Costumo dizer que faço o papel de guia, conduzindo as pessoas pelos labirintos do tempo (SCLIAR, 2007, p.10).

Ou seja, o narrador deixa à percepção do leitor que durante o transe, que ele não explica como ocorre, as pessoas são por ele sugestionadas mediante os conhecimentos que ele tem acerca de personagens e períodos históricos a que supostamente seus pacientes regrediram. Assim, submetida a nova paciente à técnica regressiva, viu-se ela em uma remota existência como uma das esposas do rei Salomão num grande palácio. Esta regressão causou um certo problema ao terapeuta, que conhecia pouco sobre o monarca bíblico, o que o obrigou a um estudo apressado acerca do tema. Mais tarde a paciente descobrirá que fora antes disso a integrante de uma tribo nômade de regiões desérticas. Ali, era a filha mais velha do líder do clã. Mas havia um senão. Era dotada de uma extraordinária fealdade. Por conta disso, o casamento era-lhe pouco provável. Compadecido, o escriba da tribo ensina-lhe a ler e a escrever, habilidades então raríssimas mesmo para um homem naqueles recuados tempos, mais precisamente o décimo século antes de Cristo. O fato de ela saber ler constitui uma correspondência ficcional com o biografema de Heloísa, mencionada no início desta seção, que também sabia ler e escrever numa época em que à população em geral estes atributos eram raros, sobretudo para as mulheres. As descrições que ela fazia do famoso rei bíblico eram, segundo o terapeuta, uma descrição em que ele se reconhecia, quando constata que sua paciente estava apaixonada por ele (SCLIAR, 2007, p12).

A uma tentativa dela de agarrá-lo durante o transe, ele reagiu dizendo-lhe que ela estava confundindo o passado com o presente, dissuadindo-a sutilmente de seus intentos. Segundo o terapeuta, não era isso que o incomodava, mas sim a maneira como aquelas histórias começaram a perturbá-lo (SCLIAR, 2007, p.12). Esta perturbação fez com que ele começasse a interessar-se sexualmente pela jovem paciente, que já se conformara com a recusa inicial. Diz o terapeuta, num desdobramento de sua condição perante a jovem:

Minha ansiedade cresceu ainda mais quando a secretária contou que um homem viera procurá-la na clínica, depois de ter estado na loja. Pela descrição que fez, não tive dúvidas: tratava-se do ex-empregado da fazenda do pai, certamente disposto a corrigir seu erro e a pegar a filha certa. O que estava longe de ser uma boa notícia. Entre o rei Salomão e o empregado agora transformado em conquistador minhas possibilidades tornavam-se escassas. Eu precisava me apressar. Não só lutava para recuar no tempo, lutava contra o próprio tempo. A minha angústia manifestava-se nos sonhos: neles eu era Salomão, mas quem estava no meu leito não era a minha paciente, era a rainha de Sabá, que viera de longe para me visitar e a quem eu tinha de proporcionar assessoria política e sexual. Ou seja: eu trepava com uma mulher pensando em outra.

Desses sonhos eu acordava banhado em suor. E decidi: tinha de lhe confessar o meu amor. De imediato. Aquela coisa de vidas passadas estava terminando comigo. Porém, como fazê-lo? Como voltar atrás, depois que eu a tinha repellido? (SCLIAR, 2007, p.13).

Numa manhã ela telefona avisando que não iria à consulta. Pedia ao terapeuta que fosse ao seu apartamento porque lá havia uma surpresa para ele. Num crescendo de ansiedade, ele sequer prestava atenção aos relatos dos pacientes. Após atender uma senhora, resolve cancelar o atendimento daquela tarde e se dirige ao apartamento da paciente por quem se enamorara. Ao chegar lá, contempla à distância ela saindo abraçada a um rapaz, ambos sorrindo. Compreende, então, o que acontecera. Sobe até o apartamento. É atendido por uma amiga que morava com a sua cliente. Ela o identifica e entrega-lhe uma carta e um envelope em cartolina, dizendo: “É da sua ex-paciente, disse, ela foi embora, não volta mais, mas deixou isto aqui (2007, p.13).” A carta era de agradecimento pela ajuda: com a terapia, perdoara a irmã e o seu amor pelo empregado da fazenda reacendera. Estavam felizes. Quanto à pasta, continha uma história baseada em suas memórias. Ela dedicara a narrativa ao seu terapeuta e o autorizava a fazer o que quisesse com ela, desde que não mencionasse o seu nome. Poderia até publicá-la. Diz o narrador em primeira pessoa que esta é a história que ele tem lido e relido:

Procuro a mim próprio, nessa história. Procuro-me nas linhas e nas entrelinhas, procuro-me nos nomes próprios e nos nomes comuns, procuro-me nos verbos e nos advérbios, nos pontos, nas vírgulas, nas reticências. E não me acho. Assim como não me acho em lugar nenhum. Estou perdido (SCLIAR, 2007, p.14).

Continua ele afirmando que tem pensado em voltar a lecionar História, deixando a sua atividade de terapeuta de vidas passadas. Reconhece que ganhará menos, terá mais trabalho, mas não sofrerá desilusões, amorosas, como se pode inferir. Uma última observação desse narrador que em seguida passa a palavra ao texto escrito por sua paciente: ela era feia (2007, p.14). Embora o terapeuta não se veja na narrativa, ao que parece ele está presente em toda a sua extensão por um processo especular entre as duas vidas, ou entre a realidade e a ficção. O romance de Scliar apresenta, porém, um deslocamento temporal em relação a *O livro de J*, de Harold Bloom. O crítico norte-americano situa a sua escritora como tendo vivido no décimo século antes de Cristo “na ou perto da corte do filho e sucessor de Salomão, Rei Roboão de Judá, sob cujo domínio o reino de seu pai se dividiu, logo após a morte de Salomão [...] (BLOOM, 1990, p.21).” Na efabulação scliariana, A Feia convive diretamente com o famoso monarca bíblico, sendo uma de suas esposas. Em outra obra de sua autoria, Harold Bloom afirma ter aceito a provocação de alguém que observara que a sua autora J poderia ser a mãe de Salomão, Betsabéia (BLOOM, 1995, p.14), aderindo a esta identidade

como a mais plausível em função de sua origem. Todavia, independente da localização espaço-temporal precisa em relação ao texto-fonte e a sua autora na concepção original de Harold Bloom, Scliar exercita em seu romance a ficcionalidade a que se refere Aristóteles quando propõe que o poeta narra aquilo que poderia ter acontecido (ARISTÓTELES, 1991, p.256). Embora a identificação com a proposição bloomiana seja tangencial, os detalhes que Moacyr Scliar apresenta em *A mulher que escreveu a Bíblia* conferem à obra uma verossimilhança significativa em relação ao seu hipotexto da asserção gennetiana.

### 1.1.1 A escriba scliariana

Moacyr Scliar parece apreciar a narrativa em primeira pessoa. A partir do momento em que o terapeuta encerra o seu relato, também em primeira pessoa, o segundo narrador, no caso a sua ex-paciente, assume a narrativa, relatando naquilo que o terapeuta lê a sua extraordinária efabulação como a mulher duplamente idealizada por Harold Bloom e Moacyr Scliar. Ela inicia a sua história reflexionando em torno da feiura, que será componente essencial em seu relato, conforme suas próprias observações (SCLIAR, 2007, p.15). Logo de início, apresenta o pai, homem rústico, dono de um pequeno rebanho de cabras e líder de um pequeno clã que vivia como nômade até a época do avô da protagonista. Instalam-se em uma localidade próxima ao sopé de uma montanha. Ali passam a viver em tendas. Conforme seu genitor, um dia ele encontrará um local próximo a um curso d'água, onde estabelecerá uma cidade. Enquanto este dia não chega, vão vivendo sem maiores luxos. Na casa faltava, por determinação paterna, espelho: “Isso é coisa do demônio, dizia, por trás de cada espelho está o Mal, pronto a usar a vaidade para arrastar as pessoas ao pecado (SCLIAR, 2007, p.16).” Mas como a protagonista descobrirá mais tarde, a ausência de espelhos não é por falta de recursos, mas, ao que parece, com o fim de preservá-la de constatar por si mesma a sua fealdade incomum.

No entanto, este momento acaba chegando, quando ela flagra a irmã mais nova com o objeto proibido. Ela insiste para ter o espelho emprestado. Diante da recusa, toma-o à força e constata a sua imensa feiura. Em seu rosto não havia simetria alguma, tudo desproporcional. Os olhos, que segundo a narradora poderiam salvar alguma coisa, eram estrábicos (SCLIAR, 2007, p.17). Ao dimensionar sua vida até então, percebe que a família, durante todo o tempo de sua existência, desempenhara uma comédia ao evitar que ela percebesse o seu drama. Neste momento, a narradora interroga a divindade de seu povo, num etos que será a nota toante da narrativa de José Saramago em *Caim*:

Por que não me arrancou Jeová da mão aquele revelador, mas funesto objeto? Hein, Jeová? Por que não tomaste alguma providência, tu que sabes tudo, tu que podes tudo? Podias ter reduzido o espelho a pó, com o simples ato de tua vontade. Por que não o fizeste? Será que não existes, amigo? Hein? Será que não passas de uma abstração, uma ilusão da ótica emocional? (SCLIAR, 2007, p.20).

À constatação de sua condição estética, passa a narradora a buscar uma resposta para o seu problema. A natureza devia-lhe uma resposta. Após meditar longamente em sua conjuntura existencial, ela conclui pela culpa da mãe, que ficava a olhar a montanha durante a gravidez, o que teria acabado por imprimir no rosto do feto as imagens recortadas do relevo montanhoso: “Como aquelas mães que comem morango e o filho nasce com um sinal em tudo semelhante ao morango (SCLIAR, 2007, p.21).” Esta atitude materna seria em decorrência de o seu esposo havê-la engravidado tão somente para ficar livre para um romance extra-conjugal, o que tornou a sua gestação uma gravidez indesejada:

Não teria, a minha mãe, sido guiada por um propósito oculto nessa obsessiva conduta? O cretino está me traindo, então vou me vingar dele deixando na cara do filho (*era um varão que meu pai queria para primogênito*; aliás, só queria filhos homens, mas Jeová o castigou dando-lhe três filhas, a primeira medonha) as mesmas marcas da crueldade que deixou em meu coração; e, com esse raciocínio, toca a olhar para as pedras. Que a criança nascesse medonha, era o que mais queria. [...]

Meu pai não me matou. O motivo, não sei. Talvez sofresse, ele também, de culpa – *culpa era o componente essencial de nossa tradição. Em todas as histórias que os idosos contavam, havia sempre um deus impiedoso nos acusando de alguma coisa* (SCLIAR, 2007, p.22; grifos nossos).

Em seu *A arte da narrativa bíblica*, Robert Alter (2007) dirá, sobre os primogênitos, que eles constituem uma recorrência de inversão na *Bíblia*, quando são suplantados pelo filho mais novo. O exemplo clássico envolve Esaú e Jacó. Em suas falas iniciais, a futura escriba bíblica dissemina pistas que aparecerão posteriormente no texto bíblico de J, o que remete ao processo criativo de Moacyr Scliar na composição de sua personagem, conferindo verossimilhança à obra através da hipertextualidade em referência ao texto biblista original. Um elemento bastante presente na tradição da religiosidade judaico-cristã é a culpa que se projeta no tempo e no espaço até as primeiras manifestações do homem no jardim edênico. Ao alimentar-se do fruto proibido, o primeiro casal mitológico, Adão e Eva, transgride um mandamento cuja punição será representada pela expulsão do jardim de delícias. A partir deste momento, instaura-se a culpa no mítico casal, que a teria repassado através de uma espécie de contaminação do pecado à descendência humana. Ciente desta

tradição, Scliar põe na boca de sua personagem as palavras transcritas que a reverberam, o que confere uma instigante verossimilhança cultural à efabulação.

Assim, a narradora em primeira pessoa se autointitula A Feia. Embora a fealdade de rosto, a escritora bíblica possuía belos atributos físicos, constituindo-se num paradoxo estético, que ela mesmo define como sendo pertencente ao tipo feia-de-cara-boade-corpo (2007, p.23). Ante a evidência de tal feiura, A Feia constata que sua vida seria árida como o deserto. Ela confessa ter pensado em se matar. Posta de lado esta ideia, refugia-se na montanha próxima às tendas. Ali encontra uma pedra extremamente lisa, que acaba utilizando como objeto sexual. Neste momento da narrativa, o contexto lúbrico e sexual da vida entre aqueles rústicos habitantes da região desértica é apresentado. Ela se apaixona por um pastorzinho que pratica a zoofilia com as suas cabras. Ao falar para ele sobre uma caverna na montanha onde encontrou seu objeto sexual, o pastor se anima e confessa a ela que está namorando escondido a sua irmã. A partir de então, transforma a caverna na montanha em um lugar de encontro clandestino com a irmã mais nova da Feia, que tem de consolar-se com a situação, fazendo as vezes ainda de vigia da relação dos enamorados:

Pediram-me que ficasse vigiando as sendas para que não fossem interrompidos – missão da qual me desempenhei muito bem. Fiquei de guarda diante da entrada da caverna. Lá no fundo – fazia frio no interior daquela cavidade – o pastorzinho tinha acendido uma fogueira. Tudo o que eu via era as silhuetas deles, recortadas contra as chamas e contorcendo-se na ginástica do sexo. E gemidos, e gritos, e risinhos... De minhas lágrimas, ninguém tomou conhecimento (SCLIAR, 2007, p.28).

Quando a autora bíblica se apresenta ao seu terapeuta de vidas passadas, ela traz como uma das situações a serem resolvidas exatamente o conflito em virtude de uma ocorrência simétrica naquilo que seria chamado de sua vida atual, pois se enamorara de um empregado que acabou tendo um caso com a sua irmã caçula, redundando na expulsão do rapaz da propriedade paterna, o que vai acabar ocorrendo também em sua regressão, quando o pastorzinho é descoberto e sofre o castigo do apedrejamento e posterior exílio da aldeia. É mais um dado fornecido por Scliar que reforça para o leitor a perspectiva de pôr em xeque a suposta regressão a uma outra vida por parte da narradora. Assim, o que emerge dos refolhos do subconsciente e que é narrado como uma existência anterior vai se configurando durante a narrativa como uma projeção simétrica, num suposto passado, de ocorrências atuais que não foram bem resolvidas. Com o desfecho do caso, a então futura escriba bíblica informa que sua irmã se consolou rápido, pois já estava de olho em outro pastor (2007, p.28). Com a ida do

pastorzinho amante de cabras, foi-se embora a única esperança da narradora de amar e ser amada, por absurdo que a expectativa pudesse parecer. Restava a ela a opção da litofilia a que já se entregava.

No entanto, algo mudaria para sempre a sua sorte. O escriba da tribo, única pessoa a quem seu pai respeitava, apiedou-se dela e resolveu ensiná-la a ler e a escrever. Por curiosidade, ele também era de uma fealdade descomunal. De início, ela pensa tratar-se de interesse sexual por parte do ancião, mas depois constata que não. No entusiasmo das primeiras lições, ela resolve entregar-se sexualmente ao seu preceptor. Ele recusa delicadamente, dizendo-lhe que fazia aquilo sem qualquer tipo de interesse. Apenas queria transmitir a alguém a sua habilidade de escritor e ela parecera ser a pessoa adequada. Ela duvida. Em suas reflexões sobre o porquê daquele gesto, percebe que pode tratar-se de uma espécie de vingança do escriba em relação ao seu pai, pois percebera em seu rosto a contrariedade quando recebia alguma ordem de seu genitor:

Tudo muito nobre de sua parte, mas eu suspeitava que no fundo ele não fosse tão desprendido. Mais de uma vez notara a expressão de rancor em sua face quando meu pai lhe dava uma ordem qualquer. *Não estaria tentando subverter a ordem na família do patriarca, instrumentalizando a feia primogênita numa atividade reservada a homens, e só a alguns homens?* (SCLIAR, 2007, p.31; grifo nosso).

As palavras em destaque remetem, ainda que de forma enviesada, às ideias de Freud em torno do parricídio simbólico, sobretudo quando aplicado à questão da religiosidade (FREUD, 2013), a que retornaremos mais adiante neste estudo quando abordarmos o problema da queda dos anjos e da natureza em *Grande sertão: veredas* e seu imbricamento com a religião. Mas não somente ao parricídio freudiano estas palavras remetem. Em *O livro de J*, Harold Bloom refere-se à autora J como alguém profundamente ligado ao universo feminino:

Creio ser exato observar que J não tinha heróis, apenas heroínas. Sarai e Raquel são admiráveis, e Tamar, proporcionalmente ao espaço narrativo que ocupa, é, de longe, a mais viva figura em J. Mas Abrão, Jacó e Moisés recebem de J um tratamento extraordinariamente ambíguo (BLOOM, 1992, p.45).

Moacyr Scliar parece ter se impregnado bem das proposições de Harold Bloom em torno da autora J para a composição de sua personagem em *A mulher que escreveu a Bíblia*, como ressalta da comparação entre o seu romance e o ensaio bloomiano em diversos

diálogos intertextuais. Ao refletir sobre a oferta do ancião de alfabetizá-la, a narradora de Scliar oferece ao leitor estas considerações reiterativas da verossimilhança construída pelo autor:

Aquilo sim, era uma coisa surpreendente, a coisa mais surpreendente que ocorrera em minha vida. Escrever era coisa para raríssimos iniciados, para gente que, por mecanismos obscuros, chegava ao domínio de uma habilidade que nós outros olhávamos com um respeito quase religioso. Além disso – mulher escrevendo? Impossível. Mulher, mesmo feia, era para cuidar da casa, para casar, gerar filhos. O que ele estava me propondo não chegava a ser uma transgressão, mas era algo fora do comum (SCLIAR, 2007, p.30).

Os motivos que levaram o escriba a ensiná-la, porém, pouco lhe importavam. Por precaução, ele prefere que ambos mantenham tudo aquilo em segredo. Ela concorda. Após o domínio da escrita, ela passa a escrever de tudo, como pensamentos, versos, histórias, principalmente estas. Ao escrever estas histórias, A Feia de alguma forma já antecipa a saga bíblica de Moisés com o povo hebreu pelo deserto após a saída do Egito, mimetizando-a através do referente real de sua vida no clã como filha do patriarca responsável pela comunidade. Ela escreveria:

Histórias verdadeiras, histórias de nossa gente, que o escriba me contava e que eu transcrevia no pergaminho. Falava de mau pai; um homem bonito e vigoroso, um líder que conduzia a sua gente pelo deserto até o oásis junto à montanha: aqui construiremos nossas casas, aqui fundaremos uma grande cidade. Escrevendo sobre meu pai, eu, de algum modo, adquiria ascendência sobre ele; eu era uma mulher sábia e poderosa, ele um menino perplexo e assustado. Mas a narrativa ficou só no início; para nela prosseguir eu precisaria de seu apoio, que ele nunca me daria. Esta história está na minha cabeça, diria, enfurecido, só conto quando quiser (SCLIAR, 2007, p.31).

Prossegue A Feia enaltecendo a sua nova condição de escriba que fora para ela um verdadeiro processo de metanoia, um fenômeno iluminador de sua realidade e que transparecerá também durante a narrativa bíblica das origens em toda a força literária a que se refere Harold Bloom no contexto de *O livro de J*:

Colocar no pergaminho letra após letra, palavra após palavra, era algo que me deliciava. Não era só um texto que eu estava produzindo; era beleza, a beleza que resulta da ordem, da harmonia. Eu descobria que uma letra atraía outra, que uma palavra atraía outra, essa afinidade organizando não apenas o texto, como a vida, o universo. O que eu via, no pergaminho, quando terminava o trabalho, era um mapa, como os mapas celestes que indicavam a posição das estrelas e planetas, posição essa que não resulta do acaso, mas da composição de misteriosas forças, as mesmas que, em escala menor,

guiavam minha mão quando ela deixava seus sinais sobre o pergaminho. Tratava-se de poder, de um poder que aos poucos ia assumindo (SCLIAR, 2007 p.32).

Neste ponto da narrativa, tem o leitor diante de si a expressão de uma epifania acerca do ato de escrever por parte da narradora. Nesta fala, expressa ela o etos do que seria uma religião mais avançada em relação ao que é estabelecido pela ortodoxia dos segmentos majoritários, representativos da tríade monoteísta, ou as chamadas religiões abraâmicas, que são o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo (ARMSTRONG, 2007). Assim, em *A mulher que escreveu a Bíblia* A Feia vai entremeando em sua narrativa a exposição dos acontecimentos e as reflexões em torno deles. Após estas divagações sobre o significado da apreensão da leitura e da escrita por ela, apresenta o enredo outra grande virada na sorte da personagem. Chega à tribo um representante real com uma missiva endereçada ao patriarca responsável por aquela comunidade. O escriba toma do documento, lê e informa do que se trata. O pai da Feia a convoca, informando-lhe o que se passava. Contra sua expectativa, ela deverá ser enviada para o rei Salomão para assumir a condição de uma de suas 700 esposas como parte de uma celebração de aliança político-militar. A fama do sábio rei já dominava vastas regiões daquelas planícies bíblicas. Complexada com sua feiura inaudita, ela hesita diante de seu destino, mas tem de resignar-se com a sua sorte:

A partida ficou marcada para a manhã seguinte. Naquela tarde arrumei minhas poucas coisas e, pela última vez, subi à montanha, para de lá ver o sol se pôr sobre o deserto. Fui ao esconderijo, peguei a pedra e despedi-me dela: não precisava daquele dildo, que em tantas fantasias fielmente me acompanhara. Adeus, querida pedra, murmurei, comovida. Como derradeira homenagem, depusitei-a no fundo da caverna que fora o cenário da paixão de meu pai e do pastorzinho, e também da minha própria paixão – pela escritura (SCLIAR, 2007, p.37).

Como seria natural, a mudança de vida causa à personagem grande ansiedade. Dessa forma, tem dificuldade para conciliar o sono à noite. Quando consegue adormecer, sonha que estava em um castelo. Este sonho caracteriza mais uma pista disseminada por Scliar que estabelecerá um prelúdio de elementos que posteriormente aparecerão nos relatos bíblicos, numa intertextualidade que é assim caracterizada por Gérard Genette em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*: “Sua forma [do intertexto] ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...] (GENETTE, 2010, p.15).” Em *A mulher que escreveu a Bíblia* diversas são as alusões

apresentadas por Scliar, que exigirão do leitor a competência de nuances narrativas bíblicas para que se concretize o processo de intertextualidade por alusão no processo de comunicação. Relata A Feia sobre o seu sonho estranho que se seguiu à insônia gerada pela expectativa:

Estava num lugar desconhecido, um grande salão, que só podia ser o salão de um palácio real, tamanho era o luxo. Na parede do fundo, um imenso espelho. Corri a mirar-me nele; o que vi foi não a minha própria imagem, mas sim a de uma mulher muito diferente de mim: alta, bonita, de tez escura e sorriso enigmático. Eu queria perguntar-lhe quem era, o que fazia ali, mas não deu tempo: fui acordada bruscamente por meu pai. O emissário do rei estava pronto para partir, a caravana só aguardava por mim (SCLIAR, 2007, p.37).

Na *Bíblia*, o sonho ocupa um capítulo importante. José, do Egito, talvez seja o mais célebre dos sonhadores bíblicos. Não somente porque sonhava, mas também pela sua condição de inigualável intérprete de sonhos. A Feia apresenta um sonho que mais tarde vai revelar-se profético na conclusão do romance. Não que ela vá sofrer uma metamorfose que a transforme fisicamente, mas os eventos que se passarão no palácio de Salomão vão dar-lhe aos poucos a altivez e desenvoltura entrevista no seu duplo especular. O texto da *Bíblia de Jerusalém* narra o sonho de José nestes termos:

## 2 José e seus irmãos –

Eis a história de Jacó. José tinha dezessete anos. Ele apascentava o rebanho com seus irmãos, – era jovem –, com os filhos de Bala e os filhos de Zelfa, mulheres de seu pai, e José contou a seu pai o mal que deles se dizia.

3 Israel amava mais a José do que a todos os seus outros filhos, porque ele era o filho de sua velhice, e mandou fazer-lhe uma túnica adornada.

4 Seus irmãos viram que seu pai o amava mais do que a todos os seus outros filhos e odiaram-no e se tornaram incapazes de lhe falar amigavelmente.

5 Ora, José teve um sonho e o contou a seus irmãos, que o odiaram mais ainda.

6 Ele lhes disse: "Ouvi o sonho que eu tive:

7 pareceu-me que estávamos atando feixes nos campos, e eis que o meu feixe se levantou e ficou de pé, e vossos feixes o rodearam e se prostraram diante de meu feixe."

8 Seus irmãos lhe responderam: "Queres acaso governar-nos como rei ou dominar-nos como senhor?" E eles o odiaram ainda mais, por causa de seus sonhos e de suas intenções.

9 Ele teve ainda um outro sonho, que contou a seus irmãos. Ele disse: "Tive ainda um outro sonho: pareceu-me que o sol, a lua e onze estrelas se prostravam diante de mim."

10 Ele narrou isso a seu pai e seus irmãos, mas seu pai o repreendeu, dizendo: "Que sonho é esse que tiveste? Iríamos nós então, eu, tua mãe e teus irmãos, prostrar-nos por terra diante de ti?"

11 Seus irmãos ficaram com ciúmes dele, mas seu pai conservou o fato na memória (GÊNESIS, 37:1-11; negrito do original).

Este sonho é uma representação onírica do que viria a ocorrer posteriormente, quando José torna-se preposto do Egito por ordenação do faraó, tornando-se na prática o homem mais poderoso do mundo à época, no contexto bíblico, pois ao decifrar o sonho do faraó sobre as vacas gordas e magras (GÊNESIS, 42), interpretando-o como uma representação simbólica dos anos de fartura seguidos pelos anos de seca, recebe do governante egípcio todo o poder para administrar preventivamente para que a grande nação africana não padecesse com os rigores da escassez de trigo, uma das imagens do seu primeiro sonho relatado a seus irmãos. É neste estado de espírito que A Feia chega ao palácio salomônico, cujo esplendor revela o quão profético fora o seu sonho. Após uma viagem sem maiores incidentes, é entregue pelo emissário do rei à responsável pelo harém, que a contempla admirada.

Grande, gorda e com jeito masculino, a encarregada das mulheres desperta na Feia a sua verve irônica: “Grande, gorda e forte, com jeito masculino (quem sabe tinha participação nos prazeres do serralho), olhou-me, intrigada. Eu sabia o que estava pensando: Deus, é feia essa aí, é a mais feia da safra (SCLIAR, 2007, p.39).” Mas se pensou não falou, conforme a narradora. Ao constatar que a recém-chegada não estava muito cansada, conduziu-a ao escriba-mor do rei para que ele pudesse preencher uma ficha para efeitos de formalidade. Diante do escriba, este comete um pequeno erro ao grafar a palavra “sonho”. A Feia o corrige. Ele a contempla como se visse um ser de outro planeta. Ele passa a olhá-la com mais respeito, mas também com uma certa raiva, conforme ela pudera perceber (SCLIAR, 2007, p.40). Esta argúcia da Feia é outro elemento constitutivo da personagem scliariana na composição de um perfil que possa adequar-se à reconstituição da escritora J de Harold Bloom. Após preencher a ficha, ela é encaminhada a um sacerdote que tem a função de diagnosticar se ela não tem qualquer problema de saúde, mais especificamente de pele, como a temida hanseníase. Na presença do sacerdote, mais uma demonstração da ironia da futura escritora bíblica:

Eu teria, naturalmente, de me despir, mas não havia o que temer, pois estava diante de um santo homem, de alguém que havia muito se livrara da concupiscência. Não hesitei – ordens que vêm do alto não se discutem – e tirei a roupa. Ele me olhou de cima a baixo. Nada disse, por razões óbvias, mas eu sabia o que ele estava pensando: é boa de corpo, essa aí, o rei vai passar bem.

Examinou-me minuciosamente, e nada encontrou. Mas então lembrou-se de me mandar tirar o véu, que eu, mesmo nua, conservara, de acordo com as instruções da encarregada do harém. E aí estremeceu, claramente estremeceu, e não conseguia desviar o olhar da minha face.

Repulsa e fascínio, era o que eu via em sua expressão. Repulsa pela feiúra, fascínio pelos sinais, aquele caleidoscópio cutâneo jamais por ele visto, aquele homem que em matéria de pele devia ser uma verdadeira enciclopédia (SCLIAR, 2007, p.42).

Salomão, o monarca bíblico, contava com um harém composto de 700 esposas e 300 concubinas. Era um os maiores haréns do mundo, segundo A Feia. Ao ser alojada junto às outras mulheres, constrangimento. Ela observa uma profusão tão grande de caracteres femininos, que o descreve como um mar de mulheril. De todos os tipos, das mais belas às menos dotadas de beleza, com um nariz ou uma boca com algum defeito. Mas “feiúra como a minha, completa, definitiva, isso não havia. Eu era, ai de mim, a única (2007, p.43).” Já no harém, foi observada com atenção pelas esposas, que temiam que a recém-chegada pudesse tornar-se a favorita do rei. Mas bastou tirar o véu para que elas constatassem que não se tratava de uma inimiga em potencial:

Aliviadas, puseram-se a rir. Olhavam-me, olhavam minha cara, e – de onde saiu essa coisa? – riam. Risinhos, a princípio risinhos; logo, cacarejos, gargalhadas – deboche escarrado, total desrespeito; solidariedade, ça va sans dire, nenhuma. Olhem só esse bagulho, essa aí não foi parida, foi cagada, se eu sofresse do coração já teria morrido – e por aí afora.

Eu nada dizia. Podia ter reagido; mais – podia ter quebrado a cara de uma meia dúzia daquelas dengosas, porque o que me faltava em beleza sobrava em músculos, e muitas na aldeia haviam sentido o peso do meu braço (SCLIAR, 2007, p.43).

Logo mais, ela teria de apresentar-se ao rei. As maquiadoras foram chamadas e fizeram um trabalho que A Feia considerou excelente. Como o rei se portaria ao vê-la pela primeira vez? Quando chegara o grande momento, às portas do salão principal ela teve de aguardar, mas logo foi liberada para entrar juntamente com a responsável pelo harém, mas teve de aguardar novamente pois Salomão estava em uma de suas atividades prediletas, que era ministrar julgamentos com sua proverbial sabedoria. De onde parou pôde contemplar o sábio rei. Ao vê-lo, foi paixão fulminante:

Que homem lindo, Deus do céu. Eu nunca tinha visto homem tão lindo. Um rosto longo, emoldurado por uma barba negra (com alguns fios prateados), olhos escuros, profundos, boca de lábios cheios, nariz um pouquinho adunco – o suficiente apenas para dar-lhe um charme especial. E o porte senhoril, e o ar másculo... Lindo, lindo.

De imediato me apaixonei por ele. Uma paixão avassaladora, definitiva, a paixão que, eu tinha certeza, daí em diante governaria minha vida (SCLIAR, 2007, p.45).

A Feia fica embevecida com a beleza de Salomão, o que constitui uma instigante estratégia de Scliar na composição da personagem, pois neste estado de espírito ela contemplará um dos episódios mais célebres envolvendo esta personagem da *Bíblia* que se tornou famoso por conta de haver pedido a Deus a sabedoria e não a riqueza, recebendo ambas como corolário de sua nobreza de espírito, conforme narra o terceiro capítulo do livro bíblico *1 Reis* (1985). A *Bíblia de Jerusalém* assim narra o episódio da intertextualidade que Scliar estabelecerá para esta narrativa que deu origem à expressão “sabedoria salomônica”:

#### **16 O julgamento de Salomão –**

Então duas prostitutas vieram ter com o rei e apresentaram-se diante dele.

17 Disse uma das mulheres: "Ó meu senhor! Eu e esta mulher moramos na mesma casa e eu dei à luz junto dela na casa.

18 Três dias depois de eu ter dado à luz, esta mulher também teve uma criança; estávamos juntas e não havia nenhum estranho conosco na casa: somente nós duas.

19 Ora, certa noite morreu o filho desta mulher, pois ela, dormindo, o sufocou.

20 Ela então se levantou, durante a noite, retirou meu filho do meu lado, enquanto tua serva dormia; colocou-o no seu regaço, e no meu regaço pôs seu filho morto.

21 Levantei-me para amamentar meu filho e encontrei-o morto! Mas, de manhã, eu o examinei e constatei que não era o meu filho que eu tinha dado à luz!"

22 Então a outra mulher disse: "Não é verdade! Meu filho é o que está vivo e o teu é o que está morto!" E a outra protestava: "É mentira! Teu filho é o que está morto e o meu é o que está vivo!" Estavam discutindo assim, diante do rei,

23 que sentenciou: "Uma diz: 'Meu filho é o que está vivo e o teu é o que está morto!', e a outra responde: 'Mentira! Teu filho é o que está morto e o meu é o que está vivo!'"

24 Trazei-me uma espada", ordenou o rei; e levaram-lhe a espada.

25 E o rei disse: "Cortai o menino vivo em duas partes e dai metade a uma e metade à outra."

26 Então a mulher, de quem era o filho vivo, suplicou ao rei, pois suas entranhas se comoveram por causa do filho, dizendo: "Ó meu senhor! Que lhe seja dado então o menino vivo, não o matem de modo nenhum!" Mas a outra dizia: "*Ele não seja nem meu nem teu, cortai-o!*"

27 Então o rei tomou a palavra e disse: "Dai à primeira mulher a criança viva, não a matem. Pois é ela a sua mãe."

28 Todo o Israel soube da sentença que o rei havia dado, e todos lhe demonstraram muito respeito, pois viram que possuía uma sabedoria divina para fazer justiça (1 REIS, 3:16-28; grifo nosso).

Este trecho que a tradição bíblica reveste de uma aura de solenidade, recebe um tratamento muito pouco cerimonioso por parte da Feia de Moacyr Scliar. Sob o enfoque da narradora em primeira pessoa, o acontecimento acima transcrito teria se passado assim, num autêntico processo de reconstrução parodística:

Salomão nem se dera conta de que eu estava ali, entregue ao que, depois descobri, era uma de suas atividades prediletas, a saber, julgar: decidir o que era certo e errado, o bom e o mau, decidir quem tinha e quem não tinha razão. Naquele momento estavam diante dele duas mulheres. Prostitutas, concluí de imediato. Eu nunca tinha visto rameiras em minha vida; tais mulheres não existiam em nossa aldeia – e caso se atrevessem a lá aparecer, meu pai as expulsaria, furioso, gritando abominação, abominação (ou talvez as encerrasse, para seu próprio desfrute, numa caverna). Mas não duvidei um segundo sequer de que aquelas mulheres fossem profissionais do sexo. O jeito como se vestiam, a berrante maquiagem... Putas, sim, indiscutivelmente putas. E feias. Não tão feias quanto eu, mas muito feias, mesmo assim, o que fazia supor parcos rendimentos e baixa categoria. Prostitutas uma estrela, no máximo. De todo modo, uma estrela e meia na média. Mas não era isso que importava, seu ranking. O importante era que ali, na presença de um rei poderoso, de um rei detentor de mandato divino, estavam duas prostitutas. Que se sentiam perfeitamente à vontade no palácio real. Que falavam em altos brados, apontando-se dedos ameaçadores. Depois de algum tempo de gritaria, finalmente entendi o que se passava: cada uma se dizia mãe de uma criança recém-nascida, que um dos guardas, sem muito jeito, segurava ao colo. Tinham dado à luz ao mesmo tempo, um dos bebês morrera, mas algo de confuso acontecera e o resultado é que estavam ali, disputando o nenê (SCLIAR, 2007, p.45).

No intermédio entre a exposição das prostitutas e o julgamento de Salomão, a narradora entremeia considerações vazadas em mordaz ironia, um dos índices parodísticos hutchsonianos, emulando o Caim de José Saramago, de que trataremos na sequência do trabalho. Diz A Feia sobre a sua impressão inicial acerca daquele imbróglio: “A mim aquilo causava espécie. Então o rei, a quem estava afeta a administração de um país, usava seu tempo resolvendo questiúnculas de mulheres de má vida? (2007, p.46).” Todavia, prossegue:

Salomão, no entanto, (ah, mas era lindo aquele homem), não estava nem aí para tais objeções. Pelo jeito, prostitutas e outras pessoas de baixa classe eram frequentadores habituais da open house em que a sala do trono periodicamente se transformava. Mais, obviamente tinha prazer no que estava fazendo. Ouviu-as atentamente, fez três ou quatro perguntas (irrelevantes, no meu modo de ver, mas quem era eu para opinar sobre relevâncias?); depois ficou em silêncio, meditando. E, nesse momento, senti – e todos ali sentiram, acredito – que alguma coisa estava acontecendo. Algo tinha mudado. O ar estava denso, pesado, como saturado de invisível vapor. Era a sabedoria dele. Exalava sabedoria por todos os poros, impregnava-nos com sua sabedoria. O que dava uma sensação esquisita, uma espécie de cosquinha, que coisa gozada. Uma das prostitutas, a de uma estrela, até

rascava as coxas com as unhas aguçadas. Tudo aquilo se constituía em prenúncio do que havia de vir: a sentença. Que Salomão enunciou na sua voz grave, pausada (Deus, que tesão me dava aquela voz, meu grelo vibrava em unísono com ela). Num primeiro momento, a decisão soou surpreendente, cruel até: já que era impossível esclarecer quem era a mãe verdadeira, a criança seria cortada em duas, cada mulher recebendo uma metade. Todos estremeçeram, os cortesãos se olharam, e ouvi um deles murmurar para outro a seu lado: essa não, o cara está dando uma de temerário, a coisa vai pegar mal no estrangeiro. Mas Salomão, muito seguro, chamou de imediato um soldado para cumprir a ordem. O homem veio, espada na mão. Momento de suspense, momento de extremo suspense, todos ali imóveis, respiração contida, um cortesão até tapando os olhos com a mão. Uma das mulheres, a de duas estrelas, ficou parada, em silêncio, como conformada com a sentença; mas a outra reagiu de maneira extraordinária. Correu para o soldado, agarrou-se no braço que já se erguia no ar, pronto para o golpe, e em voz estrangulada gritou, se é para matarem meu nenê, prefiro que o entreguem inteiro para essa aí. Grande comoção no recinto; Salomão então se pôs de pé.

– Pára! – ordenou ao soldado, que se deteve, como que congelado.

Dirigindo-se à mulher que havia gritado, proclamou:

– És a verdadeira mãe, o grito que ouvimos foi o da tua maternidade. O filho é teu, podes pegá-lo.

O soldado, um tanto desapontado (pelo jeito seus planos de fatar uma criança naquele dia haviam sido frustrados), entregou o nenê à mulher enquanto todos aplaudiam: palmas, gritos, assobios, um verdadeiro delírio. O rei, satisfeito, sorria. Tinha do que se orgulhar: acabara de dar uma prova concreta, palpável de sua sabedoria. A sabedoria cuja fama se espalhara pelo mundo e que o transformara numa lenda viva, no monarca dos monarcas (SCLIAR, 2007, p.46).

Apesar da transcontextualização irônica de Moacyr Scliar desta passagem bíblica inverter o tom solene do seu texto-fonte, curiosamente ele é reconstruído em bases de verossimilhança que de certa forma dialoga magistralmente com o original. Isto pode ser constatado a partir da intervenção da prostituta que rouba o filho à outra. No texto bíblico ela interfere, dizendo que podiam cortar o nenê, conforme consta do destaque itálico do excerto transcrito da *Bíblia de Jerusalém*. Em *A mulher que escreveu a Bíblia* a fala da prostituta má é suprimida, o que confere mais veracidade, realçando ainda mais a sabedoria salomônica. Com a fala expressa no texto original, a ladra do filho alheio se revela automaticamente. Mais ainda, mesmo que ela fosse a mãe verdadeira, sua atitude a destituiria dessa condição pela crueldade com que se exprime. Ao não reproduzir a sua opinião, Scliar confere, pois, outra perspectiva ao episódio, ressaltando a sabedoria do monarca bíblico. Apesar disso, o escritor brasileiro não perde a oportunidade de colocar uma interrogação de permeio à sabedoria do rei mediante a sua narradora em primeira pessoa, embora isto só se torne possível devido justamente à supressão da fala da prostituta má. Diz A Feia:

Claro que eu poderia ter me perguntado se aquilo que eu acabava de ver havia sido, de fato, uma demonstração de sabedoria. E se a mulher identificada como mãe tivesse emudecido de terror, como ficaria a pretensa prova de maternidade? Que recurso lhe restaria então, senão ir além com a sentença, permitindo que o soldado cortasse a criança em duas? (SCLIAR, 2007, p.47).

Caso a intervenção verbal da prostituta ladra do texto-fonte se mantivesse, esta observação da escriba bíblica de Scliar não se sustentaria facilmente. Contudo, como se trata de uma reconstrução em termos de paródia, a verossimilhança na reconstrução deve ser buscada pelo autor, o que de fato se realiza neste aspecto particular. Findas aquelas atividades, Salomão se prepara para retirar-se quando o cortesão se aproxima e lhe diz algo próximo ao ouvido. Era sobre A Feia. Ele faz um ar de desgosto em virtude da exaustão pelo dia cansativo, mas resolve atendê-la. No momento de uma inspeção mais detalhada, o rei constata a fealdade da nova esposa quando pede a ela que retire o véu. Ele estremece contemplando a face da nova aquisição de seu harém. O resultado é previsível e ele passa a ignorá-la. Com tanta oferta de mulheres, não foi difícil. Entre o período da primeira entrevista e a espera por ser chamada para a noite de núpcias, A Feia prodigaliza ao leitor diversas reflexões acerca da situação bizarra a que a vida lhe conduzira. Enquanto isso, passa o tempo na rotina imposta a todas no harém: levantar cedo, ginástica, boa alimentação, recursos estéticos, tudo para quando o rei quisesse servir-se de alguma escolhida. Nas andanças pelas regiões permitidas do castelo, ela descobre o local onde ficam os filhos de Salomão, que são muitos, mas que não recebem a visita paterna, constituindo-se órfãos de pai vivo: “O rei falava com pássaros, mas não falava com eles (2007, p.62).”

Sua estada onde ficavam os filhos de Salomão foi deprimente. Da mesma forma foi a visita a uma ala do grande castelo conhecida como Retiro. Neste local vivia um grupo de esposas e concubinas do pai de Salomão, o rei Davi. O clima ali, segundo a narradora, também era melancólico e deprimente. Suas moradoras esperavam apenas pela morte (SCLIAR, 2007, p.62). Ao mencionar esta localização no castelo, Moacyr Scliar prepara uma intertextualização com o célebre relato bíblico envolvendo Davi e Betsabéia, pois ali viviam as ex-amantes do famoso pai do atual rei, que prometera cuidar delas, o que fazia com dedicação, pois sempre ali comparecia, coisa que não fazia em relação ao harém:

[...] nunca vinha ao harém, mas ao Retiro comparecia regularmente. Não para trepar, naturalmente, o que teria inevitável conotação edipiana, mas para conversar, ouvir histórias de um genitor que – e disso ele próprio não escapava – fora uma figura distante, sempre às voltas com os negócios da Coroa. As velhinhas, contudo, gostavam dessas visitas, que lhes permitiam

gratas reminiscências: “Teu pai era um grande fodedor, meu rei. Uma vez ele se apaixonou pela mulher de seu oficial, o hitita Urias...” – e aí Salomão tinha de ouvir pela milésima vez a história de Davi e Betsabá (SCLIAR, 2007, p.63).

Conforme observamos no início deste estudo, quando abordamos o helenismo de Momigliano em seu imbricamento literário a partir deste relato da *Bíblia*, este é um episódio célebre e recorrente não só nos estudos exegéticos propriamente bíblicos, mas também no âmbito da Literatura. A forma como Scliar relata, porém, deixa a impressão de que ele se esquecera de que Betsabéia, ou Betsabá, é a mãe do monarca bíblico, nascido após a morte do primeiro filho que ainda aparecerá no contexto de *A mulher que escreveu a Bíblia* na condição shakespeariana de fantasma à Hamlet. Ainda sobre Davi e Betsabéia, A Feia menciona a presença no asilo da Virgem Louca, assim conhecida porque permanecera virgem provavelmente em função de frigidez: “Parece que Davi tentara alguma coisa, mas fora repellido com veemência, com lições de moral, até – coisa que a Davi era muito sensível, puteado que fora pelo profeta por ter cobiçado (e conseguido) a mulher do próximo (SCLIAR, 2007, p.64).” Mais uma vez, parece o autor ter esquecido, ou quando não, negligenciado, o fato da passagem referir-se aos pais de Salomão, o que geraria algum constrangimento.

É num contexto, pois, de uma espera que A Feia adivinha que poderá ser longa que ela resolve agir. Com a sua perspicácia, inicia um levante entre as demais esposas, comandando uma pequena rebelião no harém ao pôr em xeque os critérios utilizados para que cada uma delas compartilhasse o leito real. Por conta disso, consegue ser enfim recebida para as núpcias. Mas por conta de sua fealdade, Salomão não consegue consumir o ato sexual. A recusa tem o dom de exacerbar ainda mais a sua paixão pelo famoso monarca. Ela então escreve uma carta desesperada ao pai, infamando o sábio rei e exigindo que o genitor faça cumprir o acordo nupcial. Antes, encontrara casualmente o pastorzinho de sua antiga aldeia próximo ao muro do castelo tocando flauta, o que mais tarde ela descobrirá que se tratava de uma senha para encontrar-se com uma concubina de Salomão que já não mais era procurada por ele por conta de sua idade um pouco avançada, mas que desempenhara em sua vida o papel de orientadora de sua iniciação sexual, espécie de consultora para assuntos sexuais e sentimentais. A Feia o convence a levar a sua carta ao seu genitor. Sua correspondência, porém, é interceptada pela guarda real, que a leva a Salomão. Na defesa do documento comprometedor, o pastorzinho perde o braço em duelo com os guardas do palácio.

Neste ponto da narrativa, quando a carta é descoberta, Moacyr Scliar trabalha de forma admirável o princípio da verossimilhança. Salomão convida a Feia para uma entrevista

particular. Temendo pelo pior, ela é recebida de forma cortês, embora Salomão mencione que o fato constituía uma traição ao trono passível de execução. Mas, em vez de mostrar-se indignado com o teor da missiva, o filho de David se mostra gratamente surpreso com o estilo literário da escriba inusitada. Assim, ao solicitar que os demais membros da corte se retirassem, fala com a sua revolucionária esposa sobre a carta que interceptara e que lhe revelara uma involuntária mas potencial escriba de talento:

– Está muito bem redigido. Uma obra para fazer inveja a qualquer escriba.

Mirou-me, fixo.

– Alguém escreveu isso para ti?

A pergunta me deixou na defensiva. Estaria ele buscando indícios de uma conspiração palaciana? De toda forma, eu não mentiria. Disse que não, que sabia ler e escrever, que fazia isso havia muito tempo.

– Maravilhoso. Tu és a primeira mulher letrada que encontro – afirmou, com uma admiração que, devo dizer, massageou consideravelmente meu ego. Pobre substituto para outras, e eróticas, massagens, mas, naquela situação eu não estava em condição de exigir mais.

– Além disso – continuou –, escreves muito bem. Eu não conseguia parar de ler. E olha que não sou de muita leitura. Minha sabedoria vem da meditação, não dos livros. E daquilo que os pássaros me ensinam (SCLIAR, 2007, p.87).

Assim, Salomão faz a oferta assaz curiosa, que é aceita pela escritora sob o seu raciocínio de que dessa maneira poderia ter acesso mais fácil ao seu amado. Salomão propõe a ela que escreva toda a história do seu povo, da fundação do mundo aos dias gloriosos de seu reinado. Seria um templo literário, com vocação a ser mais duradouro que o templo físico por ele fundado, que era majestoso sob todos os aspectos, representando uma unidade que fora facilitada pela concepção monoteísta judaica, uma vez que a multiplicidade de deuses impediria um templo único em função de interesses de grupos (SCLIAR, 2007, p.8). Representava, pois, o livro, a escrita da história do povo; um sonho antigo, que outros já haviam tido, mas que a ele, Salomão, competia concretizar. Intencional ou não, com estas ponderações Moacyr Scliar situa o monarca bíblico num contexto reiterativo de sua fama de sábio. A sua argúcia espiritual lhe permite antever que por mais significante que seja o templo de pedra, o monumento literário é imperecível, pois o seu conteúdo não é físico, mas sim metafísico. Neste ponto da efabulação, as palavras do rei de Israel encontram ecos nas considerações de Michael Foucault em *A arqueologia do saber*, quando ele estabelece as seguintes considerações em torno das unidades do discurso:

[...] as unidades [do discurso] que é preciso deixar em suspenso são as que se impõem da maneira mais imediata: as do livro e da obra. [...] Em outros

termos, a unidade material do volume não será uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva a que ela dá apoio? Mas essa unidade discursiva, por sua vez, será homogênea e uniformemente aplicável? [...] É que as margens de livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. [...] Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos (FOUCAULT, 2013, p.28).

Scliar trabalha, pois, de forma consciente ou não, mas de maneira precisa, o pensamento do filósofo francês exarado neste excerto, transpondo-o para o seu tecido ficcional, num momento que caracteriza um ponto alto de verossimilhança. Assim, a fala do rei bíblico ecoa recuadamente no tempo da narrativa scliariana a sabedoria do século XX em uma dimensão epistemológica instigante. Conforme o rei Salomão, outros dez escribas-sacerdotes já haviam sido incumbidos da tarefa, mas nenhum ainda apresentara a verve literária daquela filha do deserto. Justifica Salomão nestes termos o seu projeto, numa referencialidade que remete à conceituação de Northrop Frye (2004), que vê a *Bíblia* como embasamento da arte no Ocidente:

– Um livro. Um livro que conte a história da humanidade, de nosso povo. *Um livro que seja a base da civilização*. Claro, o livro, como objeto, também é perecível. Mas o conteúdo do livro, não. É uma mensagem que passa de geração em geração, que fica na cabeça das pessoas. E que se espalha pelo mundo. O livro é dinâmico. O livro se dissemina como as sementes que o vento leva. [...]  
 – Quero que escrevas esse livro. Quero que descrevas a trajetória de nossa gente através do tempo. Quero que fales de nossos patriarcas, de nossos profetas, de nossos reis, de nossas mulheres. E quero uma narrativa linda, tão bem escrita como essa carta que enviaste a teu pai. Quero um livro que as gerações leiam com respeito, mas também com encanto (SCLIAR, 2007, p.88; grifo nosso).

A ela seriam concedidos o material necessário e um aposento especial, próximo ao do rei, para que pudesse desincumbir-se tranquilamente da sua nova atividade. Em sua mente seria “o sábio rei e sua intelectual esposa (2007, p.89).” Residiria aí o fato de ela conhecer na atual existência, de cor, o *Cântico dos cânticos*, pois Salomão e a Rainha de Sabá criaram-no enquanto praticavam sexo, tendo a Feia por oculta e ciumenta testemunha em um aposento contíguo, numa outra demonstração de bem elaborada verossimilitude scliariana. Na sua concepção: “Escrever aquele livro não seria só uma realização para ele, seria uma

realização para mim também. [...] Nesse empreendimento estaríamos juntos, ele e eu. Se não partilhávamos a cama, pelo menos partilharíamos um objetivo comum (SCLIAR, 2007, p.91).” Ante a sua dúvida de como dar início ao texto, A Feia tem uma espécie de epifania, que descreve assim:

Eu tinha uma história para contar – eu tinha uma grande história para contar – e iria contá-la. Saltei da cama como que impulsionada, voltei para a mesa, empunhei o cálamo. Vacilei, porém. Como começar? Fechei os olhos – e nesse momento, vi. *Diante de mim uma figura imensa, indefinida, uma diáfana presença imóvel sobre um infinito, escuro oceano. Foi só o que vi, mas era suficiente. Na fração de segundo que durou essa visão, pude sentir, na remota figura, a tensão, por toda a eternidade contida: a tensão do universo gestado, mas não criado, a tensão do tempo detido, pronto a iniciar o seu fluxo.* De algum modo uma infinitesimal fração daquela incalculável energia a mim se transmitiu. Foi o suficiente: molhei o cálamo na tinta e escrevi: “No começo” (SCLIAR, 2007, p.93; grifo nosso).

Neste trecho, Moacyr Scliar promove um entrecruzamento entre o imaginário bíblico e o imaginário cientificista. Em relação à *Bíblia* tem-se um intertexto por alusão, conforme a proposição de Gérard Genette referenciada há pouco. Na *Bíblia de Jerusalém* consta: “1 [...] No princípio, Deus criou o céu e a terra. 2 Ora, a terra estava vazia e vaga, *as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas* (GÊNESIS, 1:1-2 grifo nosso).” Acerca do tempo, em considerações científicas similares às da personagem de Scliar, Ilya Prigogine, um dos grandes nomes da Ciência no século XX anotou em sua obra de divulgação científica *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*:

Há alguns anos, sem dúvida por volta de 1985, apresentei uma comunicação à Universidade Lomonosoff, em Moscou. O professor Ivanenko, um dos físicos russos mais respeitados, morto recentemente aos 90 anos de idade, pediu-me que escrevesse na parede uma curta frase. Ele já tinha um grande número de frases escritas por cientistas célebres, como Dirac e Bohr. Acho que me lembro da frase escolhida por Dirac; era, substancialmente, a seguinte: “a beleza e a verdade vão de par na física teórica.” Eu hesitei e depois escrevi: “O tempo precede a existência.” Para muitos físicos, aceitar a teoria do *big bang* como origem de nosso universo, equivalia a aceitar que o tempo deve ter um ponto de partida. Haveria um começo e, talvez, um fim do tempo. Mas como conceber este começo? Acho mais natural supor que o nascimento de nosso universo é um evento na história do cosmos e que devemos, pois, atribuir a este um tempo que precede o próprio nascimento de nosso universo (PRIGOGINE, 1996, p.169).

Na sequência, Prigogine informa que o que se segue a estas especulações introduz a um dos terrenos mais controversos da Física moderna. Estes apontamentos do conceituado

cientista remetem, pois, a uma precisa conceituação da Feia quando relaciona o tempo detido antes de iniciar o seu fluxo, numa instigante leitura não literal do texto bíblico por um prisma que o correlaciona à Ciência moderna ainda que de maneira oblíqua pelo contexto efabulatório de *A mulher que escreveu a Bíblia*. Na sequência à frase inicial que captara à epifania, pairam dúvidas à Feia de como deveria dar sequência à redação. O desdobramento do seu texto constitui a elaboração scliariana para o problema da hegemonia masculina sobre a mulher que foi referenciada pelas peças cinematográficas *Em nome de Deus* (1988) e *O nome da rosa* (1986) na seção anterior.

A esta altura, o leitor perspicaz já terá questionado: se foi uma mulher que escreveu a Bíblia, por que o texto sagrado suscitou a postura machista que se construiu na cultura do Ocidente ao longo dos séculos e milênios da proposta bíblica? É uma interrogação que qualquer leitor experiente faria e que pode ter passado pela mente de Scliar ao conceber o seu romance. Na efabulação de *A mulher que escreveu a Bíblia* há um curioso entrecho concebido pelo escritor gaúcho que funciona culturalmente como uma plausível justificativa para o machismo que se desenvolveu posteriormente com base na escritura bíblica. Em *O livro de J*, Harold Bloom apresenta os autores que produziram a *Bíblia hebraica*:

Embora já tenha havido outras dúvidas ao longo dos tempos, o soberbo filósofo materialista Thomas Hobbes parece ter sido a primeira pessoa a negar por escrito que estejamos lendo Moisés quando lemos os Cinco Livros. Spinoza seguiu a trilha de Hobbes, assim como fizeram outros especuladores, mas foi um trio de *scholars* alemães do século XIX quem realmente abriu caminho para a compreensão das diferentes “fontes” entremeadas no Pentateuco ou Toráh. Por trás destes três investigadores estava um precursor direto, W. M. L. De Wette, que estabeleceu que o *Deuteronomio*, o Quinto Livro de Moisés, fora escrito por um autor separado (autores, diria hoje a maioria das pessoas), distinto dos escritores que se misturaram nos outros livros. Tais escritores foram estabelecidos no século XIX como o Eloísta, ou E, e o Javista, ou J. Em seguida, uma terceira fonte foi encontrada e nomeada P, de *Autor Sacerdotal* [“*priestly*”, em inglês], uma vez que as preocupações sacerdotais dominaram os textos em questão. Os leitores podem se sentir maltratados por uma ração de sopa de letrinhas, já que depois de J, P, E e D, ainda lhes pedem que se lembrem de R, o Redator dos Redatores, que juntou as várias partes da Toráh, presumivelmente na época de Esdras (BLOOM, 1992, p.34).

Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, Scliar lança mão das informações bloomianas de que “[...] partes ulteriores do *Gênesis*, *Êxodo* e *Números* são todas revisões ou censuras a J [...] (1992, p.17)”, numa perspectiva do que é mencionado por Aristóteles (ARISTÓTELES, 1991, p.256), quando escreve acerca da distinção entre o poeta e o historiador. Em uma só passagem, o escritor gaúcho efabula o processo revisionista do autor R citado por Bloom e as

possíveis matrizes judaico-cristãs da opressão feminina que se inicia com a censura de natureza intelectual. Afirma *O livro de J*:

Uma geração mais tarde, após a queda de Jerusalém para a Babilônia, em 587 A.E.C., os autores sacerdotais começaram a compor um texto alternativo, englobando tudo o que é hoje o *Levítico* e a maior parte do que é o *Gênesis*, o *Êxodo* e os *Números*. Este esforço de composição, de várias mãos, continuou no Exílio. Um redator de gênio inquestionável, que alguns pensam ser Esdras, trabalhando logo depois de 458 A.E.C., produziu a Toráh provavelmente da forma como hoje a conhecemos. Este Redator, que é um homem impressionante, vem recebendo altos elogios em nossa época, mas temo que ele seja o vilão do presente volume, uma vez que estou convencido de que, não fora por ele, teríamos um *Livro de J* muito mais completo. Mas R por certo pode suportar a minha falta de estima, se é que ela tem algum peso (BLOOM, 1992, p.36).

Assim, após escrever a sua versão da criação do mundo, dos animais, do homem e da mulher, a escriba apresenta um paraíso bem diferente do consagrado pela tradição bíblica que se conhece, com Adão e Eva deliciando-se em prazeres infinitos, numa conotação profundamente erótica. Ao revisar o texto, um dos escribas que anteriormente estava encarregado de escrever a História do povo hebreu fica profundamente excitado sexualmente. Neste estado, intenta seduzir a escritora bíblica. Ela não aceita o assédio. A partir de então, passa a ter um adversário ferrenho entre os demais anciãos escribas. Como já estavam naturalmente enciumados pela deferência de Salomão para com a sua esposa escritora, os sacerdotes exigiram que fossem feitas modificações nos textos fundamentais do biblismo judaico-cristão. Salomão concede que eles se tornem os revisores e censores do texto, pois não seria de bom alvitre uma disputa frontal com os sempre perigosos e influentes sacerdotes. Explica-se assim, no romance de Scliar, a narrativa da criação da mulher em condições inferiores às do homem. Eva foi criada a partir da costela de Adão; mais fraca, foi tentada por Satanás no Éden, que se transformou em serpente e a seduziu. Por seu turno, ela induziu o homem a pecar contra o que fora estabelecido por Deus.

Dessa forma, o que defluiu da narrativa mítica e alegórica da Bíblia em relação à mulher espalhou-se na cultura ocidental ao longo dos séculos, justificando de forma indevida a ascendência masculina sobre a mulher, num processo que a modernidade e principalmente a pós-modernidade começa a pôr em xeque nas últimas décadas, sobretudo mediante a práxis dos Estudos Culturais. Após escrever a primeira frase, ela diz: “aí parei, e já não sabia como continuar. Entre a tensão e o ato caiu a sombra, o mistério. No começo – o que, mesmo, tinha acontecido no começo? Minha cabeça estava oca, vazia; [...] (SCLIAR, 2007, p.94).” Já não

se lembrava mais do que lera nos manuscritos dos anciãos que estavam em seu aposento. Uma espécie de palimpsesto metafísico serve a ela de inspiração: “Então meu olhar se desviou, e eu já não fitava mais as letras e sim o pergaminho, aquela granulosa superfície (2007, p.94).” Assim, o couro de cabra serve de inspiração inicial, bem como de justificativa scliariana para a questão do feminino e da divindade em face da *Bíblia*:

O pergaminho. Era dali que deveria partir rumo às origens, do couro do animal sacrificado para que um dia eu pudesse nele escrever. O couro; antes do couro, a cabra; antes da cabra, as folhas que ela mastigara; antes das folhas, a árvore, a Terra, o universo. Eu precisava refazer aquela história, o que significava voltar no tempo séculos e milênios, precipitar-me no redemoinho cósmico que me levaria... Para onde? Merda, eu não sabia, e aquilo estava me levando, e com uma rapidez assombrosa, a um estado de loucura, mas não loucura comum, loucura existencial, coisa muito séria, coisa para filósofo, não para mocinha feia. O que fazer? Vamos de Deus mesmo, pensei, em desespero, e aquilo me deu enorme alívio. Deus: essa era uma idéia na qual eu podia repousar. Não: uma idéia na qual eu podia me dissolver, mais completamente do que o sal se dissolve na água. A cabra que berrasse no passado, o couro da cabra que me acusasse no presente. Eu ia de Deus. Por que Deus e não Deusa? Por que Jeová e não Astarté, a divindade que outros povos da região veneravam? Por que barba e não face lisa, com no máximo alguns sinais ou talvez até muitos sinais? Por uma simples e definitiva razão: eu não podia começar o grande livro criando caso, ainda mais com meu patrocinador. Salomão falava em Deus, os velhos falavam em Deus, meu pai falava em Deus. Deus!, bradavam as rochas das montanhas. Deus!, gritavam os pássaros, os canoros e os mudos. Deus, portanto. Na minha cabeça, Deus seria apenas a energia geradora, não uma figura antropomórfica a reinar sobre a criação. Que Salomão e outros o imaginassem como homem, a mim não importava. Expressaria minha descrença, e meu protesto, abstenendo-me de descrever a divindade. Que o imaginassem como um velho de barbas brancas e olhar severo, a mim não importava.

“No começo criou Deus o céu e a terra.” Pronto: estava escrito. E, a frase escrita, invadiu-me súbita euforia. Comecei a rir (SCLIAR, 2007, p.94).

Eis a versão de *A mulher que escreveu a Bíblia*, ou de Moacyr Scliar, ou da autora J, para Yahweh, assim como a sua justificativa em relação à assunção de uma deidade masculina e não feminina. O relato é plausível, mediante o contexto apresentado na narrativa. Ao revisionismo que a autora J de Harold Bloom (1992, p.17) esteve sujeita, não passaria a redação que atribuísse a Deus uma feminilidade antropomórfica. Competia a cada um, conforme A Feia deixa consignado, imaginar o Criador como quisesse. Em *Caim*, José Saramago vai imaginá-lo em feição masculina, o que corresponde à leitura que a tradição judaico-cristã, e mesmo islâmica, estabeleceu. Prossegue ela enumerando a sequência do livro bíblico a ela atribuído e a maneira pouco mística, embora tenha começado assim, de comentar o seu próprio texto. Sobre a criação dos animais, por exemplo, haveria uma ponta de

imperfeição da divindade, que correria por conta dos répteis e da própria Feia (SCLIAR, 2007, p.97). Em *Caim*, esta pequena imprecisão em relação aos animais será, por sua vez, dimensionada em nível humano, quando o deus hebreu comete alguns pecadilhos fisiológicos em Adão e Eva, o que será apresentado referencialmente quando tratarmos do romance do escritor português. Logo que pega o jeito da narrativa, a escriba bíblica passa a achar fácil. Feito o texto inicial, o próximo passo seria a narrativa em torno da criação do homem e da mulher, o que vai remeter à questão do patriarcado posterior. Segundo a escritora, os anciãos haviam produzido muita matéria a respeito, a maioria enfadonha. Dessa forma, ela opta por deixar o instinto falar nesta questão sobre homem e mulher. Decide, pois, corrigir equívocos mobilizando a própria fantasia.

O paraíso da Feia vai configurar-se, portanto, num ambiente onde a paixão mais arrebatadora toma conta, num autêntico big-bang sexual, conforme a própria narradora (SCLIAR, 2007, p.96), com Adão e Eva mantendo relação sexual em todos os quadrantes do Éden, tudo sob o olhar benévolo de Deus, que não os expulsaria dali na versão da Feia: “ao contrário, encorajava-os: agora que descobristes o amor, podeis enfrentar a vida como ela é, a vida cheia de som e de fúria (2007, p.96).” Neste momento, a escriba faz um autoquestionamento se não estaria endereçando uma mensagem inconsciente ao próprio Salomão. Ao levar o texto a sua presença, ele lê e diz que precisa meditar um pouco, concluindo que apresentaria o texto também aos anciãos, pois eles eram os depositários da sabedoria do passado (2007, p.97). À ponderação dela de que os velhos têm outro estilo, ele aduz que sabia, mas que eles tinham alguma força, pois foram indicados pelo sumo sacerdote, e com o clero não se pode brincar (2007, p.97). Quando aceitara a incumbência, Salomão a conduziu a um salão onde ela conhecera seis mirrados anciãos de longas barbas brancas. Eles se puseram de pé em sinal de respeito, mas com feições pouco amigáveis, afinal aquele não era um lugar para mulheres, que não eram bem-vindas àquele reduto de sapiência (SCLIAR, 2007, p.90). Logo que se retiram, o monarca se queixa de que eles estão trabalhando há dez anos sem resultado prático algum. Sabem de tudo que precisam saber, têm tudo de que precisam, mas os resultados não vêm (2007, p.90). Não obstante, têm a força do clero a apoiá-los, o que os torna personagens importantes na censura ou liberação dos textos da escritora javista. Assim, o tórrido manuscrito é encaminhado para análise. Um fato curioso decorre daí. A Feia recebe a visita de um dos anciãos já tarde da noite, quando estava muito cansada. Ele diz que precisa conversar sobre o manuscrito, que o deixara muito intrigado.

Ao ser admitido, com certa relutância, revela à escritora que conhecera o seu pai quando jovem. Questionado sobre o parecer a respeito do que estava escrito, ele disse que

ainda não haviam chegado a uma conclusão. Justamente por isso ele estava ali. Gostaria de discutir alguns pontos intrigantes, mas fascinantes: “Eu nunca tinha lido nada no estilo (SCLIAR, 2007, p.100).” Confessa ele ter ficado perturbado com a leitura. Pergunta à Feia se aquilo tudo era de experiência própria. Ela diz que era o instinto feminino. Estranhando o teor da conversa, a escriba questiona o que há de errado com o texto:

Não respondeu de imediato. Baixou a cabeça um instante e ali ficou, careca reluzindo à luz do archote. Por fim ergueu os olhos, e era muito estranho o brilho que havia em seu olhar. Por Deus, muito estranho.

– Perturbou-me, o teu texto. Perturbou-me muito. Aquela parte em que descreves Adão e Eva fazendo amor sobre o capim molhado... Puta merda, aquela parte é fogo. Aquela parte –

Interrompeu-se e, num gesto brusco, abriu a túnica (SCLIAR, 2007, p.101).

O ancião estava excitado sexualmente. O ímpeto inicial da escriba é o de rir pelo grotesco da cena. Mas ela se contém e pede explicações, ameaçando o velho de contar tudo a Salomão, o que poderia resultar em uma execução. O ancião lhe revela, então, todo o seu drama. Era ele casado com uma víbora, que não atendia às suas necessidades sexuais. Há décadas que ele desistira de qualquer tipo de relação por incompatibilidade com a esposa. Enquanto o atormentado homem relata o seu calvário, A Feia fica a imaginar se Salomão aparecesse para constatar que ela era desejável sexualmente. Mas com certeza ele não apareceria. A Feia diz ao seu improvisado enamorado que se sentia lisonjeada, que em outras circunstâncias não negaria, mas ele parece distante, embriagado de desejo. O que se segue dimensiona o desespero da carência sexual do escriba:

Não me ouvia. Aproximou-se devagarinho, olhos brilhantes, trêmulo de desejo. E aí, com surpreendente agilidade, tentou agarrar-me. Repeli-o, delicada mas firmemente. Tentou de novo, e dessa vez o empurrei, com tanta força que ele caiu e rolou pelo chão. Quis levantar-se, embaraçou-se na túnica, caiu de novo. Tão cômico era aquilo, tão patético, que não pude conter-me e caí na gargalhada. O que o deixou fora de si. Pôs-se de pé, e, ainda cambaleando, apontou-me um dedo irado:

– Estás rindo, tu? Tu estás rindo? Rindo de mim, cadela do deserto? Rindo porque eu quis trepar contigo, coisa que ninguém jamais fará, muito menos o Salomão? Vai te enxergar, mulher. Tu és um bagulho, és um monstro de tão feia. Mesmo assim eu, só por pena, te ofereci sexo. E tu recusaste! Idiota! Mas não perdes por esperar.

Mirou-me, triunfante no seu ódio:

– Sabes quem os anciãos encarregaram de dar o parecer final sobre o texto? Sabes quem? Eu. Eu mesmo. Estou encarregado de dar um parecer sobre a merda que escreveste. Agora: adivinha qual será o parecer! Adivinha! Isto aqui é lixo, desgraçada! Isto aqui é abominação! (SCLIAR, 2007, p.102)

A partir de então, o texto da escritora bíblica passa a sofrer fortes censuras. Ela fica satisfeita, porém, porque se o ancião ficou tão impressionado, o efeito poderia ser semelhante sobre Salomão. O desdobramento do episódio envolvendo o ancião foi que daquele momento em diante o colegiado dos seis velhos é que forneceria o conteúdo a ser narrado, cabendo a ela somente a narrativa do que lhe fosse passado (2007, p.102). Este dado do romance scliariano é mais uma correspondência com as palavras de Harold Bloom, para quem a autora J sofreu a censura revisionista de seus pósteros. No âmbito da verossimilhança, a nova condição de trabalho intertextualiza alusivamente com a sisudez do texto bíblico referente às origens da vida, do homem, da queda, enfim, do etos das primeiras histórias relatadas na *Bíblia*, cujos conteúdos foram ditados pelos ressentidos anciãos à escriba de Salomão, histórias que a ela abominavam pela falta de lógica e muitas vezes a maldade travestida de bondade do Criador, numa abordagem que será a tônica de *Caim*, de José Saramago, e à qual reservamos os trechos de *A mulher que escreveu a Bíblia* para cotejá-los na perspectiva da intertextualidade que vimos no tópico específico sobre este conceito epistemológico.

Dessa maneira, A Feia tem de adaptar-se às exigências dos escribas anquilosados. Em meio a tantas personagens repletas de defeitos do Antigo Testamento, as mulheres recebiam, em determinados momentos, uma certa deferência por parte dos gnomos, expressão sarcástica com que A Feia se referia ao sexteto idoso, mas com finalidades provocativas:

– Escreve aí: Rebeca, mulher de Isaac, era muito bela. Ouviste? Era muito bela. Isaac não escolheria uma mulher feia. Jacob também não. Apaixonou-se por Raquel porque ela era bela. Feiúra, no relato sagrado, não tem vez. Feiúra é abominação.

Ofensas à parte, escrever sobre os patriarcas teve sobre mim um efeito inesperado: ajudou-me a entender o meu pai. Ele se considerava, obviamente, um descendente de Abraão, Isaac e Jacob. Sob esse prisma, sua arrogância me parecia até compreensível. A imagem que eu tinha dele, meu pai, mudara: lembrava-o com saudade, com ternura até. A distância minimizava seus defeitos; com o tempo eu o perdoaria. Mas aí ele apareceu no palácio (SCLIAR, 2007, p.109).

A visita paterna trouxe algum constrangimento. Conduzido aos aposentos da Feia pelo próprio Salomão, o reencontro inicialmente é amistoso. Depois de algum tempo, porém, surge o constrangimento. Sem meias palavras, o genitor pergunta à filha se Salomão já a desvirginara. Ela sucumbe à autoridade paterna, mentindo-lhe que sim, por falta de coragem de enfrentá-lo. O motivo último da visita de seu pai, contudo, era a ida ao famoso templo, o que constituía uma espécie de ritual, tal como nos dias atuais os islâmicos visitam Meca ao

menos uma vez na vida. Na despedida, o pai da Feia, tentando ser agradável, diz a ela que vai sugerir a Salomão a ideia de um filho, um neto para ele, piscando-lhe os olhos grosseiramente (SCLIAR, 2007, p.114). Deste momento em diante a escritura bíblica entra numa rotina, com os seus textos sofrendo menos interferências, menos perseguição, já que muitas vezes os anciãos a obrigavam a refazer tudo de novo apenas para demonstrar um poder que se sobrepunha ao saber da escritora bíblica. Conforme A Feia, ela pegara o jeito da coisa, o que fazia com que os textos saíssem sem maiores problemas. Quanto ao conteúdo, porém, ela relata o que lhe passam, intimamente exercendo um papel semelhante ao de Saramago em *Caim*, especificamente sobre a moralidade sexófila de algumas passagens do texto sagrado:

A orientação era não inventar. Penetrando no texto, eu deveria deixar de fora toda visão pessoal, todo viés contestador. Seria neutra, impessoal. Nada de comentários colaterais. Isso ficaria, diziam os anciãos, para os sábios de gerações futuras. E eu obedecia. Claro, continuava estranhando certas passagens. Por que José não comera a mulher de Putifar, deixando assim todos contentes, inclusive o próprio Putifar? Uma dúvida que guardava para mim. Os velhos ficariam ofendidos se eu fizesse a pergunta (SCLIAR, 2007, p.114).

Estas palavras, na esteira dos acontecimentos narrados pela Feia sobre a sua relação com os anciãos, apresentam um reforço à verossimilhança implementada por Scliar ao romance. O caráter indomável da escriba tinha de ser canalizado pelo colegiado de anciãos rancorosos para justificar a fatura com que o texto que compõe o legado biblista chegou aos dias atuais, reiterando escriturísticamente o patriarcado opressor em relação à mulher. Na sequência desta explicação de como passou a ser definitivamente a redação do texto bíblico, A Feia passa a relatar uma provação que passou a sofrer. Em determinada noite, após um dia de muito trabalho e cansaço, ela dorme profundamente. Mas acorda altas horas com barulhos no quarto ao lado. Ao prestar atenção ao que se passa, percebe tratar-se de Salomão em relação sexual com alguma de suas mulheres. A cena realmente constitui para ela uma dura provação. Ao relatá-la, faz ela uma alusão intertextual a *A divina comédia*:

Que trepasse, tudo bem, estava no seu direito. Que percorresse, do começo ao fim, o catálogo das abominações: o.k., o.k. Mas, por que naquele aposento? Será que não sabia que eu estava do outro lado da parede, sentada no leito, olhos muito abertos, punhos cerrados, ouvindo, ouvindo, ouvindo? Sabia, sim. Ele sabia tudo. Não era ele o homem mais sábio do mundo, o homem que até falava com os pássaros? Sabia, claro que sabia. [...]  
Se não dava bola para minha presença, eu precisava renunciar de uma vez às minhas ilusões: *deixa de lado todas as tuas esperanças, ó tu, que és feia e só sabes redigir*, enfia a viola no saco, vai cantar em outra freguesia, esquece

para sempre o Salomão com quem sonhaste e que te acordou no meio da noite sinalizando, com seus gemidos de gozo, a inutilidade de teu sofrimento amoroso (SCLIAR, 2007, p.115; grifo nosso).

Em *A divina comédia*, Dante Alighieri, conduzido por Virgílio ao portão do inferno, lê a inscrição sobre a porta da região de tormento: “No existir, ser nenhum a mim se avança,/Não sendo eterno, e eu eternal perduro:/Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança! (ALIGHIERI, 2003, p.31).” No pórtico deste inferno existencial, A Feia se vê na condição de ter de optar por continuar a escritura do templo literário sem a esperança de uma recompensa sexual ou abandonar de vez toda aquela vida e fugir. Ela escolhe a primeira opção. A sua condição agora, entre as mulheres do harém, era de ser vista com admiração e respeito em função da sua investidura como escritora bíblica, alguém importante para Salomão. O seu ânimo em relação às mulheres também começara a mudar. O desprezo que nutria por elas deu lugar até a uma certa simpatia, afinal elas também vinham de lugares distantes, estavam ali para legitimar alianças e sonhavam também com o leito de Salomão (SCLIAR, 2007, p.117). A partir dessa simpatia embrionária, ela passa a questionar se não teria ali alguma amiga. Por coincidência, era o momento em que a produção escriturística entrava na história de Ruth e Naomi, duas mulheres do *Velho Testamento* que deram exemplo de amizade sincera entre si. Narra A Feia sobre a escrita versando sobre a amizade de ambas as personagens:

Mas de repente surgiram Ruth e Naomi. Foi um verdadeiro choque, algo que teve o mágico poder de retirar-me da habitual apatia, de novamente mobilizar-me a emoção. A história da amizade entre aquelas duas mulheres, sogra e nora, judia e moabita, velha e moça, comoveu-me até as lágrimas. Passei horas pensando nelas, no juramento de fidelidade que trocaram. E então me sentei e trabalhei, e coloquei meu coração naquele trabalho. Fiz três versões até chegar à conclusão de que o texto não mais poderia ser melhorado. Quando finalmente li o trabalho para os anciãos cheguei até a soluçar. Normalmente eles teriam reagido com irritação – é nisso que dá, botar uma mulher a redigir um texto sagrado, mulheres não têm objetividade, não sabem se conter –, mas dessa vez guardaram um silêncio respeitoso e, eu diria, solidário. Sabiam que minha emoção nascia de uma profunda identificação com as duas mulheres (SCLIAR, 2007, p.118).

Aduz A Feia que o texto censurado sobre Adão e Eva fora escrito para Salomão. Contudo, o texto sobre a amizade entre Ruth e Naomi fora escrito para ela mesma. Teria ela alguém que pudesse desempenhar junto a si o papel de uma daquelas duas mulheres? A resposta a esse indagação íntimo veio logo. Numa noite quente de verão, em que não conseguia dormir, A Feia resolve dar uma volta pelo jardim a fim de espairar. Lá chegando,

encontrou uma concubina que conhecia somente de vista e que ali também se encontrava em virtude do clima quente. O diálogo se inicia assim:

Ao me ver sorriu:

– Vejo que não podes dormir. – Fez uma pausa, e acrescentou: – Como eu. Há muitos anos, o sono me abandonou. Então venho para cá, pensar um pouco na vida, lembrar o passado.

– E vale a pena? – perguntei.

Ela sorriu de novo.

– Não sei. Mas, na falta de coisa melhor... Vem, senta-te aqui (SCLIAR, 2007, p.119).

Com este diálogo tem início a amizade entre ambas, a versão palaciana de Ruth e Noemi. Tornam-se confidentes. Mikol fora comprada por Salomão de um homem violento, que a espancava e que a vendera barato ao rei. Ainda era bonita, sensual, mas não mais jovem. Fora uma das primeiras concubinas de Salomão, a que o iniciara nos segredos da alcova, prestando-lhe uma espécie de assessoria junto às outras mulheres do harém. De ciúmes a habilidades como amante, de tudo um pouco Mikol ensinava a Salomão, que com o passar do tempo e o advento de um número significativo de mulheres, passou a não mais procurá-la, esquecendo-a quase que por completo. Entre A Feia e a concubina desprezada, que mais tarde a escriba bíblica descobrirá ter sido amante do pastorzinho, que a espoliava de certa forma na condição de gigolô, estabeleceu-se uma grande amizade.

Mas aquele oásis afetivo da rejeitada esposa de Salomão não duraria muito tempo. Logo ela descobre que a amiga está com um tumor em estágio avançado no ventre, o que de início ela pensa tratar-se de uma gravidez, um filho de Salomão, o que por alguns breves instantes lhe causa um grande ciúme. Quando a doença é descoberta, ela progride rápido. A Feia fica inconsolável com o problema da amiga. Às vésperas da morte, Mikol revela um último desejo. Que Salomão vá vê-la. Para tanto, pede a intercessão da Feia. A protagonista atende, comunicando o pedido ao monarca. Ele demora um pouco a lembrar-se de quem se trata. Quando se lembra não se mostra muito interessado, alegando muitos afazeres. Só aquiesce em vê-la após a ameaça da Feia de que largará tudo caso ele não vá satisfazer a última vontade da amiga. Salomão vai, mas ela já estava em coma. Quando de seu falecimento, poucas pessoas foram ao velório. O monarca não estava entre elas.

A morte de Mikol passara despercebida no palácio. Isto em função de uma visita célebre que logo mais chegaria para conhecer Salomão. Trata-se da rainha de Sabá, personagem famosa de um reino distante e desconhecido, quase tão famosa quanto Salomão. Sua chegada com um séquito pomposo e muito ouro, causou sensação. Sua beleza rara

também. As mulheres do harém ficaram todas enciumadas. Solicitaram ajuda à Feia para entender o que se passava, quais as pretensões de Salomão com aquela mulher de beleza negra rara. Assim descreve a escriba bíblica à famosa rainha:

Que mulher linda, santo Deus. Que mulher linda. Uma negra alta, esbelta, com um rosto de belíssimos traços, grandes olhos, boca cheia, sensual – lindíssima. Perto dela as setecentas esposas e as trezentas concubinas não passavam de tristes espécimes (de mim, nem falar). Procuravam [os olhares invejosos] algo, esses olhares penetrantes, algum defeito naquele rosto e naquele corpo; mas nada achavam, porque estávamos diante da perfeição absoluta (SCLIAR, 2007, p.134).

Depois da cerimônia de recepção, a rainha é alojada em seus aposentos. Trouxera muito ouro, quatro mil quilos. Além de bela, era extremamente rica. Ela foi situada no quarto contíguo ao da Feia, de onde mais tarde começa a ouvir os gemidos sexuais, com uma diferença, porém. Colando os ouvidos à parede, ela percebe que enquanto os amantes se entregam aos prazeres, vão recitando versos um para o outro, que depois constarão do livro *Cântico dos cânticos* (2005), atribuído ao famoso monarca da *Bíblia*. Mas a caravana da rainha de Sabá não trouxera somente ouro e riquezas outras. Trouxera também um guia, de olhar estranho, que contemplava A Feia de forma surpreendente. Ela percebe. Posteriormente, descobre tratar-se do pastorzinho, agora convertido a uma seita fanática que pretendia assassinar Salomão, que traíra os seus verdadeiros compromissos, conforme o líder do bando rebelde, o Mestre da Justiça, afirmava. Ele passara a ser infiel ao Deus único ao seguir a religiosidade de algumas de suas esposas. Sobre o Mestre da Justiça e a traição ao monoteísmo de Salomão, afirma o pastorzinho, agora rebelde revolucionário:

O Mestre da Justiça era como teu pai: um rico patriarca, homem poderoso, mas devasso. Fodia adoidado, maltratava a gente de sua tribo. Como eu, ele foi castigado. Por Salomão: como não podia pagar os tributos, prenderam-no. Ficou três anos no cárcere, aqui em Jerusalém. E aí aconteceu: uma noite o irmão de Salomão, um menino de olhos muito grandes e muito tristes, apareceu-lhe em sonhos. Disse que, apesar de morto, não podia repousar, por causa dos pecados e da arrogância do rei. Tu tens uma missão, anunciou, cabe-te limpar a nossa terra do pecado, da depravação. [...]  
Tu mesmo podes ver: Salomão, nosso rei, não mais respeita a palavra do Senhor. O harém está cheio de estrangeiras, moabitãs, amonitas, hititas, sem falar nessa rainha de Sabá, essa negra com quem agora ele deita todas as noites. Salomão segue Astarté, a Grande Deusa para os pagãos, a Grande Prostituta para o nosso povo, a divindade diante da qual os poderes do mundo inferior se curvam. Salomão construiu um templo para os deuses dos amonitas. E, para financiar esta abominação toda, o povo geme sob o peso dos impostos. Este é o rei sábio? Responde, esta é a sabedoria dos reis? (SCLIAR, 2007, p.145).

Moacyr Scliar promove alterações sutis no texto bíblico intertextualizado, o que novamente confere uma instigante verossimilhança. A *Bíblia de Jerusalém* registra, sobre as mulheres de Salomão e a sua paulatina idolatria pagã:

#### 4. AS SOMBRAS DO REINADO

##### 1 As mulheres de Salomão —

Além da filha de Faraó, o rei Salomão amou muitas mulheres estrangeiras: moabitas, amonitas, edomitas, sidônias e hetéias,

2 pertencentes às nações das quais Iahweh dissera aos filhos de Israel: "Vós não entrareis em contato com eles e eles não entrarão em contato convosco; pois, certamente, eles desviarão vossos corações para seus deuses." Mas Salomão se ligou a elas por amor;

3 teve setecentas mulheres princesas e trezentas concubinas.

4 Quando ficou velho, suas mulheres desviaram seu coração para outros deuses e seu coração não foi mais todo de Iahweh, seu Deus, como o fora o de Davi, seu pai.

5 Salomão prestou culto a Astarte, deusa dos sidônios, e a Melcom, a abominação dos amonitas.

6 Fez o mal aos olhos de Iahweh e não lhe foi fiel plenamente, como seu pai Davi.

7 Foi então que Salomão construiu um santuário para Camos, a abominação de Moab, na montanha a leste de Jerusalém, e para Melcom, a abominação dos amonitas.

8 Fez o mesmo para todas as suas mulheres estrangeiras, que ofereciam incenso e sacrifícios aos seus deuses.

9 Iahweh irritou-se contra Salomão, porque seu coração se desviara de Iahweh, Deus de Israel, que lhe aparecera duas vezes

10 e que lhe havia proibido expressamente que seguisse outros deuses, mas ele não obedeceu ao que Iahweh lhe ordenara.

11 Então Iahweh disse a Salomão: "Já que procedeste assim e não guardaste minha aliança e as prescrições que te dei, vou tirar-te o reino e dá-lo a um de teus servos.

12 Todavia, não o farei durante tua vida, por consideração para com teu pai Davi; é da mão de teu filho que o arrebatarei.

13 Nem lhe tirarei o reino todo, mas deixarei ao teu filho uma tribo, por consideração para com o meu servo Davi e para com Jerusalém, que escolhi (1 REIS, 11:1-12; negrito do original)."

No texto scliariano a menção ao Deus hebreu é elíptica, aparecendo de forma elidida no contexto efabulativo da obra por um processo de inferência que ficaria a cargo do próprio leitor. A este texto bíblico intertextualizado por Scliar, reúne o autor mais uma alusão intertextual muito significativa do ponto de vista literário. A presença do espírito do irmão do sábio monarca guarda uma correspondência hamletiana intertextual significativa, num processo de intertextualidade alusiva da conceituação de Gérard Genette (2010, p.15). Em *Hamlet*, William Shakespeare apresenta o fantasma do protagonista da peça, pai e homônimo

do torturado personagem, príncipe da Dinamarca, que volta do além para revelar-lhe a causa de sua morte e pedir a vingança contra o usurpador da coroa, seu irmão, que lhe envenenara enquanto ele dormia. No momento da peça em que Hamlet se afasta dos companheiros para seguir o fantasma de seu pai, que gesticula para que ele o acompanhe, o comentário de Marcelo se torna proverbial, passível de uma alusão metafórica em contextos diversos, sobretudo no âmbito da geopolítica: “**Marcelo** – Há algo de podre no Estado da Dinamarca (SHAKESPEARE, 1601/2009, p.35; negrito do original).” De forma semelhante, poderia A Feia, que também já pressentira a presença do espírito do irmão do rei, concluir com o etos hamletiano de que haveria algo de podre no reino de Salomão.

Com a entrada em cena do pastorzinho como braço vingador de um grupo de fanáticos, a narrativa de *A mulher que escreveu a Bíblia* se encaminha para o seu desfecho. O pastor se revela à Feia. Durante a conversa de ambos, nos aposentos da esposa de Salomão, ele toma ciência do gigantesco trabalho que ela estava produzindo para o rei, o que o deixa indignado com a exploração a que ela estava submetida. O diálogo de ambos é subliminarmente revelador, quando ele quase expõe a ela uma paixão oculta. Mas fica nisto. Do que conversaram, ela conclui que durante a despedida da caravana da rainha de Sabá, o pastor que servia de guia à visitante por aquelas terras desconhecidas aos caravaneiros tentaria o regicídio. Antes, porém, a Feia se pôs a questionar o seu próprio papel em todo aquele contexto. Realmente, concluía ela, na lógica do que lhe dissera o pastorzinho, ele tinha razão. Salomão usara a sabedoria concedida por Deus para engrandecer a si próprio com riquezas e luxúrias (SCLIAR, 2007, p.147). E o seu papel naquela situação era o de alguém que encampara o projeto de Salomão como se fora o dela.

Neste contexto, conclui que deveria fazer algo. Deduz que a melhor maneira seria escrevendo para que Salomão pudesse inferir a partir da leitura de seu texto. E começa com a frase que o livro bíblico registra e Scliar transcreve para seu romance: “O rei Salomão possuiu muitas mulheres (2007, p.150).” Ante aquele início de texto, porém, ela se questiona:

Era aquela a mensagem? Aquilo estava mais para fofoca do que para proclamação. Pior, eu não estava dizendo nada de novo, da sacanagem a parede podia dar melhor testemunho do que eu. O que estava eu querendo, fazer queixa ao diretor? E quem era esse diretor? Não, eu tinha de partir para outra. Deixar o passado para trás e projetar-me rumo ao futuro. Eu queria profetizar. O que não era, dava-me conta agora, difícil. O que faziam os profetas, senão detectar no presente o germe daquilo que estava por vir? Era como seguir uma seqüência numérica, *na qual o três teria de vir inevitavelmente após o quatro*. Era como iniciar um texto que, movido por sua lógica interna, se fosse auto-escrevendo. Quando o profeta anunciara a Davi o castigo divino não estava adivinhando nada: favas contadas, aquilo.

Claro que do amor entre o rei e Betsabá nasceria uma criança. Claro que esta criança representaria o testemunho de uma paixão culposa. E claro que seria sacrificada por isso, como os animais eram sacrificados no altar do Templo (SCLIAR, 2007, p.150; grifo nosso).

O trecho em destaque parece constituir um lapso, salvo se a sequência a que a narradora faz referência fosse decrescente. Independente disso, porém, a estas palavras da Feia seguem-se essas outras que traem a presença do autor, cuja interferência compromete um pouco a verossimilhança do romance neste caso:

Como os profetas, eu estava vendo, com meridiana clareza, o que aconteceria daí em diante, não nos meses ou anos seguintes, mas nos séculos seguintes; um relato que poderia dar origem a muitos livros (e eu até imaginava um nome para esses livros, um nome grego, porque grego seria uma língua importante: Bíblia). Animada por uma força misteriosa minha mão escrevia, escrevia febrilmente. No caso do rei: o que poderia suceder a um fescenino babaca que ficava na cama com uma estranha, fodendo e recitando o *Cântico dos cânticos*, enquanto conspiravam para liquidá-lo? Se escapasse aos punhais continuaria construindo santuários e mais santuários, cultos e mais cultos, brotando como cogumelos no esterco, na imundície na qual rolava com as mulheres a quem estava submetido por conta de sua fraqueza, de sua vaidade. O castigo seria inevitável; um castigo que, para seguir o tom geral do texto, eu chamaria de divino. “Então”, escrevi, “o Senhor se irritou contra Salomão, porque este desviou o coração do Deus de Israel que lhe tinha ordenado não seguir deuses estranhos. E disse: ‘Já que sabias disto, mas não observaste a aliança e os decretos que te impus, vou arrancar de ti o reino para entregá-lo a um dos teus servos. Contudo, em atenção a teu pai Davi, não o farei durante tua vida. Só o arrancarei de ti. Só o arrancarei da mão do teu filho’”. Narrei em seguida como uma revolta, ocorrida no reinado de Roboão, filho de Salomão, dividiu o reino em dois [...] (SCLIAR, 2007, p.150).

Neste entrecho a verossimilhança do enredo scliariano começa, por assim dizer, a atingir o seu limite do razoável no contexto efabulatório. Em uma personagem que vai se revelando extremamente perspicaz, como A Feia, ainda é verossímil as deduções que ela apresenta na abordagem recém-transcrita. O mesmo não se pode dizer das palavras abaixo, que configuram um avanço além do limite da razoabilidade, quando ela profetiza literalmente o etos do Cristianismo:

A resposta a essa situação só poderia ser a revolta – como a do pastorzinho – mas também o nascimento de uma nova religião. Nela, o Jeová enigmático, autoritário, seria substituído por um Deus-Pai, todo-poderoso, sim, mas ao mesmo tempo misericordioso. E haveria um Filho, com quem as pessoas poderiam se identificar em sua aflição; esse Filho, sob forma humana, pregaria o amor e a justiça, realizaria milagres, curaria enfermos – eu estava lembrando o desespero de minha amiga Mikol, doente e sem ter a quem

recorrer. Naturalmente seria sacrificado pelos representantes do Império e seus cúmplices locais, mas ressurgiria de entre os mortos e ascenderia aos céus. Ah, sim, este Filho teria uma Mãe, uma figura feminina muito diferente da Eva ou mesmo das matriarcas (ou da minha omissa genitora), uma Mãe que seria o símbolo da bondade, uma figura feminina mediante a qual os fiéis poderiam apelar ao Pai e ao Filho. A Trindade se completaria com um Espírito Santo, simbolizado por uma ave – não os corvos com quem Salomão gostava muitas vezes de conversar, mas por um puro e inocente pombo, muito diferente dos pombos do palácio, neles incluídos os portadores de almas penadas. Em vez de um Templo central, com seus custosos sacrifícios, surgiriam milhares de templos, grandes e pequenos, ricos e pobres, onde todos poderiam comparecer sem problemas, sem oferecer sacrifícios, sacerdotes ouviriam as pessoas e absolveriam seus pecados, livrando-as de nossa milenar culpa. O papo de Povo Eleito acabaria, a nova religião procuraria conquistar adeptos entre todos os povos, terminando inclusive com aquela história de se distinguir dos outros pela circuncisão. Diante da amplitude dessa nova religião, a glória de Salomão simplesmente seria eclipsada (SCLiar, 2007, p.151).

Fizesse a escriba bíblica alusões um pouco menos explícitas ao futuro, com o advento do Cristianismo e sua abordagem diferente em relação à tradição do Deus irascível que será posto em xeque por José Saramago em *Caim*, e seu discurso seria mais compreensível e conferiria uma semelhança com a verdade muito mais ampla do que uma alusão tão clara ao advento da cristandade. Assim, neste particular, Moacyr Scliar parece ter carregado nas tintas, conferindo a sua personagem uma espécie de onisciência que em muito transcenderia a capacidade humana. O que ainda resgata algo da semelhança da verdade neste momento da narrativa, e poderia ter servido de modelo a uma alusão tão clara, conferindo-lhe uma perspectiva mais elíptica em relação aos fatos históricos, é a referência aos manuscritos do Mar Morto que a sequência do discurso da Feia estabelece:

Estava nascendo o dia quando terminei de escrever. Olhei os pergaminhos, mais de dez. O que fazer com aquilo? Mostrar aos anciãos? De maneira nenhuma. Eu podia facilmente imaginar a reação deles: aos gritos de abominação, abominação levariam o material a Salomão, pedindo que eu fosse castigada exemplarmente. Mesmo porque a tarefa estando praticamente terminada, já não precisavam de mim.

Não, eu não podia mostrar aquilo a ninguém. O que eu tinha de fazer era outra coisa: guardar os manuscritos num recipiente qualquer, como um jarro cuidadosamente selado, e depositá-lo no fundo de certa caverna situada em certa montanha. Ali os pergaminhos repousariam por muito tempo, por séculos talvez. *Até que um dia alguém – um pastorzinho, talvez, em busca de sua querida cabra extraviada – descobrisse ali a mensagem vinda do passado.* E então diriam, com admiração, era sábia aquela mulher. Procurariam em vão os meus ossos, para exhibi-los aos curiosos, mas não os encontrariam. O que restasse de mim estaria no texto, no salino resíduo das lágrimas que eu ali havia derramado. Mas, como chegar à caverna? Era nisso

que eu pensava, quando bateram à porta. Era a encarregada do harém. Com um anúncio:

– Estão todos convocados para comparecer ao grande salão do palácio. É urgente (SCLIAR, 2007, p.152; grifo nosso).

Registra o autor de *101 perguntas sobre os manuscritos do Mar Morto* a informação já bastante conhecida entre os estudiosos da matéria, numa remissão scliariana ao princípio aristotélico de narrar o que poderia ter acontecido e não exatamente o que aconteceu:

[...] os manuscritos da hoje chamada Gruta 1 foram descobertos por um menino, pastor beduíno, que conduzia seu rebanho de cabras para dar-lhes de beber na fonte ‘Ain Feshkha. [...] Os pormenores da descoberta ficam no campo do boato, mas parece que quando um dos animais se perdeu, o menino saiu à sua procura e, vendo uma abertura no penhasco a pouco mais de um quilômetro ao norte de Khirbet Qumran, lançou uma pedra contra ela. Ouvindo-a produzir um som estranho, resolveu investigar (FITZMEYER, 1997, p.22).

Este contexto precipita o encerramento do romance scliariano. Ao susto inicial de que houvesse acontecido uma tragédia com o seu amado rei, em função da palavra “urgente” pronunciada pela responsável de tomar conta do harém ao convocá-la para reunir-se a todos, passa A Feia a uma sensação de alívio mas mesclada com a ânsia de salvar Salomão de um possível regicídio. Ao chegar ao grande salão, ela vê o pastorzinho à distância, pois o recinto já estava lotado. Com a dificuldade de aproximar-se tanto do rei quanto do seu futuro assassino, ela reconhece ao seu lado, em um homem munido de uma espada, o chefe da guarda. Chama-o para o lado e lhe diz que estava informada de um atentado em curso contra o rei. Com a insistência da Feia, o chefe da guarda resolve dar-lhe atenção. Ao perguntar onde está o rapaz, ela aponta na direção do pastorzinho, que já não mais estava no local. O guarda se convence de que poderia ser, de fato, algo sério e resolve investigar mais de perto. De repente, gritos avisando sobre um incêndio são ouvidos. O quarto da escriba estava em chamas. Os móveis, objetos pessoais e toda sua produção escrita estavam em chamas:

Corremos para lá. De fato, estava tudo em chamas, ali. Tudo: os móveis, as roupas. Os meus manuscritos. Toda a história que eu escrevera e toda a minha premonição. Jeová. Adão e Eva. Caim e Abel. Abraão, Isaac e Jacob. Moisés. Saul e Davi, Salomão e o Templo. A rainha de Sabá. O Pai, o Filho, o Espírito Santo. A Mãe. Milagres e maldições, recompensas e castigos, risos e lágrimas, mandamentos, sonhos, visões, profecias. Tudo virando cinza. Nada sobraria dali, nem mesmo a cópia da rainha, que eu acabara de revisar, e que lhe seria entregue no momento da partida. Abaixei-me, peguei

um fragmento de pergaminho queimado. “Perguntaram então”, estava escrito ali. Quem havia perguntado? E o que havia perguntado? A quem havia perguntado? Qual fora a resposta? Eu já não sabia do que se tratava. Nem nunca saberia. Que outro, ou outra, refizesse o texto. A minha tarefa tinha terminado (SCLIAR, 2007, p.156).

O incendiário havia sido capturado. A Feia então se dá conta de que a sua intenção não era matar o rei, mas sim destruir a escrita exaltando a sua glória. Salomão contempla entristecido o efeito do fogo, o que comove a escriba, que constata que ele afinal não era um homem mau. Ato contínuo, passa-se a um julgamento salomônico, com uma curiosa variante. O rapaz será julgado. Mas desta vez Salomão designa A Feia para ser a juíza daquele momento. A cena transcorre sob expectativa geral. Conforme a narradora, ela aprendera bem o *mise en cene*. Após os jogos de cena que aprendera de Salomão, interrogando pausadamente o acusado, que confessa o seu delito, por fim ela dá o veredito: o rapaz deveria ser solto. O guarda, hesitante, pergunta ao rei o que fazer: “– Não ouviste a sentença? – Este homem está livre. Deixa-o (2007, p.160).” Assim, o pastorzinho é liberado para seguir viagem como guia da caravana da Rainha de Sabá, que pouco compreendera do que se passara em virtude da dificuldade com o idioma. Após toda aquela tensão dramática, a escriba vai para o seu quarto repousar. Após um sono reparador ela é despertada pela responsável do harém, que lhe transmite o recado de que Salomão a espera em seus aposentos: “A mulher quis me preparar, maquiar-me um pouco, mas eu me recusei. Fui como estava, descabelada, desarrumada – muito mais feia do que de costume (SCLIAR, 2007, p.162).” Salomão a recebe gentil, carinhoso, perguntando-lhe o que ela desejava dele. Ela recita um verso do *Cântico dos cânticos*, e a fórmula funciona. Ambos têm uma noite de prazeres sexuais acima da melhor expectativa que ela pudesse ter. O romance se encerra assim, sob os auspícios das reticências:

Levantei-me de madrugada. Ele dormia ainda, sonhando – com quê, eu nunca descobriria, e nem queria saber: preferia o mistério. Beije-o pela última vez e saí. Caminhei sem ruído pelos corredores, cheguei ao jardim. De seus abrigos, fitavam-me os pombos.  
Sem dificuldade, pulei o muro do palácio. Corri pelas ruas da cidade adormecida, em direção ao sul, ao deserto. Ia atrás de um certo pastorzinho. Se me apressasse, poderia encontrá-lo em dois ou três dias. À altura de certa montanha. E de suas enigmáticas, mas promissoras, cavernas (SCLIAR, 2007, p.162).

Este desfecho estabelece vínculos com o início da narrativa scliariana numa perspectiva simétrica entre as duas vidas da narradora. O terapeuta de vidas passadas guarda

uma similitude com o rei Salomão. Sob tratamento, ela se apaixonara em determinado momento por ele. O pastorzinho, por sua vez, corresponde simetricamente ao empregado da vida atual que fora expulso da fazenda paterna por seduzir a irmã mais nova, fato que aparece praticamente correlato na regressão da escriba bíblica. Ela, por sua vez, é a grande elaboradora de todas estas simetrias entre as duas vidas. Assim como na condição de escriba fugira do palácio para ficar com o pastorzinho após um período em que estivera perdidamente apaixonada por Salomão, ela agora abandona o possível amor do terapeuta, que emula Salomão, para ficar com o ex-empregado paterno. Assim, instaure-se a ambiguidade no relato de Scliar, ficando o leitor com a inevitável dúvida sobre todo o imbróglio vivido por aquela moça interiorana que se submetera a uma técnica de regressão e se vira como uma das esposas do rei Salomão. No etos da poética aristotélica, a certeza para o leitor é a de que realmente o poeta trata daquilo que poderia ter acontecido e não o que necessariamente aconteceu. Assim, Moacyr Scliar parodia o texto de Harold Bloom nesta perspectiva de imbricamento daquilo que realmente poderia ter acontecido.

## 1.2 JOSÉ SARAMAGO E A PARÓDIA EM *CAIM*

O movimento romântico trouxe uma renovação, em ampla escala, envolvendo simpatia por essas figuras bíblicas rejeitadas e quase trágicas, podendo ter de partir para o exílio mas sendo, em outro contexto, os herdeiros devidos. Caim, Ismael, Esaú, Saul, até o próprio Lúcifer são todos heróis românticos. O significado e a importância disso têm em parte relação com as mudanças ocorridas no desenho do universo mitológico derivado da Bíblia pela Cultura Ocidental [...] (FRYE, 2004, p.219).

Na seção anterior apresentamos *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar, um hipertexto do hipotexto de Harold Bloom, *O livro de J*, numa sobreposição estrutural entre o livro do escritor gaúcho e a obra do crítico norte-americano no âmbito da hipertextualidade da definição de Gérard Genette (2010, p.17). Naquilo que poderia ser caracterizado como um novo estrato parodístico ao texto bíblico mediado por Scliar e Bloom, *Caim*, último romance de José Saramago, refaz o percurso escriturístico da *Bíblia* num etos epistemológico hipertextual bem próximo ao de Scliar. Assim, o texto dessa obra do escritor português se apresentará totalmente vinculado à escritura judaico-cristã, embora a predominância recaia sobre o judaísmo, com brevíssimas referências intertextuais ao Cristianismo. Se em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago (2005) prioriza o *Novo Testamento*, ou a *Bíblia cristã*, em *Caim* (2009) a ênfase é centrada no *Velho Testamento*, ou na *Bíblia hebraica*. Se *A mulher que escreveu a Bíblia* apresenta o foco narrativo em primeira pessoa, *Caim* apresentará o ponto de vista em terceira pessoa, com o narrador onisciente dando conta de todas as motivações das personagens, sejam elas divinas, angelicais ou humanas. Assim, o último romance de José Saramago narra as peripécias que envolvem

Caim, o célebre fraticida bíblico. Antes, porém, que ele passe à condição de protagonista, seus antecedentes bíblicos são apresentados no âmbito da ironia e de uma veia sardônica de Saramago. O volume abre com uma epígrafe neotestamentária glosada de um etos bíblico. Saramago retira da Epístola do apóstolo São Paulo aos hebreus o seguinte tópico, cuja referência remete ao antagonista de Caim, Abel:

Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala. (Hebreus, 11,4) Livro dos Disparates (SARAMAGO, 2009, p.7).

O livro bíblico do *Velho Testamento*, ou da *Bíblia hebraica*, que leva o nome de *Jeremias* (1985), por exemplo, é de mesma autoria de *Livro das Lamentações* (1985). Ao eleger a curiosa passagem paulina que traz a informação de que Abel, através da fé, mesmo depois de morto ainda fala, a carta do apóstolo cristão intitulada *Hebreus* recebe de Saramago a irônica glosa de *Livro dos Disparates*. Por esta glosa, o autor implícito da definição do teórico Wayne Booth em *A retórica da ficção* se revela. Afirma Booth nesta obra que “O ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções desse homem (1980, p.92).” Mais adiante, afirmará: “As emoções e juízos do autor implícito são [...] precisamente a matéria de que é feita a grande ficção (BOOTH, 1980, p.103).” Assim, está dado o tom. O romance se constituirá de uma permanente parodização no sentido tradicional de reescrita que tem por finalidade lançar uma ironia mordaz sobre o texto e o contexto original. No caso, o bíblico. Conforme já foi observado, não mais se trata de uma espécie de repto ao *Novo Testamento*, como em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005), mas sim uma provocação literária ao Antigo Testamento, à tradição judaica.

Sinopticamente, *Caim* apresenta uma narrativa em terceira pessoa cujo enredo se configura um intertexto direto com as páginas do Antigo Testamento da *Bíblia cristã*. Inicialmente é apresentada a criação do homem e da mulher no Éden, com a ironia saramaguiana incidindo de forma implacável sobre os lapsos que a narrativa mítica apresenta. O episódio bíblico marcante que se segue após a expulsão do mítico casal do Éden é o fraticídio cometido por Caim contra Abel, os dois filhos que Adão e Eva tiveram assim que se inicia o exílio. A partir do diálogo entre o deus hebraico e o irmão homicida, Saramago constrói um enredo com base no realismo maravilhoso, concedendo a Caim o dom de viajar no tempo e testemunhar episódios outros mal explicados que se apresentam ao longo da

narrativa biblista do *Antigo Testamento*. Assim, o irmão de Abel testemunha *in loco* o quase sacrifício de Abraão, a destruição de Sodoma e Gomorra, as guerras de Josué, a destruição da Torre de Babel, o dilúvio que destrói grande parte da humanidade, o drama de Jó, dentre outros acontecimentos, que despertam no protagonista uma grande aversão ao deus apresentado pela textualidade biblista.

Estes acontecimentos destituídos de uma coerência humana levam Caim a conceber a ideia de matar a divindade, sacrificando a sua obra. Assim, quando ocorre o dilúvio, ele embarca com Noé e sua família. No melhor estilo *serial killer*, vai matando um a um os humanos que sobraram, induzindo o velho Noé ao suicídio. Quando constata o acontecimento, o demiurgo hebraico se põe a discutir com Caim no encerramento do romance, numa longa reticência que faz supor que por muito tempo ficaram a discutir. A ironia iconoclasta será a tônica ao longo da narrativa. Ela comparece já no início da história narrada por Saramago, e envolve a sua versão acerca de Adão e Eva, além da consequente expulsão do paraíso de que foi vítima o primeiro casal humano da tradição biblista. O relato se inicia com uma constatação de gritante falha por parte do Criador na engenharia biológica dos pais míticos do judaísmo e da cristandade. Como índice textual da irreverência saramaguiana, Deus é grafado com letra minúscula. Narra *Caim*:

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que a 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, produto, todos eles, tal como os dois humanos, do faça-se divino, uns por meio de mugidos e rugidos, outros por roncamentos, chilreios, assobios e cacarejos, desfrutavam já de voz própria. Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com um outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo (SARAMAGO, 2009, p.9)

Na sequência, Saramago estabelece que em função das dúvidas escriturísticas que se seguiram à narrativa sobre Adão e Eva, não foi possível estabelecer se se tratava da língua como estrutura fisiológica ou como estrutura enunciativa, comunicacional. Com este apontamento Saramago remete, através do jogo narrativo, ao problema documental das escrituras acerca do primeiro casal, a como as escrituras estão atualmente estratificadas no âmbito dos estudos filológicos especializados, o que confere complexidades à narrativa

bíblica, conforme se pode constatar em *A arte da narrativa bíblica*, de Robert Alter (2007). A isto se refere Saramago:

Dos escritos em que, ao longo dos tempos, vieram sendo consignados um pouco ao acaso os acontecimentos destas remotas épocas, quer de possível certificação canónica futura ou fruto de imaginações apócrifas e irremediavelmente heréticas, não se aclara a dúvida sobre que língua terá sido aquela, se o músculo flexível e húmido que se mexe e remexe na cavidade bucal e às vezes fora dela, ou a fala, também chamada idioma, de que o senhor lamentavelmente se havia esquecido e que ignoramos qual fosse, uma vez que dela não ficou o menor vestígio, nem ao menos um coração gravado na casca de uma árvore com uma legenda sentimental, qualquer coisa no género amo-te, eva (SARAMAGO, 2009, p.10).

Ateu confesso, Saramago se revela nesta ironia inicial, que de resto permeará todo o texto e o contexto parodístico de *Caim*, numa característica de seu biografema remissivo à caracterização do autor implícito da proposição de Wayne Booth (1980, p.103). Em *A arte da narrativa bíblica*, Robert Alter apresenta as versões dos textos J, do autor, ou autora, segundo Bloom, javista e E, eloísta, para o texto do livro bíblico do *Gênesis*, que trata da criação da mulher. Segundo Alter (2007), na versão eloísta Adão e Eva foram criados simultaneamente, enquanto que para J a mulher foi criada numa fase posterior. Saramago adota a primeira versão mencionada, pois sua narrativa apresenta de início Adão e Eva juntos, quando Deus constata o erro anatômico em ambos, com a falta da língua. A ironia de Saramago em *Caim* contemplará não somente o Criador, mas também a criatura moderna em seu afã estético corporal. Reforçando a condição de um anatomista canhestro para o seu deus efabulativo, o autor aponta outro vacilo de seu demiurgo.

Ao observar o casal adormecido, ele constata um detalhe anatômico que lhe teria passado despercebido. Faltava a ambos o umbigo, o que é solucionado num passe de mágica, com uma simples pressão do dedo indicador sobre a região abdominal onde este pequeno vórtice se encontra, seguida de um pequeno movimento de rotação. O primeiro beneficiário foi Adão. Em seguida o mesmo procedimento foi realizado com Eva, com resultados similares, embora com a “importante diferença de o umbigo dela ter saído bastante melhorado no que toca a desenho, contornos e delicadeza de prega. Foi essa a última vez que o senhor olhou uma obra sua e achou que estava bem (SARAMAGO, 2009, p.15).” De passagem, o autor dá uma estocada na preocupação moderna com a estética do corpo, curiosamente introdutória da queda humana no âmbito da narrativa: “Cinquenta anos e um dia depois desta afortunada intervenção cirúrgica com a qual se iniciara uma nova era na estética do corpo

humano sob o lema consensual de que tudo nele é melhorável, *deu-se a catástrofe* (SARAMAGO, 2009, p.16; grifo nosso).”

A catástrofe, naturalmente, é a queda do homem, a partir do consumo do fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal (GÊNESIS, 3). O ataque saramaguiano ao mito judaico em seu sentido literal é caracterizado por uma incisiva esgrima irônica iconoclasta, que se inicia com a descrição algo jocosa do seu deus:

Anunciado por um estrondo de trovão, o senhor fez-se presente. Vinha trajado de maneira diferente da habitual, segundo aquilo que seria, talvez, a nova moda imperial do céu, com uma coroa tripla na cabeça e empunhando o ceptro como um cacete. Eu sou o senhor, gritou, eu sou aquele que é. O jardim do éden caiu em silêncio mortal, não se ouvia nem o zumbido de uma vespa, nem o ladrar de um cão, nem um pio de ave, nem um bramido de elefante (SARAMAGO, 2009, p.16).

Após esta entrada evocativa de imagens mitológicas, o deus paródico de Saramago dá início ao processo inquisitorial acerca dos responsáveis pela transgressão ao mandamento acerca da árvore de fruto interdito ao consumo. À pergunta severa de quem teria transgredido a ordem, Adão se acovarda, indicando ter sido a mulher que lhe fora dada como companheira quem havia comido primeiramente, induzindo-o em seguida. Tem início então um áspero diálogo entre o deus de Saramago e Eva, narrado no peculiar estilo do autor:

Que fizeste tu, desgraçada, e ela respondeu, A serpente enganou-me e eu comi, Falsa, mentirosa, não há serpentes no paraíso, Senhor, eu não disse que haja serpentes no paraíso, mas digo sim que tive um sonho em que me apareceu uma serpente, e ela disse-me, Com que então o senhor proibiu-vos de comerem do fruto de todas as árvores do jardim, e eu respondi que não era verdade, que só não podíamos comer do fruto da árvore que está no meio do paraíso e que morreríamos se tocássemos nele, As serpentes não falam, quando muito silvam, disse o senhor, A do meu sonho falou. E que mais disse ela, pode-se saber, perguntou o senhor, esforçando-se por imprimir às palavras um tom escarninho nada de acordo com a dignidade celestial da indumentária, A serpente disse que não teríamos que morrer, Ah, sim, a ironia do senhor era cada vez mais evidente, pelos vistos, essa serpente sabe mais do que eu, Foi o que eu sonhei, senhor, que não querias que comêssemos do fruto porque abriríamos os olhos e ficaríamos a conhecer o mal e o bem como tu os conheces, senhor, E que fizeste, mulher perdida, mulher leviana, quando despertaste de tão bonito sonho, Fui à árvore, comi do fruto e levei-o a adão, que comeu também. Ficou-me aqui, disse adão, tocando na garganta. Muito bem, disse o senhor, já que assim o quiseram, assim o vão ter, a partir de agora acabou-se-lhes a boa vida (SARAMAGO, 2009, p.16).

Seguem-se as conhecidas referências à gravidez dolorosa e à maldição da terra que fará com que Adão tenha de ganhar o pão com o suor do seu rosto em termos análogos ao da tradição biblísta. Ao apresentar o sonho de Eva com a serpente, José Saramago realiza um intertexto notável com John Milton em *Paraíso perdido*. No “Canto V”, Milton apresenta Satanás insinuando-se para Eva inicialmente através de um sonho, que ela assim descreve a seu companheiro de paraíso:

“Ó tu (lhe diz a bela) em quem minh’alma  
 Acha o repouso seu, único e todo, –  
 Tu, minha perfeição e glória minha!  
 Quanto me alegro de encarar de novo  
 A face tua e da manhã o brilho!  
 Esta noite (não tive outra como esta)  
 Sonhei (se sonho foi)... mas não contigo,  
 Nem co’os trabalhos de amanhã ou de ontem,  
 Como costume; ofensas e desordens,  
 Ao meu pensamento meu desconhecidas,  
 Com tropel horroroso o perturbaram (MILTON, 1956, p.186).

Trata-se da visita onírica de Satanás para dar início à tentação que redundará na transgressão de Eva através da ingestão do fruto proibido, o que é preparado em sonho pelo tentador nestes termos: “Justo é que assim a ciência se despreze?/Qual dos dois, ou inveja ou despotismo,/Nos proíbe de gozar tua doçura? (MILTON, 1956, p.187)” Embora o recurso em ambos os autores se assemelhe, o resultado final é bem diferenciado, pois no escritor português o ponto fulcral do texto que visita o hipotexto é a transcontextualização irônica em uma acepção mais tradicional, enquanto que em Milton tem-se uma paródia conforme as asserções de Linda Hutcheon, que a concebe também como um canto enaltecedor do texto parodiado, o que caracteriza o épico de Milton, que valoriza sobretudo o seu hipotexto, a *Bíblia*. No entanto, ao mesmo tempo em que José Saramago dialoga com o poeta inglês, transgredir o princípio da verossimilhança. Se não havia serpentes no paraíso, como o deus saramaguiano informa, como Eva sabia tratar-se do animal que seria metamorfoseado em réptil peçonhento? Ainda, ao afirmar que as serpentes não falam, Saramago vai de encontro ao texto bíblico do *Gênesis*, que afirma exatamente o contrário, constituindo a feição da serpente atual um castigo pela indução de Eva ao pecado (GÊNESIS, 3:14). Este segundo aspecto, porém, é característico da transgressão parodística de subversão do texto parodiado.

Ao analisar os tipos de competência necessária ao leitor para que identifique a relação de paródia entre os textos, a autora de *Uma teoria da paródia: ensinamentos das*

*formas de arte no século XX*, Linda Hutcheon, menciona como uma das mais importantes a competência do leitor para reconhecer as marcas textuais entre a paródia e o texto parodiado:

[...] é realizada [a paródia] ou actualizada apenas pelos leitores que preenchem certas condições requeridas, tais como capacidade ou treino. É neste sentido que existe uma competência ideológica, bem como genérica, implícita: [...] encontramos-nos no domínio do contexto paradigmático (e não sintagmático) do conhecimento partilhado pelos dois locutores e também pela sociedade a que pertencem. O leitor que não “apanha” a paródia é aquele cujas expectativas previstas são de alguma forma deficientes. Da paródia, como da ironia, pode, pois, dizer-se que requerem um certo conjunto de valores institucionalizados – tanto estéticos (genéricos), quanto sociais (ideológicos) – para ser compreendida ou até para existir. A situação interpretativa ou hermenêutica é uma situação baseada em normas aceites, mesmo que essas normas existam apenas para serem transgredidas, como vimos no último capítulo (HUTCHEON, 1985, p.120).

O problema da competência por parte do leitor a que se refere Linda Hutcheon neste excerto, bem como da transgressão textual por parte do autor, passa pelo conhecimento da textualidade bíblica por parte do primeiro e como o segundo trabalha em *Caim* os elementos da paródia tradicional, como a ironia, apresentando um deus extremamente falho na própria criação fisiológica do homem e da mulher, como foi apresentado, culminando num questionamento por parte do narrador em terceira pessoa em relação à lógica mínima que imperaria na proibição de que se comesse o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Acerca disso, o pecado original, reflexiona o narrador de *Caim* nestes termos:

Este episódio [a expulsão do Éden], que deu origem à primeira definição de um até aí ignorado pecado original, nunca ficou bem explicado. 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. E, em terceiro lugar, não foi por ter 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, pelos vistos incurável, que nos impede de ver que os nossos filhos, no fim de contas, são tão bons ou tão maus como os demais (SARAMAGO, 2009, p.13; grifo nosso).

A afirmação em destaque concernente ao inferno que estava por ser inventado caracteriza uma outra retomada parodística da fonte bíblica que difere substancialmente do ethos implementado por John Milton em *Paraíso perdido*. Neste clássico da Literatura no Ocidente, dá-se exatamente o contrário. Milton concebe a sua efabulação em uma linha de força distinta. Apresenta ele primeiramente a batalha celeste, em que Lúcifer é derrotado pelos anjos que não se rebelaram. O resultado é a sua queda, juntamente com um terço das forças angélicas por ele seduzido para a sua causa, para as profundezas cósmicas que tomam alguma dimensão conhecida a partir de sua definição como sendo um lago de fogo, cuja imagem mais acessível ao psiquismo do leitor será a de uma torrente de lavas ígneas de um vulcão em atividade.

No épico miltoniano, é somente após a queda e o estabelecimento do inferno que a Terra se forma e nela surge o homem, que passa a ser alvo da vingança de Lúcifer. Já que atingir o Criador diretamente era impossível, a melhor alternativa de vendeta seria corromper a sua nova criatura. Assim, neste aspecto, diferem substancialmente as efabulações de Saramago e Milton, o que não significa que uma seja melhor do que a outra, guardando ambas o princípio da verossimilhança em suas estruturações. No mais, o trecho transcrito traz as reflexões do narrador relativas à ausência de uma lógica mínima para uma interdição nos moldes da que é apresentada no texto bíblico. Ao bom senso não faz o mínimo sentido.

Dessa forma, consoante o narrador em terceira pessoa, se o Criador realmente queria que a árvore não fosse tocada, bastaria cercá-la dos cuidados a que Saramago faz referência. O autor implícito da narrativa, em sua condição de ateu confesso, demonstra conhecer o argumento da religiosidade de todos os tempos relativo ao aspecto provacional das ordenações divinas, conforme registrará na fala do seu deus efabulatório mais adiante no tecido narrativo, quando Caim lhe questiona acerca das razões de tê-lo preterido a Abel em suas expressões sacrificiais. O senhor concebido pelo escritor português dirá liminarmente a Caim: “Quis pôr-te à prova (SARAMAGO, 2009, p.34).” Ecoando as palavras biblistas que afirmam ter sido o homem criado à imagem e semelhança de Deus (GÊNESIS, 1:27), o narrador de *Caim* faz troça da ingenuidade divina para a percepção de Adão e Eva de que estavam nus, apontando via texto que ambos já sabiam desse fato há algum tempo, desde que passaram a ter uma vida sexual ativa.

O homem, a exemplo do equívoco deus saramaguiano, torna-se cego para as falhas de sua prole, ignorando deliberadamente que seus filhos possam ser tão maus quanto os filhos alheios, exatamente em função dessa sua semelhança com o Criador, o que reforça no tecido ficcional do romance a ironia de Saramago ao deus do judaísmo bíblico, que vai num

crescendo ao longo do romance que, apesar de curto, mostra-se denso em sua hipertextualidade bíblica.

### 1.2.1 *Caim* e o deus de Saramago

A expulsão do Éden lançou o primeiro casal humano da *Bíblia* num ambiente hostil, representativo de uma natureza que era uma contraparte daquilo a que o casal estava acostumado. Conforme veremos mais à frente neste trabalho, ao abordarmos a hipertextualidade de *Grande sertão: veredas* e a *Bíblia*, mediada pelo referencial de Harold Bloom e Northrop Frye, a queda humana reverberou na natureza, transformando-a de maneira significativa, instaurando uma dicotomia entre o sensorial e o estético na percepção humana. Se a paisagem natural caracterizada por uma beleza luxuriante é representativa em sua singularidade de sentimentos conducentes a reflexões sobre um paraíso perdido, por sua vez a aproximação desse *locus* natural muitas vezes vai ser marcado por experiências nem sempre agradáveis, como as intempéries climáticas marcadas por frios extremos, chuvas torrenciais, canículas, animais peçonhentos, predadores, mosquitos e outros elementos naturais desagradáveis. Há situações, porém, em que sequer há o aspecto estético envolvido, em representações da natureza desprovidas de graciosidade, como são os ambientes desérticos extremamente agrestes. Em *Caim*, o pós-queda inicial será caracterizado por este último aspecto. Diz o narrador que quando o senhor se referiu a calhaus no caminho do agora lavrador Adão, ele não estava brincando: “Fora do jardim do éden a terra era árida, inóspita, o senhor não tinha exagerado quando ameaçou adão com espinhos e cardos (SARAMAGO, 2009, p.19).”

Na recriação parodística saramaguiana, a primeira providência do casal degredado foi a de ter de arranjar abrigo para fugir ao sol inclemente, que tostava a pele, sem as amenidades a que estavam habituados. Conseguiram uma caverna ao norte do Éden, onde passaram a viver. Em seguida, veio o problema da fome. O antigo paraíso era próximo, com árvores repletas de frutos agora interditos sob a vigilância de um querubim. Eva tem a ideia de ir até o anjo que porta uma espada de fogo e pedir-lhe alguns frutos. De início o vigia celeste nega, mas ante a insistência de Eva, ele cede, condoído da condição de miserabilidade a que os condenados ao exílio do paraíso foram relegados. Eva retorna à caverna com muitos frutos doados pelo anjo. Posteriormente retorna, juntamente com Adão, à presença do anjo, que lhes explica que toda aquela situação até ali vivida por eles constituiu uma experiência por parte do Criador, o que lhes causa justa indignação. A narrativa saramaguiana relata a sequência do

diálogo entre o querubim e o casal primeiro no estilo comum ao escritor português para a pontuação e as letras maiúsculas:

Um experimento, nós, exclamou adão, um experimento para quê, Do que não conheço de ciência certa não ousaria falar, o senhor lá terá suas razões para guardar silêncio sobre o assunto, Nós não somos um assunto, somos duas pessoas que não sabem como poderão viver, disse eva, Ainda não terminei, disse o querubim, Fala então, e que da tua boca saia uma boa notícia, ao menos uma que seja, Ouçam, não demasiado afastado daqui passa um caminho frequentado de vez em quando por caravanas que vão aos mercados ou que deles regressam, a minha ideia é que deveriam acender uma fogueira que produzisse fumo, muito fumo, de modo a poder ser visto de longe, Não temos com que acendê-la, interrompeu eva, Tu não tens, mas eu, sim, O quê, Esta espada de fogo, para alguma coisa servirá finalmente, basta chegar-lhe a ponta em brasa aos cardos secos e à palha e tereis aí uma fogueira capaz de ser vista desde a lua, quanto mais de uma caravana que passa à distância (SARAMAGO, 2009, p.27).

Azael, o querubim responsável pela guarda do Éden, funciona na paródia de *Caim* como um simulacro de Prometeu, o titã que roubou o fogo sagrado dos deuses para dá-lo aos homens, tornando-lhes a vida mais fácil com o domínio desse elemento da natureza. Com esta referencialidade, José Saramago estabelece um paralelo entre o deus judaico e Zeus, o regente do Olimpo, que se vinga de Prometeu atando-o a uma penedia gigantesca, infligindo-lhe o castigo de ter o fígado bicado durante o dia por uma águia, recompondo-se à noite, para no dia seguinte retornar o suplício, conforme aparece na peça de Ésquilo (2005), *Prometeu acorrentado*. Azael não somente lhes concede a espada de fogo para que eles possam fazer a fogueira, assim como lhes dá um objetivo, mostrando-lhes a necessidade de se vincularem a outros seres humanos para garantir a sua subsistência, instaurando o princípio gregário como elemento vinculador da sociedade para o casal neófito das interações sociais que definiriam a humanidade. Neste momento, Saramago promove um rearranjo na efabulação bíblica, que falará da existência de cidades e outras pessoas somente após os acontecimentos alusivos diretamente a Caim e o seu fratricídio, o que constará da narrativa do romance em sua sequência. Assim, Adão e Eva vão aos poucos se adaptando à nova vida. Saem da caverna, dominam o fogo, interagem com outras pessoas. Esta sequência remete a uma especulação cultural instigante. Ao serem expulsos do paraíso, a narrativa de *Caim* registra:

Dito isto, o senhor fez aparecer umas quantas peles de animais para tapar a nudez de adão e eva, os quais piscaram os olhos um ao outro em sinal de cumplicidade, pois desde o primeiro dia souberam que estavam nus e disso bem se haviam aproveitado. [...] Carregando sobre os ombros as fedorentas peles, bamboleando-se sobre as pernas trôpegas, adão e eva pareciam dois

orangotangos que pela primeira vez se tivessem posto de pé (SARAMAGO, 2009, p.18).

A sequência relacional estabelecida pela vestimenta de pele fedorenta, orangotangos pela primeira vez bípedes, residência em caverna, domínio do fogo, remete a um desenvolvimento humano de fundo cientificista darwiniano, que constituiu um golpe impactante na mitologia religiosa da humanidade. Nada, ou quase nada, é gratuito na pena dos grandes escritores. Como em *Caim* vigora o iconoclasmo em relação à divindade judaica, estas pistas disseminadas sutilmente funcionam como um reforço à proposta do autor na obra, que parece de fato ser a ironia extrema e iconoclasta com Jeová e sua representação na terminologia de rizoma bíblico-literário que adotamos para este estudo. Assim, com o passar do tempo e já perfeitamente adaptados à nova condição, Adão e Eva seguem sua rotina de casal dos primeiros tempos da humanidade. Neste ínterim, trazem ao mundo dois filhos, Caim e Abel. Dividido em treze capítulos, o romance sobre Caim versa sobre o mítico casal primevo até as primeiras páginas do terceiro capítulo. A partir de então, o protagonista toma conta da cena, levando ao paroxismo da ironia e do questionamento a relação da humanidade com o deus judeu posto na berlinda por Saramago. De início, o autor mais uma vez vai de encontro à fonte bíblica, reconstruindo-a em sua efabulação. Isto porque, a *Bíblia* apresenta Caim como invejoso do irmão, como se pode inferir da narrativa bíblica (GÊNESIS, 4:4-16), o que não é o caso no romance do escritor português. Caim e Abel são irmãos no sentido positivo do termo. A amizade de ambos é genuinamente fraterna.

O que fará com que esta relação estremeça é exatamente a postura do deus judaico quando da propiciação que os dois irmãos realizam para a divindade. Caim desenvolveu a atividade de agricultor. Abel, a de pastoreio. Ambos levaram o fruto de seus trabalhos como oferta ao deus de seus pais. A fumaça que evolasse da queima desses frutos daria conta da satisfação divina. A de Abel fez grande fumo, perdendo-se no horizonte e nas alturas, num indicativo claro da satisfação divina, enquanto a de Caim produziu pouquíssimo fumaça que se desfazia próxima ao altar do sacrifício. Assim aconteceu nas diversas vezes em que ambos realizaram o ato cerimonial. Trocaram de lugar no altar, pois o deslocamento dos ventos poderia afetar a produção e espriamento da fumaça, mas nada adiantou. Após algum tempo, Abel passa a revelar a sua verdadeira identidade, pois começa a zombar de Caim, fazendo troça de seu fracasso e apresentando-se como o favorito divino. Após reiteradas provocações, Caim sucumbe ao ímpeto de assassinar o irmão, o que de fato acaba por concretizar-se. Ato contínuo, a divindade se apresenta a Caim perguntando-lhe sobre o destino do irmão. Caim,

então, passa a argumentar com o Criador num processo retórico de autodefesa que acaba por sensibilizar o senhor saramaguiano até certo ponto:

Que fizeste com o teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a minha vida pela dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pões 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 de minha liberdade (SARAMAGO, 2009, p.34).

Neste tom desafiador imprimido por Caim, Saramago expressa o problema sempre discutido e discutível alusivo ao livre-arbítrio e ao determinismo. Num repto, a divindade diz a Caim que a sua liberdade fora usada para matar. O fraticida não se faz de rogado e afirma:

Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferta com humildade [...] Esse discurso é sedicioso, É possível que o seja, mas garanto-te que, se eu fosse deus, todos os dias diria Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles é o reino da terra (SARAMAGO, 2009, p.34).

O diálogo entre o protagonista e a divindade hebraica continua em tom cada vez mais áspero. À reiteração de que ele, Caim, matara o irmão, este volta a afirmar a cumplicidade divina em tom mordaz: “Tão ladrão é o que vai à vinha quanto aquele que fica a vigiar o guarda (2009, p.35).” À réplica de que o sangue de Abel exige uma expiação, o irmão homicida responde em termos remissivos à proposição filosófica de Friedrich Nietzsche acerca da morte de Deus:

Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-se, 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*, Compreendo o que queres dizer, mas a morte está vedada aos deuses, Sim, embora devessem carregar com todos os crimes cometidos em seu nome ou por sua causa, Deus está inocente, tudo seria igual se não existisse (SARAMAGO, 2009, p.35; grifo nosso).

A sequência do diálogo em que Caim afirma que a divindade está morta, pelo menos no âmbito sutil da intenção, remete mais uma vez à identificação da similitude entre

criatura e Criador expressa no texto que afirma que Deus criou o homem a sua imagem e semelhança. Uma referência a esta reflexão pode ser encontrada no biografema do autor implícito do romance em análise. Ateu confesso, Saramago era adepto do comunismo, cujas experiências no laboratório social do século XX redundaram na morte de milhões de pessoas ao redor do mundo, desde a Revolução Bolchevique até as lutas pelas periferias mundiais no apogeu da Guerra Fria, conforme consta dos livros de História e de obras como *O livro negro do comunismo: crime, terror e repressão* (1999). Como é de domínio público, o comunismo tem como base o materialismo dialético e histórico, de cuja concepção o elemento sobrenatural da divindade é refugado para a lixeira da História como superstição e ópio popular. De maneira intencional ou não, Saramago abre uma perspectiva retórica que a sua divindade não chega a formular de maneira mais explícita, mas que está implicada na sua argumentação de que se Deus não existisse seria tudo da mesma forma. A caixa-preta do comunismo ateu que é apresentada em *O livro negro do comunismo: crime, terror e repressão*, dá razão à divindade que parlamenta com Caim.

A retórica que se desenvolve no diálogo entre as duas personagens neste contexto remetem a uma instigante intertextualidade no âmbito da obra de Machado de Assis. No conto “A igreja do diabo”, Deus não se faz de rogado quando o tinoso lhe diz que vai fundar uma igreja na Terra para competir diretamente com o Criador. O Todo-Poderoso mal esboça uma reação. Com a instituição de sua igreja e com o passar do tempo o diabo compreende o motivo da não intervenção divina em seu projeto de forma direta. Os seguidores do anjo caído passam às escondidas a burlar os seus ensinamentos, praticando as virtudes celestiais ocultamente, numa prática inversa do que normalmente acontece com o religioso hipócrita que burla os ensinamentos divinos a que diz seguir com os mais variados tipos de pecado (ASSIS, s.d., p.19-20). Assim, o deus saramaguiano tem lá a sua razão, quando afirma que existindo ou não a deidade, o resultado seria o mesmo. Por inferência, é possível que Caim viesse a matar Abel se com o passar do tempo outros fatores que não o sacrifício negado o levassem ao homicídio. De uma certa maneira, porém, o deus de Caim capitula diante da sua argumentação. O fraticida se mostra preocupado com o seu futuro, pois qualquer um que o encontrasse poderia matá-lo, desde que tomasse conhecimento da sua condição de assassino do irmão.

O senhor apresentado no romance faz um acordo com Caim, admitindo por insistência deste a sua parcela de culpa. Por este acordo, Caim receberia um sinal na testa para que ninguém que o encontrasse viesse a matá-lo. Por seu lado, não revelaria a ninguém a sua vitória retórica sobre o Criador, quando este admite uma parcela de culpa: “Reconheces então

a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim (SARAMAGO, 2009, p.35).” Em seguida, a divindade fixa o castigo de Caim, pois segundo ela: “A minha porção de culpa não absolve a tua, terás o teu castigo (2009, p.36).” Caim vagará pelo mundo, acompanhado de perto, embora ocultamente, pelo Criador, que roga a ele para que não faça mal a ninguém como forma de pagamento pela benevolência divina com o seu crime (SARAMAGO, 2009, p.36).

### **1.2.2 Um errante no tempo: o símile profético**

Ao estabelecer que Caim seria um errante pelo mundo, o deus saramaguiano não o advertiu acerca da maneira inusitada como ele mais tarde desdobraria seu périplo pela terra. Sua jornada não seria somente espacial, mas também temporal de uma forma bastante incomum. Conforme o texto bíblico, ao ser marcado na testa com um sinal que o lembraria de seu crime constantemente, Caim se encaminha para as terras de Nod, onde se casa, tem filhos e constrói uma cidade (GÊNESIS, 4:17). A narrativa de José Saramago desconstrói ironicamente o texto bíblico com nuances que oscilam de uma perspectiva ortodoxa a uma outra heterodoxa no que diz respeito à sina do famoso fratricida. Se o texto canônico da *Bíblia* não especifica quem teria sido a esposa de Caim e como ele a teria conhecido, no romance do escritor português estas lacunas são preenchidas com o processo literário da paródia como desconstrução textual através da ironia. Assim, após uma longa caminhada por uma região desértica, o protagonista do romance encontra um caminho batido que certamente o conduziria a alguma região habitada. No pórtico de um simulacro de cidade, o protagonista encontra um velho conduzindo duas ovelhas amarradas.

Após um estranho diálogo em torno do sinal que ele trazia à testa e o vaticínio de que se encontrariam posteriormente, o velho o informa acerca do vilarejo próximo onde arranjaría emprego se soubesse algum ofício que não o de lavrador. A impertinência do velho e a sua aparente onisciência faz com que Caim desconfie que se trata do senhor disfarçado. Ao velho e ao olheiro de uma construção que se realiza na cidade que o recebe, Caim diz chamar-se Abel. Admitido à condição de amassador de barro, pede uma refeição, pois estava sem comer há muito tempo. Durante o período de trabalho, descobre que o mandante da cidade é na verdade uma mulher chamada Lilith. Esta vem observá-lo em seu trabalho. Depois de algum tempo, ele é convidado ao palácio. Torna-se amante de Lilith. Antes, porém, fora advertido de que se tratava de uma mulher estranha, cujo fascínio sobre os homens era proverbial. Da primeira vez que vira Lilith, Caim ouve do olheiro a observação que respondia a sua pergunta sobre a identidade daquela personagem:

É Lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, oxalá, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços, Que feitiços, perguntou Caim, Não sei nem quero saber, não sou curioso, a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido (SARAMAGO, 2009, p.51)

Em *Fausto*, Johan von Goethe apresenta esta personagem com as observações de Mefistófeles para o seu pactário no capítulo intitulado “Noite de Walpurgis”, da “Primeira Parte”, que a vincula à fala do interlocutor de Caim tanto pelo seu qualificativo de bruxa quanto pelos atributos sexuais que lhe caracterizam:

UMA BRUXA VENDILHONA  
Senhores, não passeis destarte!  
De perto olhai-me o sortimento!  
Escolha vedes a contento.  
Pois nada há, em meu armazém,  
Que sobre a terra igual não tem,  
Que alguma vez tremendos danos  
Já não causasse ao mundo e humanos:  
Punhal nenhum que sangue não bebesse;  
Nenhuma taça que, veneno abraseador,  
Em corpo são já não vertesse;  
Adorno algum, que uma donzela em flor  
Não seduzisse; aço, que, em plena paz,  
Traioeiro, não varasse o aliado por detrás. [...]

FAUSTO.  
Quem é aquela?

MEFISTÓFELES  
Olha-a com atenção!  
Lilith é.

FAUSTO  
Quem?

MEFISTÓFELES  
A esposa número um de Adão.  
Cautela com a formosa trança,  
Que, unicamente, a adorna até à ilharga;  
Quando com ela algum mancebo alcança,  
Tão cedo a presa já não larga (GOETHE, 1997, p.183-4).

Esta estranha personagem de feição mitológica é assim apresentada pelo pesquisador Carlos Roberto F. Nogueira, em *O diabo no imaginário cristão*:

Oriundas desse fundo comum mesopotâmico são as lendas do demônio do deserto – Azazel (aziz = “força” e El = “deus”), ao qual se ofereciam sacrifícios ao mesmo tempo que a Deus (Levítico 16, 810) – e as de Lilith – a primeira e insubmissa mulher de Adão e, posteriormente, demônio da luxúria –, [...] (NOGUEIRA, 2000, p.17).

Dessa informação do professor Carlos Nogueira duas vinculações se estabelecem com o romance de José Saramago. Azazel é um nome muito próximo ao do anjo que em *Caim* empunha a espada de fogo para guardar o paraíso após a expulsão de Adão e Eva, que se chama Azael. O conhecimento sobre as cercanias edênicas que eram desérticas estabelecem uma curiosa correspondência com a lenda mesopotâmica do demônio do deserto mencionada por Nogueira. Se a informação sobre a dupla Azazel-Azael aponta uma proximidade com o anjo saramaguiano guardador do Éden, além do seu etos prometeico, a informação sobre Lilith não constitui uma referencialidade aproximativa. Ela é literal. Em *Anjos caídos*, Harold Bloom afirma sobre esta personagem, em considerações semelhantes às de *O diabo no imaginário cristão*:

Demônios são universais e pertencem a todos os povos de todas as eras. A antiga Mesopotâmia foi particularmente infestada por demônios: espíritos do vento, eles podiam entrar em qualquer lugar e demonstravam feroz obsessão pelo estrago da harmonia sexual humana. A estrela desses demônios é *Lilith*, que mais tarde reapareceu como a primeira esposa de Adão na tradição talmúdica e cabalística. Afastada pela criação de Eva, Lilith partiu para o litoral levantino e continuou sua carreira como tentadora sexual acima de todas as outras (BLOOM, 2008, p.41).

Portanto, José Saramago em sua efabulação mescla os elementos da tradição bíblica judaica, num viés ortodoxo, assim como busca também nos elementos marginais à tradição biblista literal o viés heterodoxo para a sua narrativa, num instigante processo de intertextualidade. De maneira curiosa, o autor mantém algumas características das apresentadas por Harold Bloom, sobretudo a luxúria, mas acrescidas de uma faceta mais humanizada do que aquela que é apresentada pela tradição talmúdica e cabalística mencionada pelo crítico norte-americano. Não deixa de ser marcante a intertextualidade que cita Lilith como uma bruxa, em correspondência com o episódio da “Noite de Walpúrgis”, da peça *Fausto*. Esta abordagem rizomática entre o profano, aqui entendido como a referencialidade extrabíblica, e o sagrado, ínsito na referencialidade bíblica, pode ser caracterizada como a oscilação, ou antes, o deslocamento, a haste da proposição deleuze-guattariana acerca do rizoma, que caracteriza o *intermezzo* entre um rizoma e outro.

No caso presente, o rizoma profano e o rizoma sagrado, definidos, reiteramos, pela remissões extrabíblicas e bíblicas, respectivamente personalizados em Lilith e Caim.

Dessa forma, Caim é admitido por Lilith como amante, embora ela fosse casada com um cidadão de Nod chamado Noah, que não conseguira dar-lhe um filho, um dos motivos pelos quais a insaciável personagem mantinha casos extraconjugais sem a menor cerimônia ou preocupação com a opinião do marido ou da população da pequenina cidade. Esta independência em relação à opinião masculina é outro traço de Lilith aproveitado pelo escritor português na composição da personagem. Saramago conjuga esta característica de Lilith ao cientificismo evolucionista de colorido darwiniano ao estabelecer a seguinte fala da libidinosa personagem, também remissiva em termos linguísticos à expressão “sexo animal”:

Serás, quando eu assim o decidir, o meu boi de cobrição, palavra esta que parecerá não só grosseira como mal aplicada ao caso, uma vez que, em princípio, cobrição é coisa de animais quadrúpedes, não de seres humanos, mas que muito bem aplicada está porque estes já foram tão quadrúpedes quanto aqueles, porquanto todos sabemos que o que hoje denominamos braços e pernas foi durante muito tempo tudo pernas, até que alguém se terá lembrado de dizer aos futuros homens, Levantem-se que já é hora (SARAMAGO, 2009, p.58).

A fama de bruxa e vampira de Lilith de certa forma vai confirmando-se em Caim, quando após intensa atividade sexual ele aparece desfigurado e cansado. A própria Lilith o observa e pede que ele saia do palácio para tomar sol e respirar um ar puro, pois no ambiente palaciano o clima era pesado, com o ciúme de Noah, o marido traído e resignado. Ao descrever a performance sexual dos amantes, Saramago ousa uma heresia que poderia ter lhe custado durante a vida dores de cabeça parecidas com as do escritor indo-britânico Salman Rushdie, condenado à morte durante um certo período pelos líderes islâmicos do Irã por conta de seu livro *Versos satânicos*, em que supostamente ridicularizava o profeta Maomé, segundo o entendimento dos religiosos fundamentalistas do Islã: “Lilith era insaciável, as forças de caim pareciam inesgotáveis, insignificantes, quase nulo, o intervalo entre duas ereções e respectivas ejaculações, bem poderia dizer que estavam, um e outro, no paraíso do alá que há-de ser (2009, p.61).” Acerca de sua luxúria, com caracteres vampirescos, o romance relata a primeira relação do casal:

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 luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez

voar e gritar como possessa. Rangia os dentes, mordia as almofadas, logo o ombro do homem, cujo sangue sorveu (SARAMAGO, 2009, p.60).

Apesar do vigor do filho de Eva, a drenagem de suas forças por conta da volúpia de Lilith começa a aparecer. Conhecida na tradição talmúdica mencionada por Harold Bloom como demônio da luxúria responsável por perturbações sexuais dos humanos, a adaptação da personagem por parte de Saramago guarda algo dessa característica peculiar de seu modelo lendário:

Depois do que aí ficou descrito, é natural que a alguém lhe ocorra perguntar se caim não estará cansado, espremido também, e pálido como se estivesse à beira de extinguir-se-lhe a vida. É certo que a palidez não é mais que a consequência da falta de sol, da privação do benéfico ar livre que faz crescer as plantas e doura a pele da gente. De todo o modo, quem tivesse visto este homem antes de entrar no quarto de lilith, todo o seu tempo dividido entre a antecâmara e a cópula, sem dúvida diria, repetindo, sem o saber, as palavras do olheiro de alvenéis, Está uma sombra, uma verdadeira sombra (SARAMAGO, 2009, p.62).

Na sequência imediata dessa transcrição, Lilith reconhece a condição precária de Caim, determinando-lhe que passeie para pegar sol e ar puro. Apesar de achar que não precisa, ele concorda (2009, p.62). No passeio ocorre um incidente cujo desdobramento planejado pelo autor intertextualiza de forma enviesada a passagem bíblica em que Moisés duela com os magos da corte do faraó, transformando o seu cajado em cobra sob as ordens de Iahweh, segundo a narrativa constante do Antigo Testamento (ÊXODO, 7:9-15). Lilith escolhe um escravo para ciceronear Caim em seu passeio. Este escravo, porém, é cooptado por Noah, o marido traído, para conduzir Caim a uma emboscada, onde um grupo o espera armado de espadas para matá-lo. Ao ser informado pelo líder do bando de seu destino iminente, Caim afirma que não pode ser morto. Como testemunho da promessa do senhor saramaguiano, o fraticida mostra a sua marca na testa, razão do seu corpo fechado. O salteador pergunta-lhe se ele mesmo fez aquele sinal. Caim lhe diz que não é sinal, é marca.

À pergunta sobre quem havia lhe feito a marca, ele afirma que foi o senhor, o que redundava em gargalhada por parte do bando. Em seguida, a fala de Caim remete a uma espécie de imprecisão, conforme ressalta dos trechos destacados na seguinte transcrição:

*Os que riem, chorarão, disse caim, e, para o chefe do grupo, Tens família, perguntou, Para que queres saber, Tens filhos, mulher, pai e mãe vivos, outros parentes, Sim, mas, Não precisarás de matar-me para que eles sofram castigos, interrompeu caim, a espada que tens na mão já os condenou, palavra do senhor. Não julgues que com essas mentiras te vais*

salvar, gritou o homem e avançou de espada em riste. No mesmo instante a arma transformou-se numa cobra que o homem sacudiu da mão horrorizado, *Aí tens, disse caim, sentiste uma cobra e era uma espada. Baixou-se e tomou a arma pelo punho, Poderia matar-te agora mesmo, que ninguém viria em teu auxílio, disse, os teus companheiros fugiram, o traidor que vinha contigo também, Perdoa-me, implorou o homem pondo-se de joelhos. Só o senhor poderia perdoar-te se quisesse, eu não, vai-te, terás em casa o pago de sua vileza* (SARAMAGO, 2009, p.64; grifos nossos).

Após este acontecimento, relatado por Caim a Lilith, ela condena à morte o escravo que o acompanhara, desistindo de executar o marido graças a argumentação contrária de Caim (2009, p.69). Após este incidente, ela anuncia que está grávida. Algo incomodado por aquela rotina, o protagonista resolve sair de cena, para que o casamento oficial não sofra abalos na aparência, embora ambos estejam de acordo que todos saberão que o filho de Lilith tem por pai o amante da senhora daquelas paragens. Assim, Caim recebe de Lilith como presente de viagem o melhor burro que há, além de mantimentos que permitiriam a ele uma viagem sem os transtornos e necessidades por que passou quando de sua primeira excursão que o levava até Nod. É durante esta viagem que pela primeira vez acontece o seu deslocamento no tempo, cuja percepção se dá exatamente em função da correspondente mudança espacial. Ao chegar em determinado limite, Caim percebe um fenômeno inusitado. A natureza que se segue em vale próximo é extremamente diferente daquela paisagem algo desértica que até então lhe emoldurara o percurso. Após íngreme subida em que o burro dera mostras de sua destreza, descerra-se à visão de Caim a paisagem idílica que será o divisor espacial da mudança de tempo que logo mais ele perceberá:

E então, ó surpresa, ó pasmo, ó estupefacção, a paisagem que caim tinha agora diante de si era completamente diferente, verdes de todos os verdes alguma vez visto, com árvores frondosas e frutíferas, complexos de água, uma temperatura suave, nuvens brancas boiando no céu. Olhou para trás, a mesma aridez de antes, a mesma secura, ali nada havia mudado. Era como se existisse uma fronteira, um traço a separar dois países, Ou dois tempos, disse caim sem consciência de havê-lo dito, o mesmo que se alguém o estivesse pensando em seu lugar. Levantou a cabeça para olhar o céu e viu que as nuvens que se moviam na direcção donde viemos se detinham na vertical do chão e logo desapareciam por desconhecidas artes. Há que levar em consideração o facto de caim estar mal informado sobre questões cartográficas, poderia mesmo dizer-se que esta, de certo modo, é a sua primeira viagem ao estrangeiro, portanto é natural surpreender-se, outra terra, outra gente, outros céus e outros costumes. Bem, tudo isso pode ser certo, mas o que ninguém me explica é a razão de as nuvens não poderem passar de lá para cá. A não ser, diz a voz que fala pela boca de caim, que o tempo seja outro, que esta paisagem cuidada e trabalhada pela mão do homem tivesse sido, em épocas passadas, tão estéril e desolada como a terra de nod. *Então estamos no futuro, perguntamos nós, é que temos visto por aí*

*uns filmes que tratam do assunto, e uns livros também* (SARAMAGO, 2009, p.77; grifo nosso).

O trecho em destaque assinala a interferência do narrador intruso, estabelecendo, à semelhança do que acabara de realizar na narrativa, um deslocamento espaço-temporal para fora do contexto efabulatório, projetando por breves instantes o contexto narrativo para o universo extraficcional característico do narrador implícito de Wayne Booth. Assim, filmes e livros versando sobre o deslocamento no tempo e suas consequências os há em profusão. Em artigo de autoria da pesquisadora Salma Ferraz (2013), intitulado “Caim decreta a morte de Deus”, ela faz referência a um destes filmes, um seriado de origem norte-americana da década de 1960, intitulada *Túnel do tempo* (1966), cujos protagonistas viajavam no tempo em um experimento científico que apresentou o defeito de não conseguir trazê-los de volta, monitorando-os, porém, em suas viagens temporais por diversas épocas e lugares da historiografia humana.

Esta referência de Saramago, porém, embora mais próxima do imaginário do leitor moderno, talvez não seja a mais adequada para a relação de intertextualidade a que *Caim* está vinculado. No âmbito biblista, é comuníssima a figura do profeta, indivíduo cujo atributo mais é a sua capacidade de transcendência espaço-temporal, trazendo notícias de eventos futuros que podem ser evitados se as medidas sugeridas forem adotadas. Um exemplo clássico, na textualidade bíblica, é a do profeta Jonas, que advertiu a cidade de Nínive, capital da Assíria, para que ela pudesse corrigir-se de seus pecados. Segundo a fonte bíblica, ao seguir a orientação de Jonas a cidade foi poupada de sua destruição (JONAS, 3:1-10), o que não aconteceu com Sodoma e Gomorra, que constam da narrativa de *Caim*, cujo protagonista, em uma de suas escapadas para o futuro, pôde testemunhar algo dos bastidores divinos da destruição de ambas as cidades.

Embora nosso trabalho não tenha como meta especificamente o tempo na narrativa, é pertinente observar, ainda que de passagem, que o recurso de deslocamento temporal adotado por José Saramago em *Caim*, que num primeiro momento parece transgredir o princípio da verossimilhança, de fato não o faz. Não segundo Paul Ricoeur. Em seu tratado acerca do tempo nas narrativas, escreve ele em *Tempo e narrativa: tomo III*, obra que explora as aporias temporais aristotélico-agostinianas numa perspectiva fenomenológica imbricada com o universo da ficcionalidade:

A característica mais visível, mas não necessariamente a mais decisiva, da oposição entre tempo fictício e tempo histórico é a *libertação* do narrador –

que não confundimos com o autor – em relação à obrigação maior que se impõe ao historiador, ou seja, dobrar-se aos conectores específicos da reinscrição do tempo vivido sobre o tempo cósmico. Ao dizer isso, damos ainda apenas uma caracterização *negativa* da liberdade do artesão da ficção e, por implicação, do estatuto irreal da experiência temporal fictícia. Personagens irrealis, diremos, têm uma experiência irreal do tempo. Irreal, no sentido de que as marcas temporais dessa experiência não exigem vinculação à única trama espaço-temporal constitutiva do tempo cronológico. Pela mesma razão, elas não exigem vinculação umas com as outras, como mapas geográficos postos borda contra borda: a experiência temporal de tal herói não precisa ser referida ao único sistema de datação e ao único quadro de todas as datas possíveis, cujo mapa é constituído pelo calendário. Nesse sentido, da epopeia ao romance, passando pela tragédia e pela comédia antigas e modernas, o tempo da narrativa de ficção está livre das coerções que exigem revertê-lo ao tempo do universo. [...] *Cada experiência temporal fictícia desdobra seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único* (RICOUER, 1997, p.212; grifo nosso).

A estas palavras de Paul Ricoeur se junta o fato de que a especificidade histórica cronológica em torno da documentação textual bíblica não é precisa em muitos pontos, o que referenda até certo ponto a liberdade temporal que os autores que dialogam com o texto bíblico em bases intertextuais assumem. É o caso, no contexto deste trabalho, do deslocamento temporal que Moacyr Scliar realizou em relação à data assinalada por Harold Bloom para a existência da autora J e a sua recriação desta personagem através da Feia de *A mulher que escreveu a Bíblia*. Em *Caim* é o protagonista que se desloca no tempo, com o pressuposto profético do etos biblista para as viagens na temporalidade. Em torno da proposta da *Bíblia* como rizoma literário em assunção neste trabalho, Paul Ricoeur consigna estas instigantes observações: “De minha parte, eu me tornei atento a esses limites externos da narrativa pela exegese bíblica. *A Bíblia hebraica*, com efeito, pode ser lida como o testamento do tempo em suas relações com a eternidade divina [...] (1997, p.461).” O alcance integral dessas palavras perpassa por uma completa hermenêutica de *Tempo e narrativa: tomo III*. No entanto, mesmo que isoladas de um contexto mais amplo, são indicativas da pertinência temporal com que *Caim* foi concebido por José Saramago.

Este aspecto ressaltará do conjunto narrativo da obra, que em última instância trabalha com esta perspectiva apontada por Ricoeur de testamento temporal em relação com a eternidade, consubstanciadas neste romance do escritor português em *Caim* e o senhor. *Caim* representaria o tempo em sua percepção humana, não obstante a sua capacidade de deslocamento temporal; o senhor representaria a eternidade. A certa altura de uma de suas viagens no tempo, num total de onze, ambos discutem acerca da temporalidade. Assim como possivelmente o leitor, *Caim* interroga ao deus de Saramago se a sua capacidade de viajante

do tempo é um atributo a ele concedido pelo senhor. Este afirma que não, estabelecendo que esta habilidade é primária para ele, para quem o tempo não existe (SARAMAGO, 2009, p.150). Este trecho saramaguiano reverbera as considerações de Santo Agostinho, o maior pensador cristão de todos os tempos na opinião de Harold Bloom, que o situa, em seu *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*, na primeira *sefirot*, afirmando ser o bispo de Hipona um intelectual extraordinário, sobretudo quando o tema é memória e temporalidade (BLOOM, 2003, p.112), o que também se depreende da abordagem de Paul Ricoeur sobre o tempo e a narrativa, que tem no santo africano uma das principais matrizes culturais para a sua exegese. Em *Confissões*, Santo Agostinho questiona, numa perspectiva remissiva a *Caim*: “Dize-nos, pois, ó Rei da criação, de que maneira mostras às almas os fatos futuros? [...] Senhor, de que modo ensinas as coisas futuras, tu, para quem não existe futuro? (AGOSTINHO, 2002, p.344).”

Se a capacidade de viajar temporal não foi dada por ele, então seria possível que houvesse no universo outra força com poderes semelhantes? A este questionamento, o deus de *Caim* responde: “É possível, não tenho por hábito discutir transcendências ociosas (2009, p.150).” Ao pronunciar tais palavras, o senhor do romance remete ao problema do demiurgo na filosofia grega platônica (PLATÃO, 2011), o deus artesão do mundo que teria se inspirado em um modelo superior. Deslocando o problema para o contexto judaico, Elaine Pagels, professora de História da Religião na Universidade de Princeton, e uma das maiores estudiosas dos Manuscritos do Mar Morto, traz curiosíssima nota acerca de informes presentes em documento encontrado entre os referidos manuscritos, de autor desconhecido, traduzido para o inglês com o título de *Testimony of truth*. Em sua obra *As origens de Satanás: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem no mundo moderno*, menciona a pesquisadora uma abordagem que ecoa a fala do deus saramaguiano, bem como seu etos ao longo do romance, instaurando outro ângulo sob o qual *Caim* pode e talvez deva ser observado, sobretudo pelo leitor fideísta não ortodoxo, já que para o leitor ortodoxo tais informes constituirá uma rematada heresia passível de fogueiras medievais. Escreve a pesquisadora norte-americana:

Abordando a história do Gênesis [...] esse mestre “descobre” que o livro revela a verdade apenas a quem o ler ao contrário, reconhecendo que Deus era, na realidade, o vilão, e a serpente, a santificada! Ele nota, por exemplo, que em Gênesis 2:17, Deus ordenou a Adão que não comesse do fruto da árvore que estava no meio do Paraíso, avisando que no dia em que dela comeres, morrerás. A serpente, no entanto, disse o contrário a Eva: É certo que não morreréis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se

vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal (Gênesis 3:4-5). Quem, pergunta o *Testimony*, falou a verdade? Adão e Eva obedeceram à serpente, e abriram-se os olhos de ambos e perceberam que estavam nus (3:7). Não morreram naquele dia, como havia avisado Deus. Em vez disso, seus olhos se abriram para o conhecimento, como prometera a serpente. Mas quando Deus compreendeu o que havia acontecido, ele amaldiçoou a serpente e chamou-a de “diabo” (Gênesis 3:14-15). Já que Adão obtivera o conhecimento divino, Deus resolveu expulsá-lo do Paraíso, para que não estenda a mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e viva, eternamente (Gênesis 3:22), conseguindo a vida eterna junto com o conhecimento.

Que tipo de Deus é esse?... Certamente que demonstrou que é um invejoso maligno, prossegue o autor. Não só sentia inveja de sua própria criação, mas era também ignorante e vingativo. E o que dizer da serpente, que Deus amaldiçoou e chamou de “diabo”? Segundo o *Testimony*, a serpente, que levou Adão e Eva à iluminação espiritual era, na verdade, Cristo, aparecendo disfarçado no Paraíso para livrar Adão e Eva do “erro dos anjos” – isto é, erro induzido por “governantes” sobrenaturais malignos, que se faziam passar por Deus neste mundo (PAGELS, 1996, p.204).

Informa a pesquisadora Pagels acerca de outro mestre anônimo, cujos escritos também foram encontrados em Nag Hamadi (1996, p.205), que faz afirmações semelhantes às do autor de *Testimony of truth*, em manuscrito traduzido para o inglês como *Reality of the rulers*, e que tem como característica a reabilitação da figura feminina quando da inversão interpretativa do mito judaico-cristão. Neste texto, o deus dos hebreus é um ser menor no contexto cósmico, e pretendia escravizar a humanidade mediante a sedução, sendo denominado Samael, cujo significado seria “Deus dos cegos”:

Tal empáfia revela que ele [o deus dos hebreus] era apenas um ser menor, ignorante, cujo poder o levou ao orgulho arrogante (*hybris*) e à destruição. [...]

Quando Adão e Eva, iluminados pelo princípio espiritual feminino que a ela apareceu sob a forma da serpente, desafiaram-nos, eles amaldiçoaram a mulher e a serpente, e expulsaram Eva do Paraíso, junto com Adão (PAGELS, 1996, p.206).

Assim, as viagens no tempo de Caim vão traçando o perfil da divindade judaica pela ótica de Saramago. A partir do recurso da viagem no tempo, aos poucos o romance vai apresentando um deus falível, que se poderia dizer mais humano que propriamente divino, bem na perspectiva do que é mencionado pela pesquisadora Pagels em suas referências em torno dos antigos documentos encontrados no Mar Morto. O senhor saramaguiano revela atributos de irascibilidade e falta de lógica remissivas à maneira de ser dos deuses olímpicos apresentados por Homero em seus poemas épicos, numa angulatura cultural que remete ao

*collegium trilingue* da proposição de Arnaldo Momigliano de que nos utilizamos na primeira seção deste estudo.

As viagens de Caim perfazem um total de onze. Em cada uma, José Saramago lança mão do recurso parodístico tradicional, que é mencionado por Bella Jozef (1986, p.247) como sendo “um texto duplo que contém o texto parodiado de que ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa.” *Caim* apresenta este tríptico aspecto parodístico, como se pode inferir do que já foi exposto sobre ele até aqui e é referendado nas viagens da personagem para dialogar com outras personagens do contexto bíblico-judaico. Seu roteiro de viagem pelo tempo abrange parte integrante dos mais representativos episódios do *Velho Testamento* bíblico, de que passaremos a tratar na seção subsequente.

### **1.2.3 Os intertextos bíblico-hebraicos-literários e a apologia bloomiana de Javé**

A permanência de Caim no palácio de Lilith se encerra por sua livre opção, logo após a amante engravidar-se. Ela aquiesce que ele parta, ofertando-lhe a melhor alimária e um provimento farto para a viagem. Logo após encontrar-se na divisa entre as duas naturezas que descobre serem as expressões espaciais de um salto temporal, Caim resolve descansar e fazer uma refeição em um espaço natural cercado por pássaros, num recanto bucólico. Assim que termina a refeição, lembra-se de Lilith e o seu sangue esquenta, mas uma sonolência pesa-lhe a pálpebra. Antes que adormeça, tem a sua atenção despertada por uma voz juvenil que dialoga animadamente com uma voz adulta, numa relação que logo se esclarece ser entre pai e filho. O filho pergunta ao pai onde estaria a vítima para o sacrifício, já que eles levavam a lenha e o que mais era necessário para um sacrifício. O pai lhe diz que a vítima Deus proverá. Ao apresentar estas informações preliminares, o narrador faz uma interferência para esclarecer acerca dos acontecimentos que vão desenrolar-se, explicando que o deus apresentado e representado ali não era um ser confiável, pois há três dias fizera uma exigência a Abraão de que sacrificasse o filho num lugar por ele determinado, com a simplicidade de quem pede um copo de água, segundo as palavras do texto (SARAMAGO, 2009, p.79). O correto, ainda segundo o narrador, seria que Abraão mandasse a divindade “à merda, mas não foi assim (2009, p.79).” E ali se encontravam, para o sacrifício do filho que até então ignorava ser ele a vítima do holocausto.

É esta cena, este burburinho, que o protagonista de *Caim* tem diante de si, observando secretamente o seu desfecho. Logo que Abraão amarra o filho à pedra do sacrifício e se prepara para degolá-lo, Caim intercede segurando-lhe o braço no momento

preciso. A esta ação, junta ele as seguintes palavras de indignação para aquilo que já percebera ser toda a motivação daquela trama:

Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, é outra vez a mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais se deve amar, Foi o senhor que o ordenou, foi o senhor que o ordenou, debatia-se abraão, Cale-se, ou quem o mata aqui sou eu, desate já o rapaz, ajoelhe e peça-lhe perdão, Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida a isaac. Não, não era certo, caim não é nenhum anjo, anjo é este que acabou de pousar com um grande ruído de asas e que começou a declamar como um actor que tivesse ouvido finalmente a sua deixa, Não levantes a mão contra o menino, não lhe faça nenhum mal, pois já vejo que és obediente ao senhor, disposto, por amor dele, a não poupar nem sequer o teu filho único (SARAMAGO, 2009, p.80).

A sequência da cena é mais uma estocada irônica do autor, que põe na berlinda a eficiência angélica ao dizer ao representante celeste que ele chegara tarde, e que se não fosse ele, Caim, o menino estaria morto. O anjo se desculpa, afirmando que teve um pequeno problema com a asa direita, o que o desviou momentaneamente de seu destino original, causando o atraso que só não foi fatal graças à interferência do fraticida benfeitor. O texto bíblico parodiado relata o acontecimento nestes termos:

#### **O sacrifício de Abraão –**

1 Depois desses acontecimentos, sucedeu que Deus pôs Abraão à prova e lhe disse: "Abraão! Abraão!" Ele respondeu: "Eis-me aqui!"

2 Deus disse: "Toma teu filho, teu único, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei."

3 Abraão se levantou cedo, selou seu jumento e tomou consigo dois de seus servos e seu filho Isaac. Ele rachou a lenha do holocausto e se pôs a caminho para o lugar que Deus havia indicado.

4 No terceiro dia, Abraão, levantando os olhos, viu de longe o lugar.

5 Abraão disse a seus servos: "Permaneçam aqui com o jumento. Eu e o menino iremos até lá, adoraremos e voltaremos a vós."

6 Abraão tomou a lenha do holocausto e a colocou sobre seu filho Isaac, tendo ele mesmo tomado nas mãos o fogo e o cutelo, e foram-se os dois juntos.

7 Isaac dirigiu-se a seu pai Abraão e disse: "Meu pai!" Ele respondeu: "Sim, meu filho!" — "Eis o fogo e a lenha," retomou ele, "mas onde está o cordeiro para o holocausto?"

8 Abraão respondeu: "É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho", e foram-se os dois juntos.

9 Quando chegaram ao lugar que Deus lhe indicara, Abraão construiu o altar, dispôs a lenha, depois amarrou seu filho e o colocou sobre o altar, em cima da lenha.

10 Abraão estendeu a mão e apanhou o cutelo para imolar seu filho.

11 Mas o anjo de Iahweh o chamou do céu e disse: "Abraão! Abraão!" Ele respondeu: "Eis-me aqui!"

12 O Anjo disse: "Não estendas a mão contra o menino! Não lhe faças nenhum mal! Agora sei que temes a Deus: tu não me recusaste teu filho, teu único." (GÊNESIS, 22:1-12; negrito do original).

O texto escriturístico em sua sequência aponta as promessas de Deus para o povo judeu, com uma descendência próspera para Abraão, numerosa como as areias na praia e as estrelas no céu (GÊNESIS, 22:15). Já o texto saramaguiano prossegue em sua proposta iconoclasta com o comentário de Caim à promessa divina a Abraão: “não compreendo como irão ser abençoados todos os povos do mundo só porque abraão obedeceu a uma ordem estúpida [...] (SARAMAGO, 2009, p.81).” Mas a retórica saramaguiana não se encerra aí na desconstrução da sacralidade do senhor judaico:

[...] imaginemos um diálogo entre o frustrado verdugo e a vítima in extremis. Perguntou isaac, Pai, que mal te fiz eu para teres querido matar-me, a mim que sou o teu único filho, Mal não me fizeste, isaac, Então por que quiseste cortar-me a garganta como seu fosse um borrego, perguntou o moço, se não tivesse aparecido aquele homem para segurar-te o braço, que o senhor o cubra de bênçãos, estarias agora a levar um cadáver para casa. A ideia foi do senhor, que queria tirar a prova, A prova de quê, Da minha fé, da minha obediência. E que senhor é esse que ordena a um pai que mate o seu próprio filho, É o senhor que temos, o senhor dos nossos antepassados, o senhor que já cá estava quando nascemos, *E se esse senhor tivesse um filho, também o mandaria matar, perguntou isaac, O futuro o dirá* (SARAMAGO, 2009, p.82; grifo nosso).

O destaque desta transcrição constitui instigante intertexto com o Cristianismo, na prefiguração de Jesus Cristo como sendo o filho de Deus, ou antes, o cordeiro de Deus, que tira os pecados do mundo, conforme a proposição dogmática da cristandade de que Deus deu o seu único filho em holocausto pelos pecados da humanidade. Conforme o estudo dos tipos do *Velho Testamento* da *Bíblia cristã* que prefiguram as personagens do *Novo Testamento*, o sacrifício de Isaac é bem uma prefiguração do que viria a ocorrer mais tarde com Jesus Cristo. Na continuação do diálogo entre Abraão e Isaac, o pai estabelece uma canhestra teodiceia ao afirmar que pela sua onisciência o ser divino provavelmente já sabia que o anjo ia atrasar-se e que Caim ali estaria para evitar a execução no último instante (SARAMAGO, 2009, p.83). Em sua reflexão, Abraão afirma ao filho ter conhecido Caim antes que ele, Isaac, nascesse (2009, p.83), o que será esclarecido mais tarde quando de outro deslocamento temporal do irmão de Abel. Como reflexão última deste acontecimento, há o seguinte diálogo, que remete a uma divindade pagã, que disputou espaço entre os povos do *Velho Testamento* com os seguidores hebreus:

Pai, a questão, embora a mim me importe muito, não é tanto ter eu morrido ou não, a questão é sermos governados por um senhor como este, tão cruel como baal, que devora os seus filhos, Onde foi que ouviste esse nome, *A gente sonha, pai* (SARAMAGO, 2009, p.83; grifo nosso).

Este episódio constituiu a primeira viagem temporal de Caim, caracterizando na efabulação saramaguiana mais uma argumentação que põe em xeque o caráter sagrado atribuído pela tradição judaico-cristã à divindade. José Saramago aproveita a última fala de Isaac para emendar a percepção de seu protagonista que se imagina a sonhar porque se vê despertando em cima de seu jumento. Logo ele constata tratar-se de outro tempo, ou outro presente, que é como ele caracterizará esta mobilidade temporal. A diferença agora era o espaço agreste, evocativo da terra de Nod, o que “mostrava que tanto poderia avançar como voltar atrás no tempo, e não por vontade própria [...] (2009, p.83).” Logo Caim dá início a uma caminhada por terreno que em tudo evocava um mundo em formação. De repente ele divisa à distância uma construção, mais especificamente uma torre. Aproxima-se dela aos poucos e constata uma algaravia, como se aquela pequena multidão em torno da exótica edificação fosse constituída de malucos, pois falavam todos ao mesmo tempo sem se entenderem. Caim teve sorte de encontrar logo alguém que falava a sua língua, o hebraico, pois naquela balbúrdia ninguém se entendia e alguns julgavam suas línguas mais belas e sonoras que outras (2009, p.85), o que não deixa de ser uma ironia com os falantes modernos que se deixam levar pela ufanía linguística de qualquer natureza. Neste ponto, o escritor de Portugal aproveita o entrecho para estabelecer um xiste com a lusofonia:

A sorte foi ter dado logo com um homem que falava hebraico, língua que lhe tinha calhado em sorte no meio da confusão criada e que caim já ia conhecendo, com gente a expressar-se, sem dicionários nem intérpretes, em inglês, em alemão, em francês, em espanhol, em italiano, em eusquera, alguns em latim e grego, e mesmo, quem o imaginaria, em português (SARAMAGO, 2009, p.85).

O filho de Adão e Eva pergunta a seu interlocutor sobre aquele desacordo descomunal, ao que é informado de que se tratava de uma confusão que se estabeleceu quando um grande ajuntamento de pessoas foi ter àquele lugar. Após reunirem-se, decidiram construir uma cidade e uma grande torre para que pudessem chegar ao céu. Então, o senhor veio, viu e não gostou, sob a alegação de que se construíssem uma torre daquelas, tudo o mais lhes seria possível. Caim se espanta, pois, afinal, chegar ao céu seria uma aspiração boa. Mas não era esta a opinião da divindade, num etos que conduz aos apontamentos referenciados por

Elaine Pagels na seção anterior, quando cita a exegese de documento antiquíssimo que vê o deus hebraico como uma divindade menor, invejosa da condição humana e vingativa (PAGELS, 1996, p.96). Por isso, o senhor resolveu confundir-lhes a língua. O texto de *Caim* ecoa as palavras de Pagels: “O ciúme é o seu grande defeito, em vez de ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja, está claro que o senhor não suporta ver uma pessoa feliz, [...] (SARAMAGO, 2009, p.86).”

Os homens que acompanharam o diálogo com Caim resolvem assaltá-lo, saqueando os seus alforjes e com a intenção de transformar o seu jumento em almôndegas, segundo o narrador (2009, p.86). Com isso, a montaria de Caim sai em desabalada carreira, o que segundo o narrador tem o dom de projetá-lo e ao seu dono àquele mesmo lugar mas em um tempo futuro, quando contemplam uma promessa do senhor de que enviaria um ciclone para derrubar a torre que ali havia estado durante tanto tempo em porte majestoso que parecia desafiar o tempo (2009, p.87), o que leva o narrador a constatar de maneira algo pessimista que a história dos homens é a “história de seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele (2009, p.88).” O texto bíblico referente ao episódio parodiado por Caim narra, sem no entanto fazer referências ao modo como a torre seria destruída posteriormente:

#### **Torre de Babel –**

1 Todo o mundo se servia de uma mesma língua e das mesmas palavras.

2 Como os homens emigrassem para o oriente, encontraram um vale na terra de Senaar e aí se estabeleceram.

3 Disseram um ao outro: "Vinde! Façamos tijolos e cozamo-los ao fogo!" O tijolo lhes serviu de pedra e o betume de argamassa.

4 Disseram: "Vinde! Construamos uma cidade e uma torre cujo ápice penetre nos céus! Façamo-nos um nome e não sejamos dispersos sobre toda a terra!"

5 Ora, Iahweh desceu para ver a cidade e a torre que os homens tinham construído.

6 E Iahweh disse: "Eis que todos constituem um só povo e falam uma só língua. Isso é o começo de suas iniciativas! Agora, nenhum desígnio será irrealizável para eles.

7 Vinde! Desçamos! Confundamos a sua linguagem para que não mais se entendam uns aos outros."

8 Iahweh os dispersou dali por toda a face da terra, e eles cessaram de construir a cidade.

9 Deu-se-lhe por isso o nome de Babel, pois foi lá que Iahweh confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra e foi lá que ele os dispersou sobre toda a face da terra (GÊNESIS, 11:1-9; negrito do original).

No contexto da narrativa, o protagonista de Saramago parece ter razão. Uma argumentação que remeta a uma defesa da divindade hebraica parece realmente difícil. Este

episódio, que é mencionado brevemente no texto da *Bíblia hebraica*, faz realmente pensar na divindade judaica como um deus menor. Saramago explora o episódio com argutas reflexões, embora deva ser observado que se trata de uma paródia cujo sentido literal do texto bíblico é adotado como o referente a ser parodiado. Como já foi mencionado em outro momento neste trabalho, a leitura literal biblista é apenas uma das modalidades de se ler as escrituras, não sendo de modo algum desejável, na maioria das vezes, a perspectiva literal (ARMSTRONG, 2007, p.9). Portanto, os acontecimentos em torno da torre de Babel foram a segunda e a terceira viagens no tempo do protagonista samaraguiano. A quarta excursão temporal de Caim se passa quando volta a encontrar Abraão, pois segundo o narrador: “Estava escrito na tábua do destino que Caim haveria de reencontrar Abraão (SARAMAGO, 2009, p.89).” Em seu deslocamento no tempo, Caim encontrou-se num dia de calor próximo a uma tenda. Nela percebeu alguém que lhe parecia conhecido:

Para ter certeza chamou à porta da tenda e então apareceu Abraão. Procura alguém, perguntou ele, Sim e não, estou só de passagem, pareceu-me reconhecer-te e não me enganei, como está teu filho isaac, eu sou caim, Estás enganado, o único filho que tenho chama-se Ismael, não isaac, e ismael é o filho que fiz à minha escrava Agar. O vivo espírito de caim, já treinado nestas situações, iluminou-se de repente, o jogo dos presentes alternativos havia manipulado o tempo uma vez mais, mostrara-lhe antes o que só viria a acontecer depois, isto é, por palavras que se querem mais simples e explícitas, o tal isaac ainda não tinha nascido (SARAMAGO, 2009, p.90).

O narrador de *Caim* joga com a temporalidade de forma singular, olhando episódios e personagens por ângulos temporais distintos. A torre de Babel é apresentada no momento em que as línguas haviam sido confundidas e num futuro em que se concretiza a promessa do senhor quanto a sua destruição (2009, p.87). Com Abraão, o pêndulo do tempo oscila em sentido inverso. Abraão é visitado por Caim no exato momento em que se preparava para sacrificar seu filho à divindade. Já neste recorte, ele volta a ser visitado pelo protagonista saramaguiano num fluxo temporal anterior ao episódio do quase assassinio de Isaac, quando na verdade o filho de Abraão e Sara ainda não havia nascido.

Nesta ocasião, Caim é recebido pelo patriarca bíblico em sua tenda, juntamente com outros estrangeiros, que mais tarde vão revelar-se respectivamente como sendo anjos e o próprio senhor, que fará o prognóstico de que Sara terá um filho, o que a ela causa estranheza, levando-a ao riso, pois já estavam ela e o marido em idade avançada. Em seguida, a efabulação romanesca apresentará o motivo de o senhor andar por aquelas paragens. Havia chegado ao seu conhecimento o que se passava em duas cidades próximas de onde Abraão

estava vivendo em tendas. Sodoma e Gomorra eram cidades pervertidas, onde os homens haviam abandonado as mulheres para se juntarem sexualmente uns aos outros. Urgia que fosse destruída. A esta altura do relato, a *Bíblia* registra o seguinte diálogo entre Deus e Abraão, que intercede por Sodoma e Gomorra. O relato consta do capítulo 18 do livro que abre a escritura judaico-cristã, quando Abraão intercede por Sodoma e Gomorra:

**A intercessão de Abraão –**

16 Tendo-se levantado, os homens partiram de lá e chegaram a Sodoma. Abraão caminhava com eles, para os encaminhar.

17 Iahweh disse consigo: "Ocultarei a Abraão o que vou fazer,

18 já que Abraão se tornará uma nação grande e poderosa e por ele serão benditas todas as nações da terra?

19 Pois eu o escolhi para que ele ordene a seus filhos e à sua casa depois dele que guardem o caminho de Iahweh, realizando a justiça e o direito; deste modo Iahweh realizará para Abraão o que lhe prometeu."

20 Disse então Iahweh: "O grito contra Sodoma e Gomorra é muito grande! Seu pecado é muito grave!

21 Vou descer e ver se eles fizeram ou não tudo o que indica o grito que, contra eles, subi até mim; então ficarei sabendo."

22 Os homens partiram de lá e foram a Sodoma. Iahweh se mantinha ainda junto de Abraão.

23 Este aproximou-se e disse: "Destruirás o justo com o pecador?"

24 Talvez haja cinquenta justos na cidade. Destruirás e não perdoarás à cidade pelos cinquenta justos que estão em seu seio?

25 Longe de ti fazeres tal coisa: fazer morrer o justo com o pecador, de modo que o justo seja tratado como o pecador! Longe de ti! Não fará justiça o juiz de toda a terra?"

26 Iahweh respondeu: "Se eu encontrar em Sodoma cinquenta justos na cidade, perdoarei toda a cidade por causa deles."

27 Disse mais Abraão: "Eu me atrevo a falar ao meu Senhor, eu que sou poeira e cinza.

28 Mas talvez falem cinco aos cinquenta justos: por causa de cinco destruirás toda a cidade?" Ele respondeu: "Não, se eu encontrar quarenta e cinco justos."

29 Abraão retomou ainda a palavra e disse: "Talvez só existam quarenta." E ele respondeu: "Eu não o farei por causa dos quarenta."

30 Disse Abraão: "Que meu senhor não se irrite e que eu possa falar: talvez ali se encontrem trinta." E ele respondeu: "Eu não o farei se ali encontrar trinta."

31 Ele disse: "Eu me atrevo a falar a meu Senhor: talvez se encontrem vinte." E ele respondeu: "Não destruirei por causa dos vinte."

32 Ele disse: "Que meu Senhor não se irrite e falarei uma última vez: talvez se encontrem dez." E ele respondeu: "Não destruirei, por causa dos dez."

33 Iahweh, tendo acabado de falar com Abraão, foi-se e Abraão voltou para o seu lugar (GÊNESIS, 18:16-33; negrito do original).

Em sua alternativa ao texto bíblico oficial, Saramago dá sequência ao diálogo com Abraão após a partida do senhor. À pergunta de Caim sobre como deus saberia quem é inocente na cidade, o patriarca responde que o senhor tem os seus métodos. A Caim preocupa

a situação dos dois homens que estavam com deus e que se dirigiriam a Sodoma e Gomorra. Ele é esclarecido de que não são homens comuns, mas sim anjos. Em outra viagem no tempo, Caim os encontrará próximos a Jó, mas não para lançar fogo sobre as desgraças permitidas pelo deus saramaguiano, mas sim para impedirem que Satanás dê cabo da vida de Jó, exigência esta feita pelo deus de Saramago em sua aposta com o diabo, o que só acrescentou mais indignação ao espírito do protagonista de *Caim*. Mas na destruição de Sodoma e Gomorra, o que enfureceu o irmão de Abel foi a morte de inocentes, mais especificamente crianças. Embora o texto bíblico a elas não se refira diretamente, deixando-as subentendidas na expressão “inocentes”, na efabulação de Saramago o seu protagonista dirá, após a destruição de Sodoma e Gomorra:

Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em Sodoma e nas outras cidades que foram queimadas. Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus, mas não foi o delas (SARAMAGO, 2009, p.97).

Com esta nota de espanto, diante de um Abraão boquiaberto por aquela possibilidade que lhe escapara, José Saramago encerra o capítulo sétimo de seu romance, de um total de treze. O próximo capítulo terá início já com o deslocamento de seu protagonista por um outro presente, segundo a definição da divisão tripartite da temporalidade em *Caim*. O protagonista subitamente se vê ao sopé de um monte com uma multidão de milhares de pessoas. Chegara à conclusão do que se passava montando um quebra-cabeças com o que ouvira esparsamente. Este novo presente que se apresentara abruptamente a ele diz respeito ao episódio em que Moisés desce do Monte Sinai com as tábuas da Lei após dias de ausência e encontra o povo adorando a um bezerro de ouro que fora esculpido às pressas para simbolizar uma outra divindade que não o deus de Saramago, que neste contexto ditara suas leis a Moisés.

Uma das narrativas mais conhecidas, mesmo de quem nunca leu a *Bíblia* (ÊXODO, 32), o episódio apresenta um desdobramento que é dramático. Avisado pela divindade que o povo se corrompera, portanto seria castigado, Moisés intercede por ele. A divindade reconsidera ante a argumentação de Moisés. Mas quando este desce do monte e vê a idolatria reinante, fica irado como antes a divindade ficara. Neste estado de espírito, exige que a multidão tome uma posição. A tribo de Levi o apoia. E mediante suas ordens saem

passando a fio de espada os demais membros da multidão já em suas tendas. Saramago, que em sua narrativa reproduz textualmente a escritura em diversos momentos de sua construção parodística, relata assim o episódio:

Eis o que diz o senhor, deus de Israel, pegue cada um numa espada, regressem ao acampamento e vão de porta em porta, matando cada um de vocês o irmão, o amigo, o vizinho. E foi assim que morreram três mil homens. O sangue corria entre as tendas como uma inundação que brotasse do interior da própria terra, como se ela própria estivesse a sangrar, os corpos degolados, esventrados, rachados de meio a meio, jaziam por toda a parte, os gritos das mulheres e das crianças eram tais que deviam chegar ao cimo do monte sinai onde o senhor se estava regozijando com a sua vingança. Caim 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. [...] *Lúcifer sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja mas não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito* (SARAMAGO, 2009, p.101; grifo nosso).

O sanguinolento episódio revolta ainda mais o protagonista do romance. Sua visão, porém, vai se revelando unilateral. Assim como Caim, Moisés extermina a vida de pessoas por conta de sua fé. Ele assassinara a Abel por conta de sua relação conflituosa com a divindade. Em nenhum momento parece ocorrer a ele sua parcela de culpa, como quando convencera ao senhor de que ele tinha também a sua parcela de responsabilidade pela morte de Abel, conforme foi apontado em momento específico deste estudo. A sua próxima viagem no tempo é na verdade um turbilhão fantástico de visões em que vê passar como em imagens cinematográficas compactas e céleres todo o acervo das guerras de conquistas judaicas, quando sob o apoio da divindade os hebreus dizimam cidades e saqueiam as suas riquezas, procedendo a contabilidades que despertam no fratricida a mais viva repulsa ao senhor que lhe poupou a vida após ter ele matado a seu irmão. Isto o levará a dizer: “[...] a este senhor terá de chamar-se um dia senhor dos exércitos, não lhe vejo outra utilidade, pensou caim, e não se enganava (SARAMAGO, 2009, p.107).”

Desse turbilhão, alguns eventos Caim escutará de pessoas que os ouviram de outras, que por sua vez também teriam ouvido de outras e assim sucessivamente no tempo. Assim, o relato de Ló e suas filhas, que o embriagam para manter relações sexuais com elas, pois não havia mais homens nas redondezas após a destruição de Sodoma e Gomorra, são postas em xeque pelo protagonista. Caim, rememorando a sua condição de amante de Lilith, sabia por experiência própria que a embriaguez a que as filhas de Ló o submeteram era um

método contraproducente da libido, o que impediria que o pai mantivesse com elas relações sexuais:

As duas irmãs ficaram grávidas, mas caim, grande especialista em erecções e ejaculações como gostosamente o confirmaria lilith, sua primeira e até agora única amante, disse quando esta história lhe foi contada, A um homem dessa maneira embriagado, ao ponto de nem dar pelo que se estava a passar, a coisa simplesmente não se lhe levanta, e se não se lhe levanta a coisa, então não poderá dar-se a penetração, e, portanto, isso de engendrar, nada (SARAMAGO, 2009, p.103).

A culpa do deus hebraico neste contexto correria por conta da sua complacência com o incesto, pois daí decorria um fim utilitário, o de fazer com que fossem gerados filhos para substituírem o grande número de mortos à espada nas guerras intermináveis levadas a efeito sob a égide do deus dos exércitos, embora este raciocínio seja uma hipótese de trabalho aventada pelo narrador, segundo suas próprias palavras (2009, p.104). A sétima excursão no tempo vai levar Caim até a época em que Josué sitia a cidade de Jericó, derrubando suas muralhas fortificadas com o auxílio divino, depois de cumprir um ritual determinado pela divindade de marchar durante sete dias em torno das muralhas e no final tocar um trombeta que viesse deitar abaixo a guarda de Jericó. Ao consegui-lo, o exército israelita instaura a mortandade generalizada entre os habitantes de Jericó, principalmente entre os membros da realeza. Caim, porém, já estava acostumado. Na exploração desta intertextualidade, José Saramago estabelecerá uma nova perspectiva para uma das personagens célebres no contexto da campanha militar contra Jericó. Trata-se da prostituta Raab, que abriga em sua residência dois espiões do exército de Josué. Heroína no contexto hebraico, Saramago a reduzirá a uma vil traidora na perspectiva do seu protagonista, que intentava até servir-se de seus atributos profissionais, pois há muito que mantivera a última relação sexual com Lilith. No entanto, ele desiste, pois detesta traidores, que é como ele considera a atitude de Raab: “Apesar do seu deplorável passado, não podia suportar gente traiçoeira, as mais desprezíveis pessoas do mundo em sua opinião (SARAMAGO, 2009, p.111).”

Nesta viagem até o episódio de Jericó, Saramago apresenta Josué como alguém crudelíssimo (2009, p.112), transformando mais um herói bíblico em um anti-herói de cunho maniqueísta. O ápice da construção dessa nova imagem de Josué – Saramago não só lança suas invectivas contra o deus hebraico, mas também contra os seus representantes destacados – é a sua intercessão junto ao senhor de forma indignada devido ao fato de seu exército ser derrotado em uma batalha, quando perecem 36 de seus soldados. Para o narrador, a

indignação de Josué com a morte de seus soldados é um disparate, pois em suas campanhas anteriores o saldo de mortes inimigas sempre foi na casa dos milhares (2009, p113). Porém, o motivo da derrota de Josué em uma modesta batalha tem a sua explicação. Um israelita chamado Acan não cumpriu a determinação do senhor de Saramago, apoderando-se de algumas peças que deveriam ter sido destruídas. O culpado é identificado e morto juntamente com seus familiares sobre os objetos que amealhara como espólio de campanha bélica. Mas o que mais deixa Caim indignado é a forma sórdida com que Josué procede às buscas, dando a entender com palavras melífluas que o culpado será perdoado (2009, p.114). Apesar da inegável crueldade de Josué, esta personagem bíblica ficou mais celebrizada por um evento cósmico atribuído à intercessão do deus hebreu. Em uma batalha, os inimigos fugiram para região de difícil acesso para a sua captura. Josué pede a Deus, e este para o sol com o fim de tornar o dia mais longo, possibilitando a vitória militar de Josué. Narra a *Bíblia de Jerusalém*, numa pequena amostragem das atrocidades que indignaram o Caim saramaguiano:

**Josué socorre Gabaon –**

6 Os homens de Gabaon mandaram dizer a Josué, no acampamento de Guilgal: "Não abandones os teus servos; apressa-te em subir até nós para nos salvar e nos socorrer, pois todos os reis amorreus que habitam as montanhas coligaram-se contra nós."

7 Josué subiu de Guilgal, ele, todos os guerreiros e toda a elite do exército.

8 Iahweh disse a Josué: "Não os temas: eu os entreguei nas tuas mãos e nenhum dentre eles te resistirá."

9 Josué os atacou de repente, depois de haver marchado toda a noite, desde Guilgal.

**10 O socorro do céu –**

Iahweh os desbaratou na presença de Israel e infligiu-lhes, em Gabaon, grande derrota; perseguiu-os até o caminho da subida de Bet-Horon e os derrotou até Azeca (e até Maceda).

11 Ora, enquanto fugiam diante de Israel, na descida de Bet-Horon, Iahweh lançou sobre eles, do céu, enormes pedras, até Azeca, e morreram. Foram mais os que morreram pelo granizo do que pela espada dos filhos de Israel.

12 Foi então que Josué falou a Iahweh, no dia em que Iahweh entregou os amorreus aos filhos de Israel. *Disse Josué na presença de Israel: "Sol, detém-te em Gabaon, e tu, lua, no vale de Aialon!"*

*13 E o sol se deteve e a lua ficou imóvel até que o povo se vingou dos seus inimigos. Não está isso escrito no livro do Justo? O sol ficou imóvel no meio do céu e atrasou o seu ocaso de quase um dia inteiro.*

*14 Nunca houve dia semelhante, nem antes, nem depois, quando Iahweh obedeceu à voz de um homem. É que Iahweh combatia por Israel (JOSUÉ, 10:6-14; negrito do original).*

Para que um evento dessa magnitude pudesse ocorrer, as leis da Física teriam de sofrer drástica interferência. Saramago joga com esse conhecimento científico em confronto com a narrativa biblista para estabelecer uma reconstrução em nível de paródia. Em sua

narrativa, o narrador onisciente intercede, afirmando que Caim partira um pouco antes, perdendo um dos acontecimentos lendários que foi se transmitindo de geração em geração. Segundo o narrador, que apresenta um diálogo sumamente instigante entre o deus hebraico e seu servo Josué, tudo se deu da seguinte maneira:

Tirando os inevitáveis e já monótonos mortos e feridos, tirando as costumadas destruições e os costumadíssimos incêndios, a história é bonita, demonstrativa do poder de um deus ao qual, pelos vistos, nada seria impossível. Mentira tudo, É certo que Josué, vendo que o sol declinava e que as rastejantes sombras da noite viriam proteger o que ainda restava do exército amorreu, levantou os braços ao céu, já com a frase preparada para a posteridade, mas, nesse instante, ouviu uma voz que lhe sussurrava ao ouvido, Silêncio, não fales, não digas nada, reúne-te comigo, a sós, sem testemunhas, na tenda da arca da aliança, porque temos que conversar. Obediente, Josué entregou a direção das operações ao seu substituto na cadeia hierárquica de comando e dirigiu-se rapidamente ao lugar de encontro. Sentou-se num mocho e disse, Aqui estou, senhor, faz-me saber a tua vontade, Suponho que a ideia que te nasceu na cabeça, disse o senhor que estava na arca, foi a de pedir-me que parasse o sol, Assim é, senhor, para que nenhum amorreu escape, Não posso fazer o que me pedes. Um súbito pasmo fez abrir a boca de Josué, Que não podes fazer parar o sol, perguntou, e a voz tremia-lhe porque cria estar proferindo, ele próprio, uma horrível heresia, Não posso fazer parar o sol porque parado já ele está, sempre o estive desde que o deixei naquele sítio [...] (SARAMAGO, 2009, p.118).

Ante o assombro de Josué, o senhor continua explicando-lhe o ordenamento de suas leis, em um diálogo que talvez pela primeira vez no romance o narrador seja um pouco complacente com os defeitos da divindade por ele questionada no romance, conforme ressalta dos termos em destaque no trecho subsequente. Josué questiona à divindade:

[...] mas não é isso que os meus olhos vêem, o sol nasce naquele lado, viaja todo o dia pelo céu e desaparece no lado oposto até regressar na manhã seguinte, Algo se move realmente, mas não é o sol, é a terra, A terra está parada, senhor, disse Josué em voz tensa, desesperada, Não, homem, os teus olhos iludem-te, a terra move-se, dá voltas sobre si mesma e vai rodopiando pelo espaço ao redor do sol, Então, se é assim, manda parar a terra, que seja o sol a parar ou que pare a terra, a mim é-me indiferente desde que possa acabar com os amorreus, Se eu fizesse parar a terra, não se acabariam só os amorreus, acabava-se o mundo, acabava-se a humanidade, acabava-se tudo, todos os seres e coisas que aqui se encontram, até mesmo muitas árvores, apesar das raízes que as prendem à terra, tudo seria lançado para fora como uma pedra quando a soltas da funda, *Pensei que o funcionamento da máquina do mundo dependesse apenas da tua vontade, senhor, Já demasiado eu a venho exercendo, e outros em meu nome, por isso é que há tanto descontentamento, gente que me virou as costas, alguns que vão ao ponto de negar a minha existência* (SARAMAGO, 2009, p.19; grifo nosso).

A sequência do diálogo é surpreendente. O senhor revela a Josué que nem sempre pode tudo e cita Caim como um exemplo. Josué não sabe de quem se trata, pois não se conheceram, mas a divindade afirma que apesar de ter posto um sinal na testa do fraticida, ele não o pode impedir de se deslocar de um lugar para outro, nem espacial nem temporalmente (2009, p.119). E o episódio terminou com um truque barato de prestidigitação para ficar à posteridade. O senhor limpará o céu das nuvens, já que isto seria extremamente fácil para ele. Josué pronunciaria a sua célebre fala e tudo ficaria bem. O diálogo termina com o senhor solicitando a Josué que mantivesse tudo aquilo que haviam conversado em segredo. Do trecho destacam-se algumas curiosidades. A primeira delas diz respeito à assunção da divindade hebraica de que não seria a única no vasto universo, embora conheça o seu funcionamento muito bem, como evidencia da revelação que faz a Josué acerca de aspectos das leis astronômicas que regulam o sistema solar, antecipando ao seu guerreiro o sistema heliocêntrico que mais tarde se constituirá em uma das grandes aquisições culturais do gênero humano no campo do conhecimento. É curioso observar, ainda, a fixação psicológica das aptidões dos caracteres. Houvesse o senhor revelado a uma alma científica aqueles dados sobre os astros celestes, certamente ela entraria em êxtase com aquelas possibilidades. No entanto, à alma guerreira e sanguissedenta de Josué o que importava era somente que se realizasse aquilo que ele almejava no momento: a supressão do ciclo natural do dia e da noite com a finalidade nada nobre de exterminar algumas vidas que o contexto transformou em suas inimigas. Outra instigante possibilidade deste excerto concerne a uma hipótese de trabalho que reverbera pelo etos de *Caim* como um todo.

Como logo mais veremos, José Saramago mata, através de Caim, a Deus. Mas do trecho apresentado, fica-se com a possibilidade de que ele mata não propriamente a Deus, mas a uma versão que a própria *Bíblia* vai apresentando como sendo um simulacro de divindade, uma caricatura daquilo que seria um Deus verdadeiro. Embora este episódio envolvendo o ciclo dia-noite seja uma narrativa que corra por conta do narrador onisciente, que o assume às expensas de seu protagonista que está ausente do que então se passa, e nela seja apresentada uma perspectiva de alguma complacência para com a divindade hebraica, outra leitura emerge desse extrato. A imagem do deus falho que se apresenta ao longo de *Caim* vai sendo preparada para o deicídio final, que consumará nas próximas viagens do protagonista, tendo-o como o algoz definitivo da divindade. Saramago encerra o episódio reverberando as palavras bíblicas registradas nas traduções clássicas, mas não sem uma pitada de ironia mordaz advinda da reestruturação por ele estabelecida para o episódio, despindo-o de atributos transcendentais e concedendo-lhe um caráter mendaz.

Segue-se à viagem até Jericó um retrocesso no tempo, configurando seu oitavo deslocamento. Caim agora está de volta a Nod, aos braços de sua antiga amada, Lilith. Quando a reencontra, ela tem junto a si um garoto de dez anos, o filho que Caim não conheceu ainda. Seu nome é Enoch, o que está de conformidade com o texto bíblico, que apresenta duas personagens homônimas, sendo a segunda delas a mais célebre até mesmo por conta das lendas judaicas que se consolidaram nos textos extra-bíblicos. A *Bíblia de Jerusalém* registra: “**A descendência de Caim** – Caim conheceu sua mulher, que concebeu e deu à luz Henoc. Tornou-se um construtor de cidade e deu à cidade o nome de seu filho, Henoc (GÊNESIS, 4:17; negrito do original).” O outro Enoch mencionado nas escrituras é filho de Seth, o terceiro filho de Adão e Eva:

- 18 Quando Jared completou cento e sessenta e dois anos, gerou Henoc.
- 19 Depois do nascimento de Henoc, Jared viveu oitocentos anos e gerou filhos e filhas.
- 20 Toda a duração da vida de Jared foi de novecentos e sessenta e dois anos, depois morreu.
- 21 Quando Henoc completou sessenta e cinco anos, gerou Matusalém.
- 22 Henoc andou com Deus. Depois do nascimento de Matusalém, Henoc viveu trezentos anos, e gerou filhos e filhas.
- 23 Toda a duração da vida de Henoc foi de trezentos e sessenta e cinco anos.
- 24 Henoc andou com Deus, depois desapareceu, pois Deus o arrebatou (GÊNESIS, 5:18-24).

Ao apresentar os personagens homônimos, a escritura judaico-cristã reserva destinos diferentes a ambos. Apesar de ter uma cidade batizada com o seu nome, o que é aproveitado por José Saramago em *Caim* (2009, p.126), que atribui a Noah, o marido traído, a iniciativa de batizá-la com o nome do filho do amante de sua esposa, o Enoch da descendência de Seth, o filho que substituíra Abel na família original, é quem realmente se destaca no contexto biblista, tendo sido arrebatado por Deus, conforme o último versículo da transcrição apresenta. Em torno dessa personagem singular, a tradição esotérica judaica apresenta uma destinação mais instigante, consoante as informações de Harold Bloom em *Anjos caídos*:

Anjos caídos são notoriamente políglotas e, às vezes, têm se transformado em seres humanos. Sabemos que Enoque começou como um mortal e depois foi transformado no grande anjo Metraton, que, nas tradições gnóstica e cabalística, era conhecido como o Javé menor, mais do que um anjo e quase co-governante com Deus (BLOOM, 2008, p.28).

Se os homônimos descendentes de Caim e seu irmão substituto de Abel, Seth, apresentam sorte diferente no contexto bíblico, esta perspectiva é intertextualizada também na Literatura, que toma os dois irmãos primeiros de Adão e Eva como emblemas de suas descendências, uma corrompida, outra favorecida pela sorte. Charles Baudelaire, em *As flores do mal*, compõe os versos de *Caim e Abel* numa estruturação que dialoga com o contexto do século XIX, marcado por problemas nas cidades europeias em função das grandes mudanças ocorridas na esteira da Revolução Industrial. O poema baudelairiano dialoga com o texto de *Caim* de uma forma surpreendente, configurando este último como uma ode à ação, enquanto o poema do poeta francês se apresentaria como uma elegia ao lamento da raça de Caim, sua descendência amaldiçoada, simbolizada no contexto do poeta simbolista pelos desvalidos da conjuntura social e econômica da Paris da metade do século XIX:

#### ABEL E CAIM

I

Raça de Abel, frui, come e dorme,  
Deus te sorri bondosamente.

Raça de Caim, no lodo informe  
Roja-se e morre amargamente.

Raça de Abel, teu sacrifício  
Doce é ao nariz do Serafim!

Raça de Caim, teu suplício  
Quando afinal há de ter fim?

Raça de Abel, tuas sementes  
E teus rebentos férteis são;

Raça de Caim, teus parcos dentes  
Rangem de fome e privação!

Raça de Abel, teu ventre aquece  
Junto à lareira patriarcal;

Raça de Caim, treme e padece  
Em teu covil, pobre chacal!

Raça de Abel, goza e pulula!  
Teu ouro é pródigo em rebentos;

Raça de Caim, refreia a gula,  
Ó coração que arde em tormentos!

Raça de Abel, cresces e brotas  
Como os insetos do arvoredado;

Raça de Caim, por ínvias rotas,  
Arrasta os teus à infâmia e ao medo.

II  
Raça de Abel, tua carcaça  
Aduba o solo fumegante!

Raça de Caim, tua argamassa  
Jamais foi sólida o bastante;

Raça de Abel, eis teu fracasso:  
Do ferro o chuço ganha a guerra!

*Raça de Caim, sobe ao espaço  
E Deus enfim deita por terra!* (BAUDELAIRE, 1985, p.419; grifo nosso).

Em *Caim*, o protagonista encarna as palavras do último dístico do poema de Baudelaire. Do lamento à ação, assim pode ser sintetizada a correspondência entre o poema que exalta a figura de Caim e sua descendência e o romance saramaguiano, que conduz o fraticida ao deicídio. Em seu retorno para Lilith, Caim explica à amante o que se passou com ele durante esse tempo, por onde andou e em quais tempos esteve, embora a sua apreensão de que tudo seja um único presente em ângulos diferenciados, ressaltando a ela o aspecto sempre perverso da divindade que tem encontrado em toda parte. Grosso modo, seu retorno para Nod, Lilith e Enoch num período temporal de dez anos evoca a figura de Ulisses na *Odisseia* (2009), que após uma década navegando a esmo e envolvendo-se em aventuras com feiticeiras, ciclopes, sereias, consegue encontrar o caminho de volta a Ítaca. Todas estas monstruosidades e perigos encontram na odisseia de Caim uma única personagem como ator principal a movimentar o drama de personagens secundárias: a deidade hebraica. Mas as semelhanças param por aí, sendo mais forte na temporalidade da ausência. Em suas discussões acerca dos eventos vistos pelo amado, Lilith afirma que ele já não era mais o mesmo homem, ao que ele responde dizendo que se ela tivesse visto o que ele viu também não seria mais a mesma pessoa. Reflexionando sobre sua vida e sua relação com Lilith, Caim conclui de forma melancólica que estão todos nas mãos da divindade judaica, ou do destino, que seria o outro nome para o deus hebreu (2009, p.130). Estas palavras de Caim, afirmando que destino é outro nome para o deus de Saramago, encontram ressonância significativa nos apontamentos de Robert Alter em *A arte da narrativa bíblica*, quando o catedrático de literatura hebraica afirma neste seu estudo, ao tratar contextualmente da relação entre José e seus irmãos:

Quando os irmãos perguntam o que “*Elohim* – Deus, “destino”, até mesmo “juiz” ou “mente” em hebraico bíblico – fizera com eles, nós leitores, detectamos uma ironia dramática ligada às ironias dramáticas da cena anterior no palácio do vice-rei. A verdade é que José serve de agente do destino, instrumento de Deus, no grande plano da história, [...] (ALTER, 2007, p.208).

De forma intencional ou não, o Caim de José Saramago vai servir também de instrumento do destino, ou divino, no contexto filológico apresentado nesta transcrição, para um simulacro de autopunição divina involuntária, que é prefigurada no instante em que o senhor saramaguiano reconhece uma parcela de culpa pela morte de Abel, e que vai ser concluída no desfecho que se passará na arca de Noé, como será apontado logo mais. Sua amante conclui de sua fala sobre as viagens no tempo que ele não regressou a ela para ficar, o que ele confirma ser o mais provável que aconteça, pois a esta altura já está convicto de que não domina o processo desse deslocamento temporal. É neste estado de espírito, pois, que Caim é subitamente projetado em outro presente, segundo a sua versão da tripartição do tempo. Isto após um passeio que realizava para espaiar-se, já que o ambiente no castelo de Lilith andava pesado, denso (SARAMAGO, 2009, p.131). Sua viagem seguinte vai levá-lo a entreter relações com os anjos e os empregados de um homem piedoso chamado Jó, que será uma das mais terríveis vítimas do senhor saramaguiano na percepção de Caim, cuja aposta da divindade com o diabo será intertextualizada por Johan von Goethe na composição de seu lendário personagem, o pactário Fausto.

Jó é um justo e o diabo diz a Deus que ele somente o é em função de que tudo lhe sai bem. Dessa forma, tem ele a permissão para atacar Jó em todos os aspectos de sua vida, matando-lhe os filhos, tirando-lhe os bens materiais, reduzindo-lhe a chagas que serão raspadas com cacos de telha. Mesmo assim, ele não renega o Criador. Caim, em uma de suas viagens a este período emprega-se entre os serviçais de Jó e é o primeiro a levar-lhe a notícia de que uma tragédia se abatera sobre uma de suas propriedades. Os anjos estão ali para que se cumpra a ordem da divindade em relação a Jó. O diabo não poderia ceifar-lhe a vida. Caim, naturalmente, fica indignado, e põe em xeque as futuras recompensas de Deus ao seu servo ícone de paciência. Como entender que o nascimento de outros filhos poderia trazer consolo em relação à morte dos primeiros? Jó recuperaria os filhos da mesma forma que aos rebanhos. Mas o que são os filhos? Rebanhos? É o que ironiza o narrador (SARAMAGO, 2009, p.149). Depois dos eventos envolvendo o miserável Jó, a mudança de tempo de Caim vai conduzi-lo a um vale onde um pequeno grupo de pessoas que ele vê à distância está envolvido em uma estranha empreitada. Ao aproximar-se ele confirma que realmente se trata de algo inusitado.

Estão construindo um grande barco, embora não haja nas proximidades nenhum rio, lago ou mesmo algum braço de mar. Ao estabelecer o contato inicial com os habitantes, capitaneados por um senhor que atende pelo nome de Noé, que tem em seus familiares os ajudantes imediatos, Caim é relativamente hostilizado por eles, que têm um prazo a cumprir antes que sobrevenha um grande dilúvio que já fora anunciado pelo senhor.

Enquanto mantêm uma conversaçoão algo ríspida, o senhor aparece para inspecionar as obras. Reconhece Caim e o adverte de que não poderia mais deixar aquele vale onde se construía a grande embarcação, pois ele, o senhor, havia determinado que os anjos fechassem a saída da região com as suas espadas de fogo. O filho de Eva diz ao senhor que ouvira seus pais falarem muito desses anjos. O deus de Saramago sugere a Noé que receba Caim em sua barca, pois seria uma mão de obra a mais, além de ser alguém que poderia colaborar no repovoamento do mundo, engravidando as noras de Noé, caso seus filhos não se importassem (2009, p.150). Enquanto o senhor e Noé dialogam, Caim pede mais explicações sobre o que está por vir. O senhor então lhe diz, no que o narrador caracteriza como um discurso que já parece decorado:

A terra está completamente corrompida e cheia de violências, só encontro nela corrupção, pois todos os seus habitantes seguiram caminhos errados, a maldade dos homens é grande, todos os seus pensamentos e desejos pendem sempre e unicamente para o mal, arrependo-me de ter criado o homem, pois que por causa dele o meu coração tem sofrido amargamente, o fim de todos os homens chegou perante mim, porquanto eles encheram a terra de iniquidades, vou exterminá-los, assim como à terra, a ti, noé, escolhi-te para iniciares a nova humanidade, [...] (SARAMAGO, 2009, p.151).

Segue o texto enumerando as determinações do senhor, numa intertextualidade que reproduz o trecho bíblico quanto às especificações sobre as dimensões da arca, bem como em relação ao número de animais que o grande barco deveria abrigar durante as chuvas torrenciais que inundariam o mundo, fazendo com que a humanidade não escolhida percesse. Após a sua conclusão, Caim faz uma observação em que lança mão de um anacronismo para dizer ao senhor que a arca seria destruída se permanecesse naquele vale:

Os teus cálculos estão errados, um barco deve ser construído junto à água, não num vale rodeado de montanhas, a uma distância enorme do mar, quando está terminado empurra-se para a água e é o próprio mar, ou o rio, se for esse o caso, que se encarregam de o levantar, talvez, talvez não saibas que os barcos flutuam porque todo o corpo submerso num fluido experimenta um impulso vertical e para cima igual ao peso do volume do fluido desalojado, é o princípio de Arquimedes. Permite, senhor, que eu expresse o meu pensamento, disse noé, Fala, disse deus, manifestamente

contrariado, Caim tem razão, senhor, se ficarmos aqui à espera de que a água nos levante acabaremos por morrer todos afogados e não poderá haver outra humanidade (SARAMAGO, 2009, p.152).

O desfecho é hilário. O senhor enruga a testa e constata que tanto trabalho para fazer um vale que não existia ali redundou em nada, em mais uma desconstrução divina saramaguiana, apontando mais um erro crasso da divindade, na sua ignorância em relação às leis dos fluidos descoberta por Arquimedes. Ele, porém, encontra uma solução, que por sua vez remete ao contexto da angelologia. Os anjos poderiam transportar a barca para um local mais apropriado. Noé observa:

É muito peso, senhor, os anjos não vão poder, disse noé, Não sabes a força que têm os anjos, com um só dedo levantariam uma montanha, o que me vale é serem tão disciplinados, não fosse isso e já teriam organizado um complô para me deporem, Como satã, disse caim, Sim, como satã, mas a este já lhe encontrei a maneira de o trazer contente, de vez em quando deixo-lhe uma vítima nas mãos para que se entretenha, e isso lhe basta. Tal como fizeste a job, que não ousou amaldiçoar-te, mas que leva no coração toda a amargura do mundo, Que sabes tu do coração de job, Nada, mas sei tudo do meu e alguma coisa do teu, respondeu caim. Não creio, os deuses são como poços sem fundo, se te debruçares neles nem mesmo a tua imagem conseguirás ver, Com o tempo todos os poços acabam por secar, a tua hora também há-de chegar. O senhor não respondeu, mas olhou fixamente caim [...] (SARAMAGO, 2009, p.153).

A referência à rebelião de Lúcifer é curiosa e reforça a desconstrução iconoclasta a que o senhor de Saramago está exposto na retórica de *Caim*. Em *Paraíso perdido*, épico onde se narra a batalha celeste entre Lúcifer, os anjos por ele cooptados e os anjos leais a Deus, a batalha celestial só é decidida quando há uma intervenção direta do Criador, pois as forças angelicais eram equivalentes, conforme consta do “Canto VI” (MILTON, 1970). No romance de Saramago, a divindade é um deus menor, ao que parece, pois tem de manter Lúcifer distraído com, por assim dizer, migalhas, ofertando-lhe vítimas para que ele se distraia. A condição de deus menor, aliás, torna-se perceptível na afirmação da divindade hebraica de que os deuses são como poços sem fundo. Assim, a relação entre Caim e o senhor está cada vez mais tensa, deteriorando, o que preludia um desfecho que se insinua na ameaça retórica de que o poço da divindade há de secar. Uma viagem no tempo, mas não no espaço, nos moldes da tradição profética de vidência bíblica, precipitará os acontecimentos na atribulada relação entre a divindade hebraica e o célebre fratricida.

Uma demonstração dos poderes angélicos é realizada pelo narrador, quando a divindade oferece a ajuda dos anjos para que Noé termine a tempo o seu projeto. Ante a

transferência da embarcação, o senhor disponibiliza a ajuda angelical. A força e perícia com que auxiliam impressionam. Um dentre vários outros exemplos dessa perícia dos anjos é a forma como usam as mãos como se fossem martelos para pregarem os pregos nas grossas madeiras, que também são alisadas com suas mãos numa performance mais precisa do que a ferramenta propicia. Durante o tempo que estão auxiliando, Caim estabelece com eles uma relação de certa cumplicidade, e ouve a confissão de um deles de que entre seus pares há um quê de descontentamento com a hierarquia celeste, pois a eles sempre são conferidos os trabalhos pesados (2009, p.159). No exato momento em que ouve essa queixa e inicia uma frase para comentá-la, o protagonista de Saramago desloca-se no tempo para contemplar um dos episódios mais comentados do conjunto textual bíblico, ao qual já nos reportamos na seção “Um panorama cartográfico da interface Bíblia-Literatura na pesquisa”, agora retomado na estrutura narrativa de *Caim*, conferindo um novo ângulo à questão:

Não me admira, começou caim a dizer, mas a frase ficou-lhe no ar, suspensa, enquanto uma espécie de vento lhe açoitava os ouvidos e de repente se encontrou no interior de uma tenda. Havia um homem deitado, nu, e esse homem era noé a quem a embriaguez submergira no mais profundo dos sonhos. Havia outro homem que com ele estava a ter trato carnal e esse homem era cam, o seu filho mais novo, pai, por sua vez, de canaã. *Cam viu pois nu o seu próprio pai, maneira elíptica esta, mais ou menos discreta, de descrever o que de inconveniente e reprovável ali se estava a passar.* O pior, porém, foi ter ido depois o filho faltoso contar tudo aos irmãos, sem e jafet, que estavam fora da tenda, mas estes, compassivos, pegaram num manto e, levantando-o, aproximaram-se de costas viradas para o pai, de modo a não o verem nu. Quando noé acordar e perceber o insulto que lhe havia sido feito por cam, dirá, fazendo cair sobre o filho dele a maldição que ferirá todo o povo cananeu, Maldito seja canaã, ele será o último dos escravos dos seus irmãos, abençoado seja sem pelo senhor meu deus, que canaã seja seu escravo, que deus faça crescer jafet, que os seus descendentes habitem com os de sem e que canaã lhes sirva de escravo. Caim já ali não estará, o mesmo rápido sopro de vento o trouxe à porta da arca no preciso momento em que se vinham acercando noé e o seu filho cam com as últimas notícias (SARAMAGO, 2009, p.160; grifo nosso).

Em *A arte da narrativa bíblica*, Robert Alter referenda o texto saramaguiano ao comentar nuances filológicas em torno do que é relatado no texto bíblico sobre Noé, sua nudez e seu filho Cam. Ao abordar o texto biblista para análise sobre a personagem José e seus irmãos, que foi tema de produção romanesca de Thomas Man, numa referência à margem do que vinha discutindo sobre o israelita que se tornou governador do Egito, o pesquisador registra:

Todas as outras ocorrências da expressão idiomática “ver a nudez de” ou “revelar a nudez de” são explicitamente sexuais, geralmente referindo-se a um ato de incesto (é justamente essa a locução idiomática usada para o ato que Cam perpetra contra seu pai Noé), e quem sabe se José não percebe uma espécie de violência incestuosa no que os irmãos fizeram com ele e, através dele, com seu pai (ALTER, 2007, p.244).

As observações de Robert Alter em torno da relação incestuosa implícita na textualidade bíblica não deixa de causar um deslocamento reflexivo do leitor que certamente oscilará do rizoma literário para o rizoma bíblico em sua feição religiosa. No âmbito da religiosidade, se tomada ao pé da letra, a expressão “ver a nudez de” instaura um paroxismo de fé de caráter excessivamente fundamentalista. É muito difícil imaginar um contexto em que a simples visão de um dos pais nu por parte do filho do mesmo gênero sexual tenha implicações tão severas quanto a maldição que Noé profere contra Cam e sua descendência, o que tem levado a equívocos exegéticos da religiosidade do Ocidente, como vimos em outro momento. Em um ou outro momento da existência, principalmente na terceira idade, quando os pais muitas vezes dependem fisicamente dos filhos em processos patológicos e degenerativos, haverá momentos em que o filho contemplará o corpo nu do genitor. O significado de uma relação sexual incestuosa apresentado por Alter, teórico literário profundamente conhecedor da cultura judaica, traz uma rica e inexplorada possibilidade exegética em torno do acontecimento que envolve Noé, Cam e seus irmãos.

A rápida viagem, pois, ao futuro, e o seu imediato retorno, parece ter fechado a questão para Caim. Se ele tinha diante de si o que aconteceria, ou seja, um recomeço muito pouco promissor em relação ao início de tudo, com o abuso sexual de Noé por parte de Cam, o mais sensato que lhe pareceu foi realmente pôr um fim em tudo. Com essa ideia em mente, ele adentra à arca e nela age como uma personagem de filme de suspense, assassinando aos poucos a cada um dos passageiros da arca, deixando somente Noé vivo. Após descobrir tudo, o ancião bíblico comete o suicídio. Mais uma vez, o deus saramaguiano deixa à mostra sua fragilidade, ou antes, a sua falta de onisciência, que é um dos atributos fundamentais de Deus, segundo a perspectiva teológica. Assim, quando a arca finalmente é aberta, após as águas baixarem a um nível seguro, o deus saramaguiano espera que todos saiam dela em segurança, mas constata que somente Caim desce depois de todos os animais. Ao perceber que ninguém apareceu, a não ser o fraticida, entabula-se o seguinte diálogo que põe fim ao romance:

Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o

meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, 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. Depois caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar (SARAMAGO, 2009, p.172).

Com esta conclusão José Saramago põe um ponto final não somente na obra, mas também na atuação e na humanidade de um deus falho, autêntico demiurgo que realiza uma criação imperfeita. Caim é alçado assim à condição de grande vingador do gênero humano. No texto bíblico que trata do dilúvio, toda a geração de Caim é destruída, conforme deflui da narrativa do quarto capítulo do livro bíblico *Gênesis*, constituindo Noé e seus filhos a descendência do filho terceiro de Adão e Eva, que foi gerado após a morte de Abel, não obstante o paratexto da *Bíblia de Jerusalém* referir-se a uma crença do século IV de padres da Igreja que acreditavam terem os filhos de Seth se casado com as filhas de Caim (VAUX, 2005, p.39). Conforme a paródia de Saramago, Caim se configura um assassino sob tríplice aspecto de gradação. Primeiramente é o assassino do irmão, Abel, um crime individual. Em segundo plano, assassina a geração de Seth, seu irmão posterior a Abel, quando elimina os passageiros da arca no dilúvio, numa espécie de genocídio representativo. E em terceiro plano, assassina simbolicamente ao deus hebraico, ante a impossibilidade de fazê-lo fisicamente, cometendo um deicídio que já afirmara ser a sua intenção quando do assassinato de Abel. Com este gesto, Caim supera o próprio Satã de Milton, que se contenta, por vingança, a somente corromper a humanidade criada por Deus e não destruí-la, conforme é apresentado no próêmio do “Canto II” (MILTON, 1970). Em *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*, a pesquisadora brasileira Salma Ferraz enuncia:

Dentro do universo romanesco do escritor português, Deus é um tema central e recorrente, que se faz presente através da reescrita irônica, da paródia de episódios bíblicos, da intertextualidade com os Evangelhos, da estilização do discurso bíblico, da intrusão constante dos poderosos narradores oniscientes que imprimem um perfil específico para o *Iahweh* de Saramago por meio de uma ironia mordaz, demonstrando uma antipatia em relação a ele (FERRAZ, 2003, p.200).

A pesquisadora procede a esta afirmativa na conclusão de seu trabalho, que relaciona ao longo da poética saramaguiana as obras em que Deus aparece posto na berlinda por diversos personagens da prosa do escritor português. Publicado antes de *Caim*, o trabalho de Ferraz não menciona o último romance de José Saramago em sua versão impressa, pois a versão *on line* de seu trabalho incorpora o artigo “Caim decreta a morte de Deus”, mencionado em outro momento deste estudo. No entanto, o que é apresentado neste recorte de *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*, caracteriza o etos imprimido pelo autor ao seu último romance. O leitor fideísta se sentiria tentado a pensar que se Saramago matou Deus, este se vingou imediatamente, pois logo em seguida à publicação de *Caim* o romancista veio a falecer. Retórica à parte, o único retoque às palavras de Salma Ferraz é relativo ao foco bíblico da paródia saramaguiana. Já não se trata mais de pôr em xeque o próprio Deus mediante a crucificação de Jesus Cristo, mas sim da construção de uma personagem que vai apostrofar o Criador pessoalmente em momentos cruciais da narrativa, culminando em sua execução simbólica mediante a destruição daquilo que se infere ser a sua obra mais preciosa: a humanidade.

Do que precede das seções anteriores, infere-se que, em seu romance, Saramago abre mão do alegorismo mencionado por Umberto Eco (2008, p.42), adotando uma perspectiva literal em relação à divindade hebraica. Sob a perspectiva da Teologia tradicional, em sua característica específica de Teodiceia, a imagem de Javé sairia bastante arranhada de uma análise mais aprofundada que levasse em conta apenas a dimensão literal da exegese tanto bíblica quanto literária. A assunção da divindade hebraica como persona literária, todavia, modifica significativamente o panorama. Em *Jesus e Javé: os nomes divinos*, Harold Bloom procede a instigante estudo comparativo entre as duas personagens centrais do *Velho* e do *Novo Testamento*. Dividido em duas partes, cada qual dedicada a uma das personalidades constantes do título da obra, o ensaio bloomiano aponta a ambas como personagens marcadamente literárias. Sobre Javé, especificamente, afirma Bloom que se trata “do maior personagem literário, espiritual e ideológica do Ocidente [...] (BLOOM, 2006, p.21)”, o que está em conformidade com o etos bíblico-literário adotado por ele em torno do livro sagrado tanto de cristãos quanto de judeus. A idiosincrasia de Javé é tão peculiar que permite a instauração da ambiguidade mesmo no âmbito da religiosidade.

Em seu trabalho sobre Jesus e Javé, o crítico estadunidense aponta argumentos na própria escritura bíblica que funcionaria como uma retórica em defesa de Javé num imaginário embate de ideias com o autor implícito de *Caim* e seu texto efabulativo, o que

poderia ser tomado como uma apologia dessa divindade tanto no âmbito literário quanto teológico. No capítulo “Só Javé”, Harold Bloom tece considerações sobre a problemática do sacrifício, um dos tópicos explorados por José Saramago em seu romance para enfatizar as contradições do deus hebreu quando visto sob a visão única da perspectiva literal, que é uma das possibilidades do alegorismo mencionado por Umberto Eco em *Obra aberta* (2008):

Judeus e cristãos já não sacrificam animais em altares sangrentos, mas o javismo só dispensou o sacrifício de animais quando os romanos destruíram o Templo e os cristãos deram continuidade à prática, fazendo-o de maneira sublimada, em uma comunhão na qual pão e vinho são emblemáticos da carne e do sangue de Jesus. O sacrifício à moda antiga, supostamente extinto, é realizado diariamente por meio de violência religiosa, no mundo inteiro, seja no terrorismo organizado ou na guerra, que nada mais são senão sacrifício. Simone Weil atribuía a culpa de tudo à Bíblia hebraica, ao mesmo tempo que, surpreendentemente, agregava os Evangelhos e a *Ilíada*, como “poemas de força” que não sancionavam rituais de sacrifício. Aquiles, a maior das máquinas mortíferas, não compreenderia Simone Weil, mas confesso que tampouco consigo compreendê-la.

Sacrifício é, para mim, o mais desagradável dos assuntos, mas um livro centrado nos Nomes Divinos, Jesus e Javé, dificilmente, poderá se esquivar do material que o Redator, exilado na Babilônia, teceu na estrutura que compreende Gênesis e Reis, ao incorporar a fonte Sacerdotal, tão diferente, em todos os sentidos, da narrativa javista. “J”, ironicamente, evitou o sacrifício, apesar do incidente de Aqedah (a palavra “aqedah” significa “obrigação”), em que Abraão quase sacrifica Isaac a Javé, um modelo extremo do sacrifício de Jesus na condição de Cordeiro de Deus.

O sacrifício javista é assunto tão perturbador que nenhum estudioso moderno conseguiu igualar a “semicondenação” da referida prática proposta pelo excepcional sábio do século XII da Era Comum, Moisés Maimônides, que na obra *Guia de Transviados* insiste ser o sacrifício, na melhor das hipóteses, questão secundária para a vontade divina. Maimônides vale-se da tradição profética, especialmente segundo exemplificada na repreensão que Samuel dirige a Saul:

Samuel, porém, replicou:

“O que é que Javé prefere? Que lhe ofereçam holocaustos e sacrifícios, ou que obedeçam à sua palavra? Decerto, obedecer vale mais do que oferecer sacrifícios; ser dócil é mais importante do que a gordura de carneiros. Pois a rebelião é um pecado de feitiçaria, e a obstinação é um crime de idolatria. Porque você rejeitou a palavra de Javé, ele rejeita você como rei.” I Samuel 15,22-23.

Maimônides também cita Isaías 1, 11-13 e Jeremias 7,21-23:

“Que me interessa a quantidade dos seus sacrifícios?”, diz Javé. “Estou farto do holocausto de carneiros  
E gordura de novilhos,  
E sangue de bois;  
E não me agradam carneiros e cabritos.  
Quando vocês vêm à minha presença,  
Quem exige algo de vocês?”

Não mais pisem meus átrios,  
Trazendo ofertas inúteis;  
Incenso è coisa nojenta para mim;  
Luas novas e sábados, assembléias...  
Não suporto injustiça mesclada a solenidades.”

Assim disse Javé dos exércitos, o Deus de Israel: “Ajuntem os holocaustos que vocês queimam, com seus sacrifícios, e comam essas carnes! Pois quando tirei do Egito os antepassados de vocês, eu não falei nada nem dei ordem alguma sobre holocaustos e sacrifícios. A única coisa que lhes mandei, foi isto: Obedeçam-me, e eu serei o Deus de vocês, e vocês serão o meu povo; andem sempre no caminho que eu lhes ordenar, para que sejam felizes.” (BLOOM, 2006, p.187-9)

Deste excerto ressalta que *Jesus e Javé: os nomes divinos* vai se caracterizar como uma produção ensaística que aponta na direção de uma dicotomia em torno da divindade hebraica, o que só seria possível, conforme Harold Bloom (2006), pelo perfil literário do deus hebreu, que em diversos momentos do *Velho Testamento* exige sacrifícios, por ele mesmo repelidos nas passagens referenciadas por Harold Bloom. Esta matização de perfis enseja à poética literária uma farta exploração de suas nuances, conforme se pode observar tanto no poema de Charles Baudelaire, anteriormente citado, quanto no romance *Caim*, de José Saramago, que em seu libelo literal aponta as muitas contradições de Javé numa perspectiva rizomática tanto em relação à exegese da Literatura quanto em relação à exegese da Teologia. Assim, o próprio perfil da divindade hebraica assume uma natureza esquiza, logo rizomática, passível de uma ampla abordagem no âmbito da literariedade.

## **2 HAROLD BLOOM E A QUEDA DOS ANJOS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS E INTERTEXTOS***

### **2.1 A INTERTEXTUALIDADE ENTRE OS RECORTES LUSÓFONOS**

O norte, sede dos infernos e lugar do sol “caído”, é igualmente o país negro, do frio, do inverno. Esse tema da queda aparece como signo da punição e vê-se multiplicado numa mesma cultura, como acabamos de verificar para a tradição grega e que se pode igualmente mostrar na tradição judaica: a queda de Adão repete-se na queda dos anjos maus. O Livro de Henoc conta-nos como os anjos, “seduzidos pelas filhas dos homens”, descem à Terra, unem-se com as suas sedutoras e engendram enormes gigantes (DURAND, 2012, p.114).

Na perspectiva da complexidade que envolve o estudo sobre o texto literário, conforme se depreende das considerações de Gérard Genette em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*, tomamos neste estudo a *Bíblia* como ponto de partida, portanto hipotextual, segundo a classificação do pesquisador francês. Outro enfoque seria plenamente possível e é realizado em centros mundiais de alta erudição em torno da textualidade bíblica. Neste caso, o livro judaico-cristão é objeto de pesquisas profundas em diversas áreas do conhecimento e funciona no contexto da proposição genettiana como hipertexto de outros hipotextos da Antiguidade. Em nossa pesquisa, reafirmamos, a *Bíblia* funciona como o ponto de partida, ou texto de base, sobre o qual a Literatura pós-bíblica que dialoga com ela intertextualmente vai ser caracterizada como uma hipertextualidade bíblica.

Vistos em separado do seu hipotexto basilar, os recortes ficcionais em análise nesta tese dialogam entre si de forma instigante do ponto de vista relacional entre os seus textos literários. Embora tenhamos separado as obras de Scliar e Saramago em capítulo à parte do dedicado a Guimarães Rosa, nesta seção de abertura ao espaço de análise de *Grande*

*sertão: veredas* estabeleceremos, de passagem, algo da relação de intertextualidade entre estas três obras, configurando assim uma haste rizomática (DELLEUZE, GUATTARI, 1995, p.25) que vincula as três representações de ficcionalidade lusófonas elencadas para nosso trabalho, estabelecendo assim um preâmbulo intertextual às considerações em torno da obra rosiana que estará em foco neste capítulo.

Em seu estudo sobre a paródia, Linda Hutcheon faz referência ora à competência linguística (1985, p.119) ora à competência ideológica e genérica (1985, p.120) necessárias por parte do leitor para que reconheça a relação entre o texto-base e o texto parodiado. *A mulher que escreveu a Bíblia*, *Caim* e *Grande sertão: veredas* apresentam em seu conjunto um contexto específico em que a competência do leitor é fundamental para a apreensão das relações intertextuais que vinculam os três romances. Na subseção “Um errante no tempo: o símile profético”, de *Caim*, transcrevemos excerto de Harold Bloom que registra a lenda talmúdica em torno de singular personagem denominada Lilith, que nesta tradição judaica teria sido a primeira esposa de Adão no paraíso terrestre, de onde foge por insubmissão ao primeiro homem, vindo a tornar-se uma espécie de demônio que habita o deserto, cuja especialidade em termos de tentação aos mortais é a luxúria (BLOOM, 2008, p.41). Dessa mesma seção constam transcrições do romance saramaguiano, que parodia a lenda talmúdica situando Lilith em região para além do Éden, onde ela comanda uma pequena cidade e parece realmente incorporar alguns aspectos lendários em virtude de um apetite sexual insaciável que suga as energias masculinas, deixando seus amantes exauridos. Em Saramago, o leitor que conheça a lenda não terá a menor dificuldade em identificar o intertexto.

Em *A mulher que escreveu a Bíblia* e *Grande sertão: veredas* esta identificação não se mostra tão evidente, exigindo por parte do leitor uma maior competência que possa vincular a narrativa scliariana e a de Rosa à libidinosa personagem. A Feia de Scliar narra a sua composição escriturística em torno do primeiro casal bíblico em termos que chocaram os seus revisores, que posteriormente a fizeram reescrever em tons mais castos a relação entre o casal edênico, como eles já haviam escrito antes. A objeção da Feia ao texto dos anciãos remete ao etos lilitiano, uma vez que esta personagem lendária se revolta contra uma suposta supremacia masculina no ato sexual:

Segundo os anciãos, Deus criara o primeiro homem a partir do barro. Eu não tinha nenhuma objeção a essa humilde matéria-prima. Mas por que o homem primeiro, e não a mulher? E por que tinha a mulher sido criada de maneira diferente? A história da costela me parecia tola, para dizer o mínimo, ou talvez até uma afronta, considerando a modéstia dessa peça anatômica.

Decidi corrigir tais equívocos mobilizando para isso as minhas próprias fantasias. Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoram-se loucamente um do outro, e aí transformam o Éden num cenário de arrebatadora paixão. Fodem por toda parte, na grama, na areia, à sombra das árvores, junto aos rios. Fodem sem parar, como se a eternidade precedendo a criação nada mais contivesse que a paixão deles sob forma de energia tremendamente concentrada. O encontro dos dois era, portanto, uma espécie de Big-Bang do sexo, muito Big e muito Bang. Todas as posições usadas, todas as variantes experimentadas, isso sob o olhar curioso das cabras e dos ornitorrincos e, mais, sob o olhar benévolo de Deus.

Que, na minha versão, não os expulsava do Paraíso; ao contrário, encorajava-os: agora que descobristes o amor, podeis enfrentar a vida como ela é, a vida cheia de som e de fúria (SCLIAR, 2007, p.96).

Embora não cite a personagem nominalmente, neste trecho narrativo Moacyr Scliar lança mão da lenda comum ao universo judaico a que ele próprio pertence, numa intertextualidade difícil de ser apreendida caso o leitor não tenha acesso aos informes lendários em torno de Lilith, uma vez que a escritura de um texto que não se tornou canônico em função de sua sensualidade exacerbada faz remissão elidida à personagem que não aceitou ser submissa a Adão. É um arranjo do escritor gaúcho em sua desleitura bloomiana do texto bíblico que guarda instigante correspondência com a personagem insubmissa, expulsa do Éden por possuir voz ativa em sua expressão de sexualidade. No caso de *A mulher que escreveu a Bíblia*, o relato profundamente erótico da escriba bíblica é posto à margem, num prenúncio e numa representação das castrações que se seguiriam na marcha da humanidade.

Em *Grande sertão: veredas* o processo intertextual ainda é mais sutil, pois Guimarães Rosa trabalha mais com o etos da personagem Lilith, vista por alguns como ícone do feminismo libertário da sujeição sexual da mulher, em sua feição de vampiro sexual muito próximo àquilo que chamaríamos aqui de ontologia demoníaca. Nas diversas histórias com que entretém seu interlocutor citadino, Riobaldo relata que:

Naquele lugar [arraial de São João Leão] existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada. Maria Mutema chamou por socorro, reuniu todos os mais vizinhos. O arraial era pequeno, todos vieram certificar. Sinal nenhum se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável, por isso se disse que só de acesso do coração era que podia ter querido morrer. E naquela tarde mesma do dia dessa manhã, o marido foi bem enterrado.

Maria Mutema era senhora vivida, mulher em preceito sertanejo. Se sentiu, foi em si, se sofreu muito não disse, guardou a dor sem demonstração. Mas isso lá é regra, entre gente que se diga, pelo visto a ninguém chamou atenção. O que deu em nota foi outra coisa: foi a religião da Mutema, que daí pegou a ir à igreja, todo santo dia, afora que de três em três agora se confessava. Dera em carola – se dizia – só a constante na salvação de sua

alma. Ela sempre de preto, conforme os costumes, mulher que não ria – esse lenho seco. E, estando na igreja, não tirava os olhos do padre.

O padre, Padre Ponte era um sacerdote bom homem, de meia idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado. Sem desrespeito, só por verdade no dizer, uma peste ele tinha: ele relaxava. Gerara três filhos, com uma mulher, simplória e sacudida, que governava a casa e cozinha para ele, e também acodia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha a Maria do Padre. Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação – com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo o mundo achava trivial. Os filhos, bem criados e bonitinhos, eram “os meninos da Maria do Padre”. E em tudo o mais o padre Ponte era um vigário de mão cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros da santa hóstia ou do Senhor ou dos santos-óleos.

Mas o que logo se soube, e disso se falou, era em duas partes: que a Maria Mutema tivesse tantos pecados para de três em três dias necessitar de penitência de coração e boca; e que o Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser por ferro de tanto segredo resguardado. Contavam, mesmo, que, das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessional. Mas a Maria Mutema se desajoelhava de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia. Daí, aos três dias, retornava. E se viu, bem, que Padre Ponte todas as vezes fazia uma cara de verdadeiro sofrimento e temor, no ter de ir, a junjo, escutar a Mutema. Ia, porque confissão clamada não se nega. Mas ia a poder de ser padre, e não de ser só homem, como nós.

E daí mais, que, passando o tempo, como se diz: no decorrido, Padre Ponte foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dôres, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste. E desde por diante, mesmo quando veio outro padre para o São João Leão, aquela mulher Maria Mutema nunca mais voltou na igreja, nem por rezar nem por entrar. Coisas que são. E ela, dado que viúva soturna assim, que não se cedia em conversas, ninguém não alcançou de saber por que lei ela procedia e pensava (ROSA, 2001, p.238-42).

Na sequência da narrativa, Riobaldo relata a chegada, com o passar do tempo, de dois padres missionários dotados de poderes carismáticos, ou espirituais. Sob a atuação de ambos, Maria Mutema revela seus segredos hediondos: matara o marido com chumbo derretido derramado no ouvido enquanto ele dormia. Posteriormente, faria o mesmo com o padre, numa postura remissível ao etos lilitiano:

Ao que ela, onça mostra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do pôdre de todos os esterços. Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma –; por que, nem sabia. Matou – enquanto ele estava dormindo – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz – do oco para o oco – do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter

queixa nem razão, amargável mentiu, no confessional: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disso tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre. Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava – edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado. Tudo crime, e ela tinha feito! (ROSA, 2001, p.241-2).

A assunção da lendária personagem, que teria sido a primeira esposa de Adão, como símbolo de luxúria feminina levada ao paroxismo e às vezes à criminalidade incorporou-se ao imaginário cultural do Ocidente (DURAND, 2012) mediante processo parodístico historicamente estudado por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Porém, reconhecer suas marcas disseminadas em inumeráveis textualidades faz parte do que ela (HUTCHEON, 1985, p.120) classifica como competência ideológica e genérica. Dos romances em análise, conforme foi apontado, *Caim* é aquele cuja referência é evidente, enquanto que *A mulher que escreveu a Bíblia* e *Grande sertão: veredas* assinalam dois exemplos que exigem de seu leitor a competência necessária para estabelecer a correlação entre as efabulações de Scliar e Rosa na remissão à singular personagem. Na referência parodística a Lilith se tem, portanto, um exemplo significativo, dentre várias outras possibilidades, de relação intertextual entre os três recortes ficcionais que compõem o *corpus* de nossa tese.

Funcionalmente, neste trabalho, esta relação vincula o capítulo dedicado a Scliar e Saramago ao seu congêneres alusivo a Guimarães Rosa, apontando a intertextualidade que os vincula ao texto-base bíblico. O jogo intertextual, porém, espraia-se por outras instâncias semióticas, passíveis de serem percebidas como hastes rizomáticas a interligarem os rizomas configurados em cada uma das obras selecionadas, como o exemplo que se segue, que introduz a abordagem em torno da queda dos anjos na poética de *Grande sertão: veredas*.

### **2.1.1 Uma semiose cinematográfica dos anjos caídos**

Em *Caim*, José Saramago procede a uma estranha interferência do narrador no contexto ficcional de seu romance ao referir-se a livros e filmes sobre viagens no tempo (SARAMAGO, 2009, p.77) como uma espécie de justificativa para as incursões temporais de seu protagonista. Em contexto temático mais apropriado, a queda dos anjos realiza instigante diálogo semiótico vinculando cinema e Literatura. No ano de 2005 chegava às telas de cinema o filme *Constantine*. Dirigido por Francis Lawrence, com roteiro a quatro mãos escrito por

Frank Capello e Kevin Brodwin, o filme estrelado por Keanu Reeves, que interpreta o protagonista, Rachel Weisz, Djimon Hounsou e Shia LaBeouf, apresenta em sua sinopse a versão cinematográfica da *graphic novel* intitulada *John Constantine: Hellblazer*, escrita para a personagem criada pelo britânico autodenominado mago, Allan Moore (2008). Na peça cinematográfica, John Constantine é um exorcista quase neutro em relação às forças espirituais do bem e do mal que governam o mundo, na manutenção daquilo que chamam de equilíbrio, que para o protagonista nada mais é do que baboseira, segundo suas palavras na trama (2005). Quando algum ser do mal rompe o equilíbrio e se manifesta no mundo, o estranho exorcista entra em ação, utilizando-se de toda uma parafernália mística pinçada às várias tradições espirituais do mundo para reestabelecer a ordem, mandando os demônios de volta ao inferno. Na película, Constantine escapara uma vez do reino diabólico, quando tentara cometer suicídio no passado. Por este motivo, o comandante supremo daquelas paragens o tem atravessado na garganta, aguardando ansioso – juntamente com uma legião de diabos que já fora despachada de volta ao inferno quando de suas andanças não autorizadas entre os mortais – que Constantine morra definitivamente para irem à forra. Não esperarão muito, pois o exótico místico está com câncer de pulmão em fase adiantada devido ao seu abuso do cigarro.

Antes que o seu fim chegue, ele começa a observar uma atividade incomum de demônios no mundo, passando a suspeitar de que algo de diferente esteja acontecendo. Suas suspeitas se confirmam quando é procurado por uma policial, interpretada por Rachel Weisz, que perdera recentemente uma irmã gêmea num suicídio. Ao aprofundar as investigações, ele constata que, apesar de cética, Ângela, a policial, é uma excelente sensitiva que está sendo observada pelo filho de Lúcifer, Mamon, com fins espirituais incomuns. Numa frase de efeito tão ao gosto hollywoodiano, Ângela ouve de Constantine, em resposta a sua afirmativa de que não acredita no diabo, que ela deveria acreditar, pois ele, o diabo, acredita muito nela (2005). O filho de Lúcifer pretende vir ao mundo através de Ângela, mediante uma exótica gestação, com a finalidade de estabelecer o reino do inferno entre os homens em definitivo, dando uma espécie de golpe de estado no próprio maioral do inferno, que ignora o sórdido plano de seu rebento. Para surpresa máxima de Constantine, o anjo Gabriel, interpretado por Tilda Swinton, é o sócio do filho de Lúcifer na estranha empreitada. Ao descobri-lo, ocorre um diálogo inusitado entre ambos, quando Gabriel justifica a sua posição afirmando que o Criador ama incompreensivelmente o ser frágil e ingrato que é o homem, mas que este só retribui quando acicatado pelos mais acerbos sofrimentos. Com este raciocínio enviesado, ele pretende promover o máximo de sofrimento à humanidade, trasladando parte significativa do

inferno para a terra com a finalidade de fazer com que os homens se voltem em definitivo para o Criador, abalando de forma simultânea o reinado de Lúcifer.

Numa das tomadas finais do filme, o plano está prestes a concluir-se, pois em sala contígua ao diálogo entre Constantine e Gabriel, Ângela estertora-se em dores de macabro parto, num simulacro de cesariana a ser realizada pelo anjo enlouquecido com a lança de Longinus, artefato que teria sido usado para causar uma perfuração no flanco de Jesus Cristo no Gólgota com a finalidade de apressar a sua morte, segundo consta de textos apócrifos do início do Cristianismo (ZILLES, 2004, p.18). Após concluir o diálogo com o exorcista, o anjo parte incontinenti em direção à sala onde se encontra a sensitiva que padece a estranha gravidez. A única solução que John Constantine vislumbra é a de paralisar o tempo para aliar-se momentaneamente a Lúcifer, o que só se torna possível para o indivíduo quando ele comete suicídio. Assim, o protagonista corta os pulsos e as ações se paralisam com Gabriel empunhando a lança a poucos centímetros do ventre de Ângela num gesto que se adivinha que o rasgará profundamente, libertando o hediondo filho de Satã. Esta cena congelada, onde somente o protagonista e Lúcifer se movimentam, dialogando, apresenta diálogos sumamente curiosos e irônicos. Constantine pergunta a Lu, forma íntima com que trata seu sinistro visitante, se ele se importa que ele fume um pouco antes de morrer. Lúcifer, interpretado pelo ator sueco Peter Stormare, diz que não. O exorcista podia ficar à vontade, pois ele, Lúcifer, possuía ações na indústria do tabaco.

John Constantine explica a Lúcifer toda a trama que ele ignora, o que o deixa incrédulo mas revoltado com a possibilidade. Após o relato, o líder do inferno se dirige à sala contígua, onde constata a veracidade das informações de seu odiado inimigo. A cena volta a ganhar movimento, mas para surpresa de Gabriel, Lúcifer desloca o corpo de Ângela da direção tomada pela lança, o que leva o anjo a errar o golpe. Gabriel fica estupefato, mas invocando imediatamente a sua natureza angélica arma um golpe de punhos cerrados para desferir em Lúcifer, reproduzindo em sua fala o etos da guerra épica travada no céu antes da queda dos anjos. No entanto, uma força misteriosa o impede de consumir o golpe a poucos centímetros do rosto de Lúcifer. Este, ironicamente, olha para cima e diz a Gabriel em voz roufenha: “Parece que *alguém* não concorda com você (2005)!” Ato contínuo, Gabriel se ajoelha, pedindo perdão a Deus por seu pecado, à semelhança do rei Davi quando da exposição de sua falta pelo profeta Natã, conforme apontamos em outro momento deste trabalho. Apesar do pedido de clemência de Gabriel, a punição não se faz esperar. O anjo é fulminado por uma força divina intensa e luminífera, tendo suas asas crestadas, sendo reduzido à condição humana. De volta à outra sala, Lúcifer pergunta a Constantine o que ele

queria em troca pelo favor que lhe fizera. O exorcista lhe pede que deixe a alma da irmã de Ângela ir para casa. O maioral do inferno concorda e começa a arrastar John Constantine para o inferno, mas para sua surpresa o gesto simples torna-se impossível, pois o solo amolda-se ao corpo do exorcista, impedindo que ele seja arrastado.

Neste momento do filme, uma luz espiritual se projeta sobre o ambiente. Lúcifer faz uma careta de desagrado e diz ironicamente: “Sacrifício!” Já que Constantine havia se sacrificado pela alma de Ângela e pela humanidade, o poder divino o liberou do inferno até então inevitável. À Mefistófeles em *Fausto* (GOETHE, 1997, p.441), Lúcifer ainda tenta argumentar com a luz divina que aquela alma lhe pertencia por direito. Numa ironia da cultura *pop*, quando o protagonista vai aos poucos libertando-se das garras de Lúcifer, ele faz um gesto obscuro para o rei do inferno, que o contempla revoltado, prometendo que ainda não acabou. O gesto de John Constantine lhe custa caro. Antes que seja definitivamente arrebatado ao céu, Lúcifer agarra-o e enfia as suas mãos corpo adentro do protagonista, espremendo-lhe os pulmões, de onde evola uma fuligem negra. Seu câncer está curado, logo ele não morrerá e ainda haverá tempo de ser tentado por mais alguns anos para não ser encaminhado ao céu. Com o restabelecimento do equilíbrio cósmico, Constantine encontra Gabriel, agora humano, em uma piscina que há dentro da sala onde momentos antes realizaria o sinistro parto na condição de anjo. Este se levanta de súbito das águas, respirando sofregamente, como quem anseia pelo ar após quase afogar-se. Constantine o observa admirado pela sua metamorfose e lhe diz sarcasticamente que ele não merecia ser humano. Gabriel toma de uma arma, entrega-a para Constantine, pedindo que ele o mate, pois merece a vingança. O exorcista toma da arma, joga-a para o lado e desfere um soco na boca de Gabriel, que começa a sangrar. De forma novamente irônica diz ao ex-anjo: “Isto se chama dor. Vai se acostumando (2005)!”

Em *Constantine* (2005), a transformação do anjo Gabriel em um ser humano instaura uma ambivalência cultural sumamente instigante em suas perspectivas. Conforme a tradição teológica, os anjos caídos (AQUINO, 2001) são representados por Satanás, ou Lúcifer, e sua corte, composta por uma legião que o teria seguido em uma rebelião no ambiente celeste. Em *Paraíso perdido*, John Milton relata a batalha épica que foi travada no céu e como foi necessária a intervenção divina para que o conflito não durasse por toda a eternidade naquele espaço, uma vez que as forças em litígio eram equivalentes em poderio. Em *Constantine* (2005) há um elemento novo no processo. A queda do anjo Gabriel não engrossou as fileiras do inferno, projetando-o a uma condição de demônio, mas sim contribuiu para que a humanidade ganhasse mais um membro. Ou seja, a queda de um anjo

redundou no surgimento de um ser humano. Uma outra versão cinematográfica para esta faceta da queda de um anjo que mais se aproxima ao que é apresentado no enredo do filme *Constantine* (2005) é, sem dúvida, *Cidade dos anjos* (1998). Nesta peça cinematográfica de 1998, dirigida por Brad Silberling, Seth, um anjo interpretado pelo ator Nicolas Cage, apaixona-se por sua protegida, uma médica pediatra interpretada pela atriz Meg Ryan, e cai voluntariamente à condição humana para poder usufruir do amor de sua protegida. Após encontrá-la e estabelecer um relacionamento amoroso intenso, a jovem médica sofre um acidente e vem a falecer. O anjo intimamente se pergunta se seria um castigo divino. Outro anjo, Cassiel, interpretado pelo ator Andre Braugher, visita-o e questiona a ele se valeu a pena a sua queda para uma noite de amor. O anjo interpretado por Cage, Seth, diz que sim. Diz mais. Faria tudo de novo, pois é um momento inesquecível na eternidade, valendo todo sacrifício (1998).

No estudo *A personagem cinematográfica*, constante da obra *A personagem de ficção*, Paulo Emílio Salles Gomes tece considerações em torno da personagem no cinema. A comparação com o campo dos estudos literários é inevitável. Gomes compreende o cinema como sendo tributário direto do romance e do teatro (2002, p.105). Nesta mesma obra, que conta ainda com estudos de Antonio Candido e Decio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld registrará em seu texto *Literatura e personagem* a seguinte relação estrutural entre o cinema e a Literatura: “o mundo objectual [...] constituído pelas orações se [apresenta] como um contínuo, apesar de as orações serem descontínuas como os fotografamas de uma fita de cinema (2002, p.17).” O achado do estudo de Salles Gomes, porém, está no problema da encarnação da personagem pelos atores. Diz ele:

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. Chegados a este ponto, está prestes a revelar-se a profunda ambigüidade da personagem cinematográfica. Se a encarnação se processa através de uma pessoa, de um ator que nos é desconhecido, como, por exemplo, o do *Ladrão de bicicletas* de De Sica e Zavattini, ele fica sendo a personagem e não há maiores problemas. O exemplo está, entretanto, muito longe de ilustrar o que se passa na maior parte das vezes. Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atores que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atores são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico. [...] Aquilo que tradicionalmente caracteriza o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos. [...] *Dentro da ordem de pensamentos aqui expostos, podemos admitir que*

*no teatro o ator passa e o personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o contrário* (GOMES, 2002, p.114; grifo nosso).

Estas considerações de Paulo Salles Gomes em torno da relação entre as personagens e seus intérpretes no teatro e no cinema são instigantes. Além do que foi exposto, infere-se delas, como reflexões paralelas, que pode ocorrer de um ator ser tragado por uma personagem marcante, o que o impede de dar vida a outros papéis. Assim, a afirmativa de Gomes parece um tanto quanto reducionista, extrema, datada, poderia dizer-se. Publicadas em meados da década de 1960, as observações de Gomes antecedem ao fenômeno cinematográfico do *blockbuster* da cultura *pop*, que parece ter estabelecido uma perspectiva um pouco diferenciada para a relação ator-personagem. Assim, não são poucos os exemplos de atores que deram vida a um personagem marcante no cinema e ficaram marcados por ele, que praticamente encerrou a carreira de seus intérpretes. A cultura *pop* está referta de exemplos<sup>13</sup>.

Os atores que encarnaram John Constantine e o anjo Seth de *Cidade dos anjos* (1998), respectivamente Keanu Reeves e Nicolas Cage, caracterizam uma variação temática de personagens semelhantes no âmbito cinematográfico que desconcertam de certa maneira as palavras de Salles Gomes. Antes de viver nas telas o atormentado exorcista concebido originalmente por Allan Moore, Reeves protagonizara *O advogado do diabo*, filme de 1997 dirigido por Taylor Hackford. Nesta peça cinematográfica, o ator dá vida ao advogado Kevin Lomax, que é contratado por um importante advogado nova-iorquino, dono de um poderoso escritório de advocacia, interpretado pelo ator Al Pacino. A personagem de Pacino, o próprio diabo, chama-se John Milton, numa perspicaz referência literária adotada pelos roteiristas. Lomax é o escolhido para conceber um filho do maior dos anjos caídos. Uma parceira foi escolhida para tal fim. No intenso diálogo que se passa na cena final do filme, o personagem de Reeves afirma para o seu chefe diabólico que na *Bíblia* ele, o diabo, perde no final. Com a magistral interpretação de Pacino, seu personagem responde, em uma frase de profundo alcance cultural: “Mas quem escreveu a Bíblia? (1997)”, reverberando o senso comum no universo cultural de que a História é escrita pelos vencedores. À semelhança de *Constantine*, Lomax opta pelo suicídio para escapar da trama diabólica. Após atentar contra a própria vida,

---

<sup>13</sup> Os intérpretes das personagens Princesa Léia e Luke Skywalker na saga *Star Wars*, de George Lucas, que revolucionou a cultura pop no cinema, são exemplos marcantes. Interpretados respectivamente por Carrie Fisher e Mark Hamill, estes atores tiveram suas carreiras praticamente encerradas para o cinema, ficando definitivamente marcados por suas personagens, não conseguindo nenhum outro papel de destaque. Após décadas, retornarão às telas, mas vivendo os mesmos personagens, conforme noticia a mídia especializada em cinema. A exceção de *Star Wars* a esta característica ator-personagem corre por conta de Harrison Ford, intérprete do personagem Hans Solo, cuja carreira deslançou após a primeira trilogia da saga de Lucas.

com um tiro na cabeça, a ação retorna para o início do filme num processo de *flashback*, quando ele está prestes a lançar mão de expedientes escusos para ganhar uma causa em um pequeno tribunal do interior, onde vive. Kevin Lomax opta então por ser honesto, abandonando a causa de um cliente que ele sabia culpado. O filme se encerra com uma profunda ironia do ser infernal que põe em xeque para o espectador mesmo as atitudes corretas, ao afirmar de maneira arrogante e sarcástica que a vaidade é o seu pecado favorito, o que permite inferir que um novo ciclo de tentação poderá estar se abrindo.

Algo semelhante se passa com o ator Nicolas Cage. Se em *Cidade dos anjos* (1998) ele encarna Seth, o anjo que cai à condição humana voluntariamente para viver um amor com uma mortal, em *Motoqueiro fantasma* (2007) ele dá vida a um pactário que após assinar um acordo com o chefe dos demônios para salvar a vida do pai canceroso, passa a trabalhar para o diabo, com a estranha função de buscar de volta as almas que eventualmente tenham conseguido evadir-se do inferno. Para tanto, transforma-se em um sinistro demônio cuja aparência é a de um esqueleto envolto em chamas. Lançado no ano de 2006, com a direção de Mark Steven Johnson, o filme apresenta em sua sequência do ano 2012 a revelação de que aquele demônio fora um anjo justiceiro antes da queda. *Motoqueiro fantasma* (2007), à semelhança de *Constantine* (2005), em seu formato cinematográfico é uma versão de uma produção em quadrinhos da Marvel, empresa responsável por histórias cujos heróis têm sido transpostos com grande êxito de público para as telas do cinema. Reeves e Cage parecem, pois, constituir um caso um pouco diferenciado, uma variação, da assertiva de Paulo Emílio Salles Gomes de que o personagem passa e o ator permanece, sugerindo uma pluralização na perspectiva temática de que ambos, ator e personagem, permanecem, ainda que o elo que os vincule seja uma variabilidade temática expressa, neste caso, pelo etos da queda angelical.

## 2.2 A QUEDA ANGÉLICA BLOOMIANA: DA TRADIÇÃO A UMA ONTOLOGIA

Nas produções cinematográficas abordadas na seção anterior, *Constantine* (2005) e *Cidade dos anjos* (1998), o motivo da queda espiritual difere, embora o resultado seja o mesmo, que é a transformação dos anjos em pessoas comuns. No filme estrelado por Reeves o motivo fundamental parece ser uma certa inveja que Gabriel teria do amor de Deus em relação à humanidade. Neste aspecto, o roteiro de Capello e Brodwin reverbera algo de Milton em *Paraíso perdido*, que faz o seu Satanás cair por inveja de Jesus Cristo (2006). Já em *Cidade dos anjos* (1998), o motivo é o amor do anjo por uma humana, o que evoca a figura dos Nefelins, oriundos dessa união, equivalentes no contexto bíblico aos semideuses gregos (GÊNESIS, 6:4). Em *Estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand registra: “O Livro de Henoc conta-nos como os anjos, ‘seduzidos pelas filhas dos homens’, descem à Terra, unem-se com as suas sedutoras e engendram gigantes (1997, p.114)”, conforme trecho da epígrafe deste capítulo. Todavia, o que chama a atenção em *Constantine* (2005) é a sua singular homologia interdiscursiva com *Anjos caídos*, de Harold Bloom. O anjo Gabriel se torna humano, mas isto não impede a existência tradicional de Lúcifer e seus comandados no contexto do filme.

Em *Anjos caídos*, Bloom advogará uma perspectiva semelhante, praticamente igual, variando apenas no aspecto quantitativo. Para ele, os anjos caídos formam a humanidade. Todavia, o crítico estadunidense não descarta a existência dos demônios da tradição teológica, apresentando-os como nossos primos antipáticos (2008). A diferença entre uma e outra destinação dos anjos que caíram, ora tornando-se humanos, ora demoníacos conforme a tradição, não é explicada pelo crítico literário, assim como no filme, ficando o leitor sem saber por que determinada parcela de anjos se tornou demoníaca, enquanto outra parcela se tornou humana. A pista máxima apresentada por Bloom para a sua especulação prende-se ao contexto das heterodoxias judaico-cristãs (2008), como a Gnose e a Cabala, além

do platonismo helenístico, de que ele se serve como elementos metafóricos na construção de suas formulações em torno do etos literário num leque que abrange um significativo conteúdo.

Embora *Constantine* (2005) e *Cidade dos anjos* (1998) não constem do texto de *Anjos caídos*, o ponto de partida desse pequeno ensaio bloomiano é exatamente o revival dos anjos que ganhou as telas do cinema nas últimas décadas do século passado e que parece ainda não ter se esgotado, como se observa nas produções mencionadas, assim como outras de menor expressão que vieram depois, como, por exemplo, *Legião*, lançado em 2010 diretamente em DVD. *Anjos caídos* elenca também a farta produção literária em torno do tema que foi paralela à profusão cinematográfica. Dessa forma, em sua abordagem inicial Harold Bloom apresenta a nova onda finissecular sobre os anjos numa perspectiva algo iconoclasta. Para ele, os filmes e os livros versando sobre os seres angélicos prestam um desserviço à compreensão da matéria, primando por uma superficialidade lastimável:

Com a aproximação do milênio, nossa obsessão por anjos se intensificou. Mas esses anjos populares [...] eram insípidos. A década de 1990 viu a publicação de vários livros sobre anjos, [...] viu, também, a exibição de vários filmes cujos protagonistas eram anjos; [...] *Existem também obsessões populares por anjos caídos, demônios e diabos, que só raramente são insípidos* (BLOOM, 2008, p.11-14; grifo nosso).

Anjos como seres sobrenaturais bonzinhos parecem não interessar muito ao teórico norte-americano, que os considera insípidos. Desloca-os, portanto, em sua abordagem, do rizoma bíblico-religioso para contemplá-los sob a perspectiva do rizoma bíblico-literário. O astro maior desse grupo de anjos caídos é, naturalmente, Satã, que surge principalmente como personagem literário, segundo Harold Bloom (2008, p.15). É, portanto, na condição de personagem literário que o anjo caído mais famoso interessa ao crítico norte-americano:

Seria melhor explicar o que quero dizer, [...] já que muitas pessoas confundem problemas de representação literária com as questões bem diferentes de crença e descrença. Pode-se provocar um grande sentimento de injúria com a observação verdadeira de que o culto ocidental a seres divinos é baseado em vários exemplos distintos, porém relacionados entre si, de representação literária (BLOOM, 2008, p.15).

Em seguida, Bloom exemplifica suas asserções numa retórica incisiva para o leitor que se prenda ao rizoma bíblico-religioso, retomando como exemplificação a sua hipótese de autoria feminina para os primeiros escritos bíblicos: “O Javé (Jeová) da escritora J, primeira dos autores hebreus, é certamente um espantoso personagem literário, concebido

com uma mistura de alta ironia e autêntico temor (2008, p.15).” Sobre demônios e diabos em uma perspectiva literária, dirá o autor de *Anjos caídos*: “Demônios e o Diabo – ou diabos – são mais interessantes em contextos literários e visuais do que naquilo que ainda são os textos canônicos da fé cristã (BLOOM, 2008, p.57).” Jesus Cristo aparece em retórica semelhante, quando Bloom considera o evangelho de Marcos a sua mais alta representatividade literária, embora não a única (2008, p.15). São palavras fortes e possivelmente blasfemas para o leitor fideísta, mas que representam a perspectiva rizomática bíblico-literária da cosmovidência bloomiana. Olhar os anjos caídos sob o prisma literário não impede, todavia, que se lhes contemple o aspecto de uma espiritualidade sob o enfoque de uma tradição de fundo teológico ortodoxo ou mesmo heterodoxo. Esta perspectiva, aliás, ressalta do próprio conjunto de *Anjos caídos*. Assim, na perspectiva de Leuzeguatarriana adotada para este trabalho, a angelologia se caracteriza também por uma metafórica e instigante rizomatose, isto é, a construção de rizoma, no caso o bíblico-literário, defluente da abordagem bloomiana para o tema.

Dessa forma, um rastreamento do longo percurso antropossociológico em torno da figura do demônio pode matizar a demonologia da perspectiva de Bloom ainda através de um ângulo de rizoma, caracterizado neste caso pela transformação do anjo caído em demônio ou homem (TEIXEIRA, 2005). Assim, cumpre recordar que o Cristianismo é um movimento helenista. Helenismo que deve ser entendido como expressão cultural da tríplice confluência das civilizações greco-judaico-latina, conforme a proposição do historiador Arnaldo Momigliano (1977, p.11) que foi apresentada na seção intitulada “Um preâmbulo literário do *collegium trilingue*”, deste estudo. Não obstante a precisão do conceito do historiador piemontês, faz-se necessário rememorar, sob as lentes de uma antropossociologia histórica, os embates que o pensamento cristão travou com as diversas culturas com as quais entrou em contato ao longo de seus dois mil anos, e que constituem um instigante campo de investigação tanto sincrônica quanto diacrônica. No ensaio intitulado “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”, inserto em *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi analisa a atuação de José de Anchieta, em terras brasileiras, em face do problema da catequização em confronto com as estruturas religiosas dos indígenas tupiniquins, bem como a interação desse processo pôde repercutir na produção literária dos primeiros catequistas:

De qualquer modo, o que poderia significar, para a mente dos tupis, fundir o nome de Tupã com a noção de um Deus uno e trino, ao mesmo tempo todopoderoso, e o vulnerável Filho do Homem dos Evangelhos?

O paradoxo cristão aparece a nu em versos como estes:

Pitanginamo ereikó

Tupánamo eikóbo bé.

És uma criancinha,  
Embora um Deus também.  
Aqui a homologia com Tupã revela-se totalmente inadequada. (BOSI, 2001, p.66)

Na cultura *pop*, a banda musical *Legião Urbana* cantará na música *Índios* um trecho de significativa homologia com estas palavras de Alfredo Bosi. Ao dar vez e voz a um narrador índio do período de colonização, a letra da música fará com que ele diga:

Quem me dera ao menos uma vez entender  
Como um só Deus ao mesmo tempo é três  
E este mesmo Deus foi morto por vocês  
Sua maldade, então, deixaram Deus tão triste! (LEGIÃO URBANA, 2013)

As flechas opostas do sagrado, na perspectiva adotada por Alfredo Bosi, transitam do sentido literal ao sentido metafórico, expressando o embate entre dois sistemas de crenças. A crença detentora da força material, as flechas como armas, se sobrepõe à crença dominada, a flecha metafórica da crença em sua expressão mais pura e simples: “As flechas do sagrado cruzaram-se. Infelizmente para os nativos, a religião dos descobridores vinha municiada de cavalos e soldados, arcabuzes e canhões. O recontro não se travou apenas entre duas teodiceias (BOSI, 2001, p.72).” Especificamente, porém, em relação à figura do diabo, o helenismo, considerado em seu referenciado tríplice aspecto genético, fornece indicações importantes para a compreensão do processo envolvendo a problemática do demônio sob um enfoque homológico. Literatura, Filosofia, Cinema, Música, Teologia, são instâncias noéticas da humanidade em que a figura do diabo encontra significativa representatividade simbólica. Satanás, Lúcifer, demônio, diabo são muitas vezes usados como termos sinônimos, assim como a definição superficial do dicionário e a própria tradição helenista, vale dizer, cristã, em sua expressão sincrônica, conforme se pode observar de um dos mais populares dicionários da língua portuguesa: “diabo. [Do lat. Diabolu.] S.m. 1. V. demônio (2 a 7). 2. Restr. O chefe dos demônios, o gênio do Mal, [...] Demônio, Satanás, Lúcifer, anjo rebelde, belzebu [...] (FERREIRA, 1986, p.583).” Contudo, para uma melhor compreensão do como e do porquê do diabo como representação última do mal no imaginário do Ocidente, faz-se necessária uma abordagem diacrônica. Na tessitura narrativa de *Grande sertão: veredas*, estruturada em verdadeira reelaboração da linguagem, que já terá merecido os mais acurados estudos, o diabo aparece como figura essencial. É, paradoxalmente, o grande ausente-presente. Em seu romance, João Guimarães Rosa elenca os vários nomes com que essa figura que povoa o imaginário popular, e não raro o apavora, é designada:

E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (ROSA, 2001, p.55).

Ao enumerar os vários nomes com que a figura diabólica é mencionada, o criador de Riobaldo faz coro com Luís da Câmara Cascudo, que traz as seguintes informações em torno dessa personagem cultural numa abordagem também remissiva às palavras de Alfredo Bosi sobre o recontro de duas teodiceias:

No Brasil é o diabo português, com os mesmos processos, seduções e pavores. *Como não me foi possível compreender um demônio entre os indígenas ou negros escravos, creio que negros e ameríndios ajudaram no satanás dos brancos, ampliando-lhe domínio e formas mas sem que lhe dessem nascimento.* [...] Para o Brasil não emigrou a divisão clássica dos bons e maus demônios (agathodaemones, cacodaemones), mas a personalização absoluta da maldade, atração para o mal, a inversão do bem, o avesso do direito. A sinonímia em Portugal é rica. Antero de Figueiredo (Senhora do Amparo, Lisboa, 1920) registrou-a em boa porção: “Ele é o tanso que apalerma; o carocho que sarna; o enguiço que tolhe; o tição negro que enfarrusca; a coisa-má que ataranta; o caipira que conspira; ele é o mafarrico, perturbador; demo, descaminhador; o malasartes, enrodilhador. [...] O demônio que nos tenta e perde; o barzebu que nos engana e corrompe; o satanás que nos arrasta e lança nas profundas dos infernos!” (44-45) (CASCUDO, 1972, p.353; grifo nosso).

Este trecho em destaque de Câmara Cascudo encontra ainda importantes correspondências no já mencionado estudo do professor Alfredo Bosi, reverberando ainda a seguinte abordagem:

A aculturação católico-tupi foi pontuada de soluções estranhas quando não violentas. O círculo sagrado dos indígenas perde a unidade fortemente articulada que mantinha no estado tribal e reparte-se, sob a ação da catequese, em zonas opostas e inconciliáveis. De um lado, o Mal, o reino de Anhangá, que assume o estatuto de um ameaçador Anti-Deus, tal qual o Demônio hipertrofiado das fantasias medievais. De outro lado, o reino do Bem, onde Tupã se investe de virtudes criadoras e salvíficas, em aberta contradição com o mito original que lhe atribuíra precisamente os poderes aniquiladores do raio (BOSI, 2001, p.66).

Neste caso, a ajuda a que se refere Câmara Cascudo, especificamente em relação aos ameríndios, estaria na aquiescência à doutrina de fundo maniqueísta imposta pela catequese jesuítica. Em sua conclusão, o autor de *Dialética da colonização* aduz (BOSI, 2001, p.73) que por mais sincero que seja o espírito missionário de personalidades como o padre Anchieta, invariavelmente prevalecerá o espírito do conquistador sobre o conquistado. Por sua vez, a rica sinonímia alusiva ao diabo é um fenômeno que suscita reflexões. Sem dúvida, o diversificado leque semântico tributável ao conceito do diabólico remete à noção de “nominalismo” a que se refere Anatol Rosenfeld no ensaio “Shakespeare e o pensamento renascentista”, do livro *Texto/Contexto I*, em que se pode ler:

Em termos filosóficos, [...] o abalo da visão medieval manifesta-se na radicalização do nominalismo pelos fins da Idade Média. *Segundo o nominalismo, somente às coisas individuais, temporais, deve ser atribuída plena realidade. Os conceitos gerais que delas formamos pelo processo de abstração são apenas “nomes” (daí o termo “nominalismo”), apenas “sopro de voz”.* [...] Os conceitos são apenas recursos mentais com que classificamos de modo econômico a multiplicidade dos seres reais. É bem visível que ao nominalismo se liga uma valorização muito maior do individual, do mundo temporal (ROSENFELD, 1996, p.126; grifo nosso).

Esta perspectiva nominalista, no âmbito da Idade da Média, está no âmago do antropocentrismo. Se o Renascimento representa a retomada dos clássicos, a visão antropocêntrica se caracteriza neste contexto por uma volta ao mundo da hélade com o sofismo de Protágoras, conforme Rosenfeld (1996, pg.134). Assim, em termos filosóficos, somente o objeto percebido tem existência real. Por extensão, todo objeto ao alcance da percepção humana deve ser nomeado. É, ainda, de Rosenfeld (1996, p.127), a observação de que o Renascimento não significou “uma ruptura repentina com o pensamento medieval. Concepções renascentistas já se notam em plena Idade Média e idéias fundamentais do medievo exercem grande poder ainda em pleno século XVIII.” Por mais óbvio que pareça, a noção de transitividade gradual entre uma forma de pensar e de expressar e outras subsequentes é importante. Em qualquer sistema epistêmico, esta noção conceptual faz-se relevante, seja para estabelecer as respectivas aporias ou para que se estabeleça uma necessária solução de continuidade. Assim, mesmo que paire dúvidas sobre a existência do diabo como um ente ligado à categoria dos “seres reais”, como uma “coisa individual, temporal”, e mesmo em função dessa dúvida, o que se viu foi uma curiosa adaptação desse nominalismo na prática eufemística que se seguiu. Ou seja, na mais sutil dúvida sobre a existência ou inexistência do demônio, dubiedade esta reveladora do embate

antropoteocêntrico, passou-se à nomeação desse ser extraordinário por meio de epítetos, alguns até irônicos, como se o humor tivesse o condão de atenuar possíveis malefícios, o que de certa forma nos remete à exposição de motivos proposta por Mikahil Bakthin (2002) no *corpus* de *Problemas da poética de Dostoievski* quando aborda o conceito de carnavalização. Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do folclore brasileiro: revisto, atualizado e ilustrado*, registra, no verbete “Satanás”, enunciado de fundo nominalista:

*Satanás*. Do hebreu *haschatán*, dando o árabe, *xáitan*, soberano das forças contrárias ao homem, chefe dos anjos rebeldes, Rei dos Demônios, o “Inimigo”, este um dos sinônimos mais populares do Diabo. Não é tão usual como Diabo e Demônio. *É de pronúncia temerosa, porque o nome atrai o que personaliza [...]* (CASCUDO, 2000, p.622; grifo nosso).

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, em seu dicionário não temático, portanto menos específico, apresenta informação com índice nominalista da abordagem de Rosenfeld há pouco citada: “diabo. [...] [para não enunciar o nome diabo, a tradição popular substituiu-o por muitos outros, [...]] (FERREIRA, 1986, p.583).” Assim, chama atenção a forma com que ao longo do tempo o imaginário popular foi construindo artifícios para evitar dizer o nome do demônio, como se ao nomeá-lo estivesse sujeito a consequências espirituais desastrosas. Estes apontamentos remetem, portanto, à seguinte ilação: no que tange ao problema do demônio nas matrizes culturais do Ocidente, há uma similaridade entre o fenômeno cultural estudado por Alfredo Bosi envolvendo os indígenas brasileiros e o correspondente processo de catequese sob os auspícios de José de Anchieta e as manifestações do helenismo, sob a angulatura cultural proposta por Momigliano, conjugados ao nominalismo medievo mencionado por Rosenfeld na supracitada transcrição. Consoante o estudo do pesquisador Carlos Roberto Figueiredo Nogueira, publicado sob o título de *O diabo no imaginário cristão*, é a partir do contato dos hebreus com o masdeísmo, durante o cativeiro babilônico, no século VI a.C., que a figura do diabo começa a tomar os contornos com que atualmente é conhecida:

Durante e após o Cativeiro de Babilônia, os judeus entraram em contato com o masdeísmo persa, influência determinante para a corporificação de uma demonologia futura. A doutrina de Zoroastro baseava-se num permanente conflito dos princípios gêmeos do Bem e do Mal, Spenta Mainyu (o Espírito Benfazejo), identificado com o criador Ahura Mazda, e Angra Mainyu (o Espírito Destruidor): [...] mostrando uma oposição, mais por opção que por natureza.

Existe, portanto, na religião persa, um combate incessante, intermediado pelos “arcanjos” spenta, que representam as virtudes [...] e os dáevas, os deuses tradicionais da religião iraniana que, ao optarem pelo Mal, passaram a encarnar as forças demoníacas.

O masdeísmo fornecerá o pano de fundo dualista que libertará o Demônio no pensamento judaico e possibilitará, através da assimilação da crença em espíritos benéficos e maléficis, a composição de uma hierarquia Angélica, transformando os anjos, anteriormente símbolos da manifestação divina, em entidades autônomas. São Cipriano reconhecerá nos anjos hebreus os gênios da Pérsia, cujos nomes lhe eram conhecidos através de um livro de magia atribuído a Ostanés (NOGUEIRA, 2000, p.19).

Na história da religiosidade, Zoroastro ocupa posição relevante, pois instaura o dualismo, caracterizado pela eterna luta entre os princípios opostos do Bem e do Mal, que influenciará decisivamente o helenismo cristão. Em *Anjos caídos*, Harold Bloom faz referências semelhantes e complementares às de Nogueira:

Satã propriamente dito, que se tornou crucial para o cristianismo, não foi uma idéia judaica mas persa, inventada por Zoroastro (Zaratustra) mais de mil anos antes da época do Jesus histórico. Demônios, na verdade, são universais – cada cultura, cada nação, todos os povos os tiveram desde o início –, contudo Zoroastro foi muito além das concepções iranianas de demônios quando moldou Angra Mainyu, o Espírito do Mal. Vigoroso em matéria de maldade, Ahriman era irmão gêmeo de Deus, o que evidentemente é uma idéia que o cristianismo não estendeu à sua versão de Ahriman, o Satã do Novo Testamento. Quem, afinal de contas, teria sido o pai que gerou tanto Deus quanto Satã? Há tradições esotéricas que fazem de Satã irmão gêmeo de Cristo; em última análise, isso é um retorno à visão de Zoroastro (BLOOM, 2008, p.19).

O masdeísmo, precursor espaço-temporal da doutrina maniqueísta, estabelece toda uma hierarquização comum aos dois princípios, estruturalmente estratificados numa composição entre deidades maiores e deidades menores no contexto de cada representação. Esse dualismo, algo difuso entre os hebreus, conforme é apresentado em *O diabo no imaginário cristão*, começa por delinear-se de maneira mais incisiva por um processo de aculturação. Neste particular, afirma Figueiredo Nogueira (2000, p.18), numa leitura que amplia o leque de possibilidades: “Outros contatos com povos inimigos agregarão novos integrantes a uma ‘aristocracia demoníaca’: Belzebu (Beelzebub), o deus filisteu de Ekron Baal-Zeboub, [...]” Assim, a figura do demônio, que a princípio se apresenta algo difusa no imaginário hebreu, começa a ganhar contornos cada vez mais nítidos. É importante ressaltar que os hebreus constituíam um povo monoteísta inserido num contexto essencialmente politeísta. Este monoteísmo, entretanto, resultou de uma evolução na ideia de um deus meramente tribal (NOGUEIRA, 2000, p.14) em direção a um monoteísmo absoluto. Nesta linha de raciocínio, o professor Carlos Roberto Nogueira faz este significativo apontamento,

que fornece a chave para que se compreenda a fixação da figura do demônio como representação máxima do princípio oposto a Deus no imaginário hebraico:

As repetidas beligerâncias que compõem o processo de expansionismo dos povos da Antigüidade têm como tradução, numa esfera religiosa, a assimilação dos deuses dos inimigos a entidades malignas, pois estas pertencem a seus povos e atuam como representantes destes. Testemunho dessa situação peculiar são as menções – freqüentes na Antigüidade – as [sic] guerras, não entre reis ou povos, e sim entre deuses. O deus vencedor subjugará e se apropriará do território, submetendo as divindades nele contidas. O povo vencido reagirá, então, num processo de retaliação, colocando a responsabilidade de seus males no deus vencedor. A esse caráter maligno latente a posterior expulsão do invasor agregará uma condição de inferioridade – a de divindade caída –, colocando-se explicitamente o antigo deus invasor como um espírito do Mal, cuja esfera de atuação retrata as desgraças anteriormente vividas (NOGUEIRA, 2000, p.15).

É, portanto, neste contexto, que paulatinamente vai se estabelecendo a transição no conceito do demônio, que aos poucos vai assumindo o perfil com que é delimitado atualmente. No trabalho de David Flusser, conceituado professor de Judaísmo, que também leciona sobre o Cristianismo primitivo, intitulado *O judaísmo e as origens do cristianismo*, obra em que analisa fragmentos dos *Manuscritos do Mar Morto*, consta a seguinte informação, conducente à conclusão de que em algum momento da história judaica houve realmente a noção hierarquizante a que se refere o autor de *O diabo no imaginário cristão*:

Embora Satã apareça no Livro das Orações judaico apenas no singular, o sentido desse termo em orações judaicas parece ser apenas o de um espírito perigoso, o “diabo”, e não a força cósmica como no Novo Testamento. Esse também é o sentido de Satã nas duas orações de Qumram que são objeto de nosso artigo (FLUSSER, 2000, p.241).

Mais adiante, no estudo das orações judaicas antigas encontradas nos manuscritos referenciados por Flusser, faz ele uma afirmação que parece remeter à transição hierarquizante herdada junto ao Zoroastrismo pela cultura religiosa do povo judeu.

Acreditava-se que espíritos impuros emergiam de Satã, causando dor e doença. A doença, por seu turno, era vista como resultado do pecado, que, outrossim, é um produto da tendência má do homem. A fim de evitar e banir esses horríveis perigos, o autor dessa oração de Qumran invocou a proteção apotropaica de Deus:  
 “Não deixes Satã e um espírito impuro me governar  
 Nem deixes a dor nem a tendência má reivindicar poder sobre meus ossos”.  
 (FLUSSER, 2000, p.247).

Estes textos, pertencentes a um dos mais importantes achados arqueológicos do século XX, juntamente com obras consideradas apócrifas no contexto da cultura judaica dos séculos II e I A.C., colimam na profusão de uma Literatura de fundo demoníaco e escatológico, “repleta de citações relativas aos espíritos malignos que se assanham em contrariar as obras e os desígnios do Criador do Universo (NOGUEIRA, 2000, p.20).” Ainda conforme este autor: “O fenômeno é mais acentuado no *Testamento dos doze patriarcas* (109-106) onde aparece pela primeira vez a menção clara à personalização da figura do demônio: [...] (NOGUEIRA, 2000, p.20).” Ou seja, percebe-se claramente que o conceito de demônio, no âmbito do Judaísmo, sofreu alterações em seu significado ao longo do tempo. De um conceito difuso passou-se à noção de personificações em deidades e destas a uma concepção mais específica, personificando-se em um ser que enfeixa em si os caracteres absolutizantes do mal, ao qual se submetiam os diabos menores na hierarquia diabólica. É esta última característica que nos séculos subsequentes vai prevalecer no etos teológico, instaurando-se de vez no imaginário popular do Ocidente, com terríveis expressões no contexto da Idade Média.

Consoante foi apresentado na seção “Um errante no tempo: o símile profético”, Elaine Pagels, professora de História da Religião na Universidade de Princeton, e uma das maiores estudiosas dos Manuscritos do Mar Morto, traz curiosas informações em torno desse tema que apresenta uma visão heterodoxa à tradição judaico-cristã em suas formulações em sua obra *As origens de Satanás: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem no mundo moderno* (PAGELS, 1996, p.204-5), em abordagem que referenda epistemologicamente o estudo do professor Nogueira. O apogeu da fixação da figura do demônio como é compreendido atualmente pela cristandade em geral, é o século XIII (NOGUEIRA, 2000, p.52). Para o autor de *O diabo no imaginário cristão*, a figura do demônio corresponde a uma pedagogia do medo, utilizada pela Igreja medievá como justificativa de suas funções junto às massas, “a Igreja deixou de sustentar que ele estava totalmente vencido. Se assim fosse, não haveria razão para a continuada existência da Igreja (NOGUEIRA, 2000, p.41).” Harold Bloom, falando sobre o maior pensador cristão da História, afirma algo que pode ter uma instigante correspondência com as palavras de Nogueira: “[...] para Agostinho, Satã é, acima de tudo, *útil*, um ponto sobre o qual ele assegura que segue Paulo. [...] Se você é o tipo de cristão dogmático que segue mais ou menos Paulo e Agostinho, então Satã agora lhe é mais do que útil – você *precisa* dele (BLOOM, 2008, p.57).”

Já em relação ao vértice grego do triângulo cultural que configura o conceito de helenismo do historiador italiano Arnaldo Momigliano, a religiosidade grega contribuirá para estabelecer a figura do diabo como é hoje representada através do neoplatonismo:

Em uma perspectiva distinta, mas que converge com as tradições do hebraísmo tardio para traçar definitivamente o perfil do Diabo cristão, encontramos a reforma efetuada no antigo politeísmo grego pela escola neoplatônica. De posse de uma noção mais depurada da divindade, libertaram Deus de todo um cortejo de entes divinos, entre os quais se dispersavam e se personificavam seus diversos atributos, substituindo o naturalismo alegórico por um sistema teogônico completo. Não rompendo com a tradição onde repousavam a força e a autoridade da religião helênica, incorporaram deuses e heróis, com a ajuda de uma “demonologia” que colocava abaixo do Ser Supremo toda uma hierarquia de forças sobrenaturais, participando em proporções diversas das perfeições divinas e das fraquezas humanas. Para evitar a confusão entre Deus e essas divindades inferiores, Platão e sua escola lhes reservaram os nomes de Demônio (daimôn), palavra usada anteriormente para exprimir a ação divina em geral, distribuidora tanto dos bens quanto dos males (NOGUEIRA, 2000, p.21).

Conceituação semelhante, embora menos específica, pode ser encontrada no *Dicionário histórico de religiões*. Nesta obra, Antonio Azevedo registra, no verbete “demonologia”:

[...] a palavra ‘demônio’ vem do grego *daimon*, gênio, espírito. [...] Os demônios, primitivamente, eram tidos como ‘neutros’, isto é, não eram bons nem maus. Com o correr dos tempos, surgiram distinções entre os demônios bons (os chamados ‘anjos da guarda’) e os ‘maus espíritos’, os emissários do mal (AZEVEDO, 2002, p.126).

Eis o porquê da asserção de Câmara Cascudo (1972, p.353) na já mencionada perícopie: “Para o Brasil não emigrou a divisão clássica dos bons e maus demônios, mas a personalização absoluta da maldade [...]”; assertiva também presente na definição de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986, p.534) em seu dicionário: “demônio. [...] Nas crenças da Antigüidade e do politeísmo, *gênio inspirador, bom ou mau*, que presidia o caráter e o destino de cada indivíduo; alma, espírito (grifo nosso).” Disso resulta que entre os gregos permaneceu a conceituação tradicional, clássica mesmo, para a palavra demônio. No entanto, dentro da perspectiva helenística, no tripé greco-judaico-latino, pôde a latinidade, mediante o Cristianismo, ecoar todo o desenvolvimento do conceito diacrônico para demônio, fixando-o sincronicamente, em sua herança judaica. No âmbito do grecismo, a herança, ou antes, a adaptação que se procedeu foi no campo da iconografia:

O grande modelo que influenciou toda uma iconografia diabólica foram as clássicas imagens de Pã e dos sátiros: criaturas meio homem, meio bode, com chifres, cascos partidos, olhos oblíquos e orelhas pontiagudas. A essa combinação a imaginação cristã acrescenta um ingrediente essencial: as asas de um anjo. Contudo, como se tratava de anjos caídos, as asas não poderiam ser de um pássaro que voa à luz do dia, e sim de um morcego, que ama as trevas, e de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo. Entre as características emprestadas à Antigüidade, que tornaram a figura de Pã extremamente conveniente para a sua incorporação a uma demonologia cristã, estavam o seu apetite sexual desenfreado e a sua selvageria – sua hostilidade a qualquer ordem instituída. [...] No Novo Testamento, os bodes estão firmemente relacionados com o Mal e, na cena do Juízo Final, os bodes e os cordeiros – os maus e os bons – são separados, sendo os primeiros precipitados no Inferno (NOGUEIRA, 2000, p.67).

Na expansão do Cristianismo pela Europa medieval, o embate com as crenças politeístas de cada localidade se tornou intenso (NOGUEIRA, 2000, p.39) e todas as deidades pagãs foram reduzidas à categoria de demônios em sua acepção hodierna. Com a descoberta do Novo Mundo, já na Idade Moderna, os traços dessa característica cultural, a intolerância, ainda são perceptíveis. Assim, no já referenciado estudo, Alfredo Bosi afirma:

As religiões que tendem a edificar a figura da consciência pessoal unitária, como o judaísmo e o cristianismo, temem os rituais mágicos, [...] Daí a recusa de gestos que lembrem fenômenos mediúnicos ou de possessão e o horror de atos que façam submergir no transe a identidade pessoal. Há uma tradição multissecular de luta judeu-cristã (a que não escapou o islamismo) para depurar o imaginário: [...] E o medo do politeísmo ressurgente levou, na sua dinâmica, à ação extrema dos iconoclastas (BOSI, 2001, p.72).

Em premiada tese de doutorado em Sociologia transposta para o formato de livro, intitulada *Religião como tradução: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial*, de autoria de Cristina Pompa, encontram-se consignadas estas palavras, que referendam e complementam o pensamento bosiano:

A necessidade, filosófica e teológica, de atribuir aos índios uma “crença”, mesmo vaga ou errônea, obedece a uma exigência cultural de “ler” o outro e traduzi-lo em seus próprios termos e, por outro lado, traduzir o “eu” para o outro. Para isto é necessário construir uma linguagem de mediação. No início da Idade Moderna, o código religioso é ainda prioritário na leitura e na interpretação da realidade, inclusive das alteridades antropológicas; ele engloba todos os outros: o moral, o político, o filosófico (lembre-se a justaposição de fé, leis e rei). Ou seja, qualquer manifestação social da alteridade que a descoberta apresenta é lida sub *specie religionis*, e traduzida na linguagem religiosa. [...]

A conceptualização do outro, via código religioso, se encaminha assim em trilhas mais conhecidas e percorráveis: a religião do mundo clássico é o referente privilegiado no encontro com as “religiões” ameríndias; e como a primeira sistematização teológica cristã tinha elaborado a noção de “paganismo” a partir da oposição verdade-falsidade, a mesma teologia é projetada nas leituras da religião nativa, que existe, *in nuce*, mas que é falsa, fruto da manipulação diabólica. É de fato, o Diabo, o rei da mentira, que falsifica e corrompe as puras imagens da fé para conquistar as almas dos índios. [...]

Este domínio do Demônio se manifesta de uma forma bem precisa: através dos grandes xamãs, os pajés ou caraíbas, que as fontes chamam, obviamente, de feiticeiros e, menos obviamente, de “santos”, “santidades”, ou, finalmente “profetas”. Na falta de outros sinais de idolatria, são estes extraordinários personagens, dos quais as fontes não ignoram nem minimizam o poder, os intermediários entre o Diabo e as almas selvagens (POMPA, 2002, p.48).

Portanto, insta reiterar que os traços helenistas que estão na base do pensamento ocidental, diante do que foi exposto, influenciaram de forma marcante as culturas afluentes com as quais travou contato ao longo dos séculos, sofrendo, em contrapartida, influência desses processos culturais. Em torno, ainda, da tradição cultural alusiva ao *daimon* do neoplatonismo e sua extensão e supressão na História, sobretudo cristã e teológica, Harold Bloom faz estes apontamentos em *Anjos caídos*:

Hoje, lembramos o escritor do século II Apuleio por sua obra-prima helenística, a esplêndida narrativa chamada *O Asno de Ouro*. Historicamente, Apuleio é mais importante por seu ensaio *Sobre o Deus de Sócrates*. “Deus” aí significa o *daemon* de Sócrates, um espírito que fazia a mediação entre Sócrates e o divino. De acordo com Apuleio, os *daemônia* têm corpos transparentes, pairam na atmosfera e, assim, podem ser ouvidos mas não vistos. Embora transparentes, os *daemônia* são constituídos de matéria, e alguns, como o de Sócrates, são benignos, representando a nossa genialidade. Como um bom neoplatônico, Apuleio acreditava que cada um de nós tem um *daemon* particular, um espírito guardião. Numa excentricidade da história cultural, os *daemônia* amigáveis, entre os quais estavam os espíritos do sono e do amor, vieram a ser associados por teólogos cristãos medievais com *demônios* ou anjos bastante caídos, como o “príncipe do poder e do ar” de São Paulo. Há mil anos tem existido uma estranha cisão, pela qual muitos cristãos vêem o “daemoníaco” e o “demoníaco” como sendo a mesma coisa (BLOOM, 2008, p.43).

De forma bastante significativa para a compreensão do capítulo sobre *Grande sertão: veredas* e seus intertextos, Harold Bloom conclui a sua linha de raciocínio dessa transcrição nos seguintes termos que servirão de parâmetro para nossas ilações em torno do mito fáustico no romance rosiano:

Em minha opinião, isso [a estranha cisão] é duplamente lamentável, porque o *daemon* é a nossa genialidade, nos sentidos estético e intelectual, e misturar nossos dons com o terrível universo da morte é um desastre. Mas o outro aspecto do infortúnio é até mais sombrio: todos nós podemos ser, como sugiro, anjos caídos, mas nosso espírito guardião ou *daemon* nos protege, como fez com Sócrates, das piores consequências morais de nossa queda. Misturar *daemônia* com demônios é colocar a nós mesmos em perigo, desnecessariamente (BLOOM, 2008, p.45).

Sobre a nossa situação de anjos caídos no etos do que é defendido por Harold Bloom em seu curto ensaio, o diálogo platônico intitulado *Fedro* traz uma metáfora sobre esta condição no tópico acerca da parca alada, que trata da imortalidade da alma e que também se correlaciona a uma abordagem acerca de uma queda espiritual:

Caracterizá-la daria ensejo a um longo e divino discurso, mas como se trata apenas de oferecer uma breve imagem, bastará um discurso humano de menores proporções, e nessa medida tentaremos falar: a alma pode comparar-se a não sei que força activa e natural que unisse um carro a uma parca de cavalos alados conduzidos por um cocheiro. Os cavalos dos deuses são de boa raça, mas os dos outros seres são mestiços. Quanto a nós, somos os cocheiros de uma atrelagem puxada por dois cavalos, sendo um belo e bom, de boa raça, e sendo o outro precisamente o contrário, de natureza oposta. De onde provém a dificuldade que há em conduzirmos o nosso próprio carro.

Posto isto, de onde derivam as denominações de mortal e de imortal, atribuídas aos seres vivos? Convém que expliquemos igualmente este ponto. É sempre uma alma que rege todos os seres inanimados mas, ao circular na totalidade universal, reveste-se, aqui e ali, de formas diferentes. Quando é perfeita e alada, paira nos céus e governa o universo e, quando perde as asas, precipita-se no espaço, tombando em qualquer corpo sólido, onde se estabelece e se reveste com a forma de um corpo terrestre, o qual começa a mover-se, por causa da força que a alma que está nele lhe transmite. É a este conjunto do corpo e da alma, solidamente um ao outro, que designamos por ser vivo e mortal (PLATÃO, 1994, p.58-9).

Dando sequência a seu ensinamento, continua Sócrates através de Platão a discorrer sobre a evolução da alma e sua correspondência com os deuses e a possibilidade de queda espiritual quando faltar-lhe a virtude:

Passemos agora ao estudo das causas que levam as almas a perder as asas. Uma causa pode ser esta:

A natureza da asa consiste em poder conduzir um corpo pesado para cima, para as alturas onde habita a raça dos deuses, e por isso a alma é, de entre tudo o que participa do corpóreo, o que, simultaneamente, mais participa da natureza divina. Ora, a natureza divina é bela, sábia, bondosa, dispendo de todos os atributos pertencentes a esta categoria. Nada existe melhor do que estas qualidades para alimentar e desenvolver o sistema alado da alma, da mesma maneira que o pesado, o feio, o mau, tudo o que contrasta com as

qualidades precedentes, a degrada e conduz à ruína. O grande capitão do céu, Zeus, ao sair com o seu carro alado, é o primeiro a avançar, ordenando todas as coisas e cuidando de tudo. É logo seguido por um exército de deuses e de demônios, repartido por onze secções (PLATÃO, 1994, p.60).

Na continuação de seus ensinamentos, Sócrates aponta o etos do caminho das almas que evoluem e se tornam puras, contemplando o Ser dos Seres. Quanto àquelas que não conseguem vencer as más tendências:

248 [...] vejamos agora o que se passa com as outras almas.

Estas tentam tudo para serem dignas de seguir os deuses, erguendo para cima a cabeça do cocheiro mas, perturbadas pelos corcéis que puxam o carro, apenas conseguem vislumbrar as realidades. Tão depressa levantam como baixam a cabeça e, como não conseguem dominar a desarmonia dos corcéis, apenas vêem algumas realidades, mas não conseguem ver outras. Outras almas existem cuja única aspiração é subir, movimento que logram efectuar com perfeição. Mas isso de nada lhes vale porque, no movimento circular, com a ânsia de se colocarem nos primeiros lugares, acabam por se atropelar umas às outras e daí resulta uma grande confusão, a luta, os suores e, por culpa dos cocheiros, acabam por se ferir umas às outras, e muitas acabam por perder as penas das asas. Enfim, invadidas por extrema fadiga, acabam por cair, sem chegarem a iniciar a contemplação da Verdade e, uma vez caídas, apenas lhes resta a opinião como simples alimento (PLATÃO, 1994, p.62).

Mais adiante, especificando pormenorizadamente sobre a queda das almas, diz o texto platônico que elas “[...] uma vez sujeitas à queda, facilmente são impelidas à prática da injustiça, olvidando os augustos mistérios que um dia tinham contemplado (PLATÃO, 1994, p.66).” A esta versão da alma que cai, há simultaneamente no contexto grego a perspectiva bem acentuada do *daimon* que orienta a alma pela sua jornada. Na história da Filosofia, é proverbial a relação que Sócrates mantinha com um demônio, ou *daimon*, conforme o sentido que este termo apresentava na Antiguidade, como consta dos teóricos mencionados nesta seção. Harold Bloom vê neste ente uma disposição de nosso intelecto, de nossa genialidade, como ficou registrado de seus últimos excertos. Em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, Friedrich Nietzsche pensa nessa entidade como uma representação de um instinto humano que não configuraria a abertura do humano para o universo do gênio ordinário, invertendo os termos da equação. Diz o pensador germânico:

Uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como o “*daimon* de Sócrates”. Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência começava a vacilar, conseguia

ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre *dissuade*. A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, *obstando-o*. Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e disuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!* (NIETZSCHE, 1992, p.85-6).

Acerca de seu *daimon*, o filósofo grego faz referências a ele mais extensamente em *Apologia de Sócrates*, logo após a sua condenação pelos juízes atenienses:

A mim, de fato, ó juízes – uma vez que chamando-vos juízes vos dou o nome que vos convém – aconteceu qualquer coisa de maravilhoso. Aquela minha voz habitual do demônio (*daimon*, gênio) em todos os tempos passados me era sempre freqüente e se opunha ainda mais nos pequeninos casos, cada vez que fosse para fazer alguma coisa que não estivesse muito bem. Ora, aconteceram-me estas coisas, que vós mesmos estais vendo e que, decerto, alguns julgariam e considerariam o extremo dos males; pois bem, o sinal do deus não se me opôs, nem esta manhã, ao sair de casa, nem quando vim aqui, ao tribunal, nem durante todo o discurso. Em todo este processo, não se opôs uma só vez, nem a um ato, nem a palavra alguma. Qual suponho que seja a causa? Eu vo-la direi: em verdade este meu caso arrisca ser um bem, e estamos longe de julgar retamente, quando pensamos que a morte é um mal. E disso tenho uma grande prova: que, por muito menos, o habitual signo, o meu demônio, se me teria oposto, se não fosse para fazer alguma coisa de bom. Passemos a considerar a questão em si mesma, de como há grande esperança de que isso seja um bem (PLATÃO, 2013, p.26).

Decorre, pois, destes apontamentos bibliográficos, que, em relação ao *daimon*, apresenta ele uma natureza rizomática, configurando-se como elemento ligado ora à tradição teológica, ora a uma tradição clássica. Ao senso comum ressalta mais a confusão que é apontada por Harold Bloom entre o demoníaco e o *daimoníaco* em *Anjos caídos*. Numa perspectiva mais erudita, porém, as marcas da cisão referenciada pelo crítico norte-americano são menos intensas, por assim dizer. É, portanto, este *daimon* socrático que estranhamente caminhou para a demonização na cultura teológica ocidental, consoante as observações de Harold Bloom já referenciadas. E é esta condição dúplice, mas consideravelmente a mais elidida delas, que ressalta da abordagem bloomiana em torno do tema, em reverberações pela espacialidade que repercute o aspecto ontológico dessa queda angélica na natureza que caracteriza uma estrutura de rizoma para a queda, pois temo-la numa abordagem ontológica, o anjo que se torna homem, e numa abordagem natural, a natureza que se degrada, mediante a

ambivalência que a caracteriza num oscilar entre o edênico, o idílico e a adustez em multifacetada manifestação por todos os reinos que a caracteriza.

De *Grande sertão: veredas* recortaremos dois momentos emblemáticos que vinculam o etos ontológico da queda e sua reverberação espacial pela natureza que responderá de forma diferenciada a dois momentos característicos do anjo caído da proposição de Harold Bloom. A peregrinação pela espacialidade do sertão revelada por Riobaldo aponta a cada momento a perspectiva da natureza caída. Mencionar todos os ângulos seria impraticável na espacialidade deste trabalho. No entanto, recortaremos dois momentos emblemáticos, voltamos a enfatizar, que consignará esta proposição de rizoma da queda espiritual, configurada pela queda do anjo e a queda da natureza. Antes, porém, de apontar estes recortes mais incisivos em *Grande sertão: veredas*, abordaremos algo em torno do etos ontológico da queda e sua reverberação espacial em pontuações específicas.

### **2.2.1 O locus da queda dos anjos em dois poetas fortes: matrizes da natureza decaída**

Em *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*, Harold Bloom (2001) elenca os autores que ele considera fundamentais para a Literatura do Ocidente em uma estruturação canônica. Polêmicas à parte, no que diz respeito aos eleitos para compor o seu cânone, o certo é que alguns nomes entrariam na seleção de qualquer crítico que se dispusesse a emular o feito de Harold Bloom. Pelo que representam na Literatura universal, Dante Alighieri e John Milton pertencem indiscutivelmente a este número e a eles temos referenciado em alguns momentos intertextuais deste estudo. A locução que forma o título do ensaio *Anjos caídos*, de Harold Bloom, apresenta uma natural associação ao demônio, estabelecida pelo senso comum em virtude de fatores culturais diversos que foram tratados no tópico “A queda angélica bloomiana: da tradição a uma ontologia”. Em seu trabalho, o crítico de Yale aborda um problema caro à tradição teológica, ampliando os seus limites para além do senso comum. Como indica o título, trata-se do problema da queda dos anjos, mas numa perspectiva cultural bastante ampla, que contempla também a incidência desta problemática sobre o campo literário. Neste ensaio, Bloom menciona a tradição para o problema sobrenatural do demônio que vigorou na cultura ocidental ao longo dos séculos num panorama bifronte. A primeira destas tradições adota para o sobrenatural alusivo ao demônio uma linha teológica tradicionalista, ortodoxa. A segunda tradição segue uma linha gnóstica, logo heterodoxa.

Afirma Harold Bloom (2008, p.53) que a *Bíblia hebraica* não apresenta anjos caídos, uma vez que eles não são uma concepção judaica. Conforme ele, o Satã do *Livro de Jó*

é uma espécie de advogado de acusação, um promotor (2008, p.18). Ao mesmo tempo, aduz que a teologia cristã se equivoca ao tomar as passagens bíblicas de *Isaías* 14:12-14 (1985) e *Ezequiel* 28:12-19 (1985) como referências à queda de Lúcifer, pois se tratam respectivamente de um cântico alusivo à queda da estrela da manhã, referência ao rei da Babilônia, e da queda do príncipe de Tiro de “sua posição de ‘querubim protetor’, ou guardião, do Éden [de onde] é expulso por Deus (2008, p.53).” Destas passagens não conclusivas, como é reiterado por Bloom, a cristandade retirou a concepção de Lúcifer como um anjo caído de sua glória celeste. Ainda sobre a construção teológica de Satanás, *Anjos caídos* registra:

[...] a verdadeira dívida do Diabo é com Santo Agostinho, teólogo cristão do século IV da nossa era, que é indubitavelmente o maior de todos os pensadores cristãos. *O que poderíamos chamar de o Satã cristão é fundamental para A Cidade de Deus, em que nos é dada a história da rebelião de Satã, causada por seu orgulho e esmagada antes da criação de Adão, de forma que a subsequente sedução de Adão e Eva por Satã é de importância secundária para a queda dos anjos. Agostinho também criou a idéia bem original, totalmente não-judaica, de que Adão e Eva foram criados por Deus a fim de substituir os anjos caídos* (BLOOM, 2008, p.55; grifo nosso).

John Milton tece o seu épico *Paraíso perdido* a partir de uma construção literária de fundo agostiniano, conforme se pode concluir do que é apresentado em *Anjos caídos*. No canto primeiro do poema de Milton é exposto ao leitor o despertar de Lúcifer no inferno, após a derrota em fragorosa batalha cósmica na dimensão celeste, que posteriormente é descrita no poema épico. Neste momento, a Terra, como planeta, ainda não existe e, óbvio, o homem ainda não foi criado. No resumo do “Canto I”, lê-se:

[Satã] foi expulso do Céu e arrojado no Inferno com toda essa multidão por ordem de Deus. Depois lança-se logo o poema para o meio do assunto, e mostra Satã com seus anjos dentro do Inferno, descrito não no centro da criação (porque Céu e Terra devem então supor-se ainda não feitos), mas nas trevas exteriores mais propriamente chamadas *Caos*. Ali Satã, boiando com seu exército num mar de fogo, crestados pelos raios e perdido o tino, afinal torna a si como de um letargo [...] (MILTON, 1970, p.5; grifo nosso).

A sequência concebida por Milton para a estrutura de *Paraíso perdido* apresenta-se, assim, em perfeita consonância com o discurso de Santo Agostinho mencionado por Harold Bloom em seu trabalho. No debate que se segue ao despertar de Lúcifer e sua corte nas plagas quiçá metafísicas do inferno extraterrestre vem à tona uma profecia sobre a

substituição dos anjos por uma nova ordem de criatura. Neste ponto da narrativa, apresentada inicialmente no resumo do “Canto II” (2003, p.65), Milton reverbera a ideia original de Santo Agostinho mencionada por Harold Bloom, de que Adão e Eva, e por extensão a humanidade, foram criados para substituir os anjos caídos. É sob os auspícios desta concepção que Lúcifer, agora Satanás após a queda, concebe o plano de influenciar a nova criatura, já que a possibilidade de retomada do espaço celeste parece inexecutável. O “Canto II” do épico miltoniano apresenta este contexto, que em seu resumo é narrado nos seguintes termos:

RESUMO. Começa o conselho. Satã propõe que se questione como se há de combater para recobrar o Céu. Uns querem guerra, outros a dissuadem. Prefere-se terceira proposta, mencionada antes por Satã, consistindo em indagar se era verdadeira a profecia, ou tradição do Céu que se referia a um novo mundo e a uma nova sorte de criaturas (iguais ou não muito inferiores aos anjos, e que por esse tempo já deviam ter sido criadas). Duvidam sobre quem seria mandado a tão árdua empresa. Satã, chefe dos demônios, toma sobre si só a viagem, e recebe por isso honras e aplausos. [...] Prossegue ele a sua viagem em direção às portas do Inferno que acha fechadas e guardadas por dois fantasmas (que eram o Pecado e a Morte), *os quais finalmente lhas abrem e mostram o grande abismo posto entre o Inferno e o Céu. Dificuldades que vence dirigido pelo Caos (que reina sobre essas regiões), até que avista o novo mundo que procura* (MILTON, 1970, p.35; grifo nosso).

Assim, no épico de John Milton, Satanás e sua corte são de fato os anjos caídos da tradição teológica da cristandade, erigida a partir da concepção agostiniana. Estão eles, portanto, alojados primeiramente numa dimensão extraterrestre. Após a fuga para o mundo recém-criado, a Terra, *Paraíso perdido* mostra no “Canto X” o retorno de Satã ao inferno extraterrestre, mediante a construção de uma calçada-ponte que passa a ligá-lo ao ambiente terreno (MILTON, 1970, p.285). Dessa forma, o *locus* infernal no épico miltoniano continuará sendo extaterreno, de onde Satã e seus asseclas vão interferir nos eventos humanos. Já em *A divina comédia*, Dante Alighieri conceberá esta localização do inferno de uma outra forma, o que caracterizará na perspectiva deste estudo o distanciamento em relação ao épico de Milton. Por sua vez, Dante Alighieri, em seu épico, encerra sua visita ao inferno constatando que célebres traidores na História, como Judas Iscariotes e Brutos, filho adotivo do imperador Júlio César, carpem seus pecados nas garras de Lúcifer, na Judeca, onde são punidos os traidores de seus chefes e benfeitores (ALIGHIERI, 2009, p.250). Esta passagem do épico alighieriano apresenta uma instigante correspondência cultural com a biografia de conhecida mística alemã do século XVIII, Anna Katharina Emmerick. Pertencente à Ordem de Santo Agostinho, Emmerick viveu desde a infância imersa em visões

acerca dos eventos que envolveram a vida de Jesus Cristo, como o drama da sua prisão, julgamento, crucificação e ressurgimento dos mortos. Em obra coligida a partir de suas visões, *A dolorosa paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, lê-se a seguinte informação sobre Judas, que guarda interessante correspondência intertextual e anagógica com a obra do poeta florentino:

Em uma palavra, o Inferno é o templo da angústia e do desespero, enquanto o reino de Deus é o templo da paz e da felicidade. [...] A tremenda explosão de juramentos, maldições, gritos de desespero e exclamações assustadoras que, como um estampido de trovão, romperam quando os portões do Inferno foram abertos pelos anjos, seria difícil de se imaginar; nosso Senhor falou com a alma de Judas e os anjos compeliram todos os demônios a reconhecer e adorar Jesus (EMMERICK, 2004, p.234-5).

No mesmo capítulo sobre a descida de Jesus Cristo ao inferno, Anna Katharina Emmerick, consagrada pela Igreja Católica com o título de “Veneranda”, afirma: “No centro do Inferno vi um abismo de aparência escura e horrível ao qual Lúcifer foi lançado, depois de ter sido acorrentado firmemente (EMMERICK, 2004, p.235).” Uma instigante profecia ressalta ainda das anotações da mística alemã acerca da sua estada na região visitada literariamente por Dante. Consoante Katharina Emmerick: “[...] também me foi falado, se bem me lembro, que ele Lúcifer será desacorrentado, durante um tempo, *cinquenta ou sessenta anos antes do ano 2000 de Cristo* (2004, p.253, grifo nosso).” Acerca das referências proféticas da mística alemã, não deixa de ser interessante que ela situe a convergência de tais acontecimentos místicos para a metade do século XX, pois é justamente neste período que o mundo viveria os horrores da Segunda Guerra Mundial, com a expansão nazista proposta e imposta por Hitler.

Ao nazismo somaram-se movimentos outros de extrema-direita e extrema-esquerda que dominaram boa parte da Europa. Na Itália, o fascismo de Benito Mussolini; na Espanha, a atuação de Franco; na extinta União Soviética, Joseph Stálin, um dos maiores genocidas da História. Este contexto, fortemente marcado por movimentos exclusivistas, logo intolerantes, contribuiria para que as palavras de Anna Katharina Emmerick, despidas de seu simbolismo místico, soassem como prenúncio dos genocídios que ensanguentaram a Europa e fizeram com que uma nova ordem geopolítica e econômica se estabelecesse a partir da presença norte-americana no conflito. Assim, ao leitor moderno, beneficiado pelo distanciamento histórico, as palavras de Emmerick soarão no mínimo intrigantes. Na peregrinação pelo inferno, Dante Alighieri se avista com diversos condenados, alguns

conhecidos, outros não. Não raro, aparecem as figuras da legião diabólica a torturarem os danados, numa remissão ao etos dos anjos caídos de Milton. No “Canto VIII” do Inferno, por exemplo, o poeta narra o desembarque às portas da cidade de Dite (Lúcifer), quando se encontram com demônios que os impedem de entrar até a chegada de um mensageiro celeste. O bardo florentino alude aos anjos caídos nos versos seguintes:

Enfim chegamos à profunda vala  
Que circunda essa terra desolada,  
E à muralha que duro ferro iguala.

Não sem primeiro grande volta andada  
Foi que nosso barqueiro gritou forte  
Pra nós: “Saltai agora, é aqui a entrada”.

Dos caídos do Céu grande coorte  
Vi sobre as portas que, raivosamente,  
Gritavam: “Quem é esse que, sem morte,

Pelo domínio vai da morta gente?”  
E o sábio Mestre meu lhes fez instância  
De querer lhes falar secretamente (DANTE, 2009, p.79).

Na estrutura que Dante Alighieri concebe para *A divina comédia*, como é sobejamente conhecido, o poeta relata uma viagem pelos reinos possíveis da Teologia tradicional: o limbo, o inferno, o purgatório e o paraíso. Em sua apresentação do inferno para o leitor, Italo Eugenio Mauro, um dos tradutores da obra ao português, especifica que:

O Inferno que eles então adentram, é constituído por *uma imensa cratera escavada nas profundezas do globo terrestre na queda do corpo do anjo rebelde expulso do Paraíso*.

Começa nas proximidades da “selva selvagem” essa ampla cratera e vai se afinando até o centro da Terra onde se encontra o próprio Lúcifer que aí tem o encargo de Rei do Inferno (MAURO, p.29, 2009; grifo nosso).

Na apresentação de Italo Mauro, percebe-se que o *locus* infernal dantesco assenta-se sobre a geologia da Terra, numa concepção díspare da que é apresentada por John Milton em seu *Paraíso perdido*, que situa o inferno em localidade extraterrena. No interior da Terra espalham-se os círculos infernais, para onde são arrebatados aqueles que levaram uma vida distante dos princípios do Cristianismo e da ética aristotélica. À medida em que se avança rumo ao centro geológico do planeta, mais se aproxima da morada de Lúcifer, que em sua descomunal queda abriu a cratera e suas valas que formam o inferno dantesco.

Portanto, *A divina comédia* reverbera a queda dos anjos na perspectiva agostiniana

a que se refere Harold Bloom em *Anjos caídos*, numa aproximação conceptual ao que é apresentado em *Paraíso perdido*. Todavia, em ambos os épicos o *locus* infernal oscila entre o supra e o infraterreno, num distanciamento físico e metafísico que confere um quê de grandiloquência a ambas as obras em duas concepções díspares acerca da localização do inferno a que Lúcifer foi alojado, o que configura mais uma característica de rizoma da proposição delleuze-guattariano. Um terceiro rizoma espacial relacionado a estes dois poetas fortes, forma com que Harold Bloom designa os grandes autores da historiografia literária ao longo de suas obras sobre a angústia da influência, diz respeito a uma terceira representatividade: o sertão. Este *locus* apresenta hastes cartográficas com as duas concepções de Milton e Dante Alighieri, mas possui características bem peculiares que o remetem mais à proposição de Northrop Frye acerca de uma natureza caída que emoldura a saga de seus habitantes, anjos caídos da representação bloomiana para a humanidade.

Sobre a natureza decaída e sua contiguidade com a temática desenvolvida por Bloom em *Anjos caídos*, registra *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*:

A estória da queda do homem no Gênesis parece ser originalmente um dos tantos contos sardônicos do populário do Oriente Próximo que explicava como o homem tivera uma vez a imortalidade ao seu alcance, mas a perdera por deixar-se lograr ou amedrontar por deidades maléficas. [...] Para tornar a estória da “queda” um relato inteligível sobre a presente alienação do homem em relação à natureza, *deve-se necessariamente postular uma queda muito complexa no interior da própria natureza*.

Milton dedica o décimo livro do *Paraíso perdido* a explicar que todas as inconveniências que afligem o homem na natureza, das queimaduras de frio aos espinhos das roseiras, são conseqüências da queda da natureza que completou a queda do homem. Mas tudo isso é pura reconstrução: o Gênesis nada diz sobre tal queda da natureza. Mesmo a maldição sobre o solo em 3:17 é anulada em 8:21 (FRYE, 2004, p.139-140; grifo nosso).

No Canto mencionado por Northrop Frye há como preâmbulo às transformações da natureza a explicação divina para o que se seguirá, apresentando as conseqüências para a infração humana, que são representadas realmente por uma natureza algo hostil:

Enquanto o Eterno, por seus próprios nomes,  
Chama valentes anjos e os incube  
De vários cargos, que melhor adapta  
Às circunstâncias dos atuais sucessos.

Primeiro ao Sol intimação levaram  
De mover-se e fulgir por tal maneira  
Que da Terra no globo produzisse  
Calor e frio insuportáveis quase,

Das cavernas do Norte lhes chamando  
 O crespo inverno ancião, hirto de gelo,  
 E do sul lhe trazer o ardor ferino  
 Que no solstício do verão abrasa.  
 [...] Também assim os quartéis dos ventos,  
 O tempo em que estrondosos lhes incumber  
 Os ares perturbar, terras e mares,  
 E rolar os trovões que alto ribombam  
 No âmbito escuro dos salões aéreos.

[...] Feitas no firmamento estas mudanças,  
 Posto que vagarosa produziram  
 Iguais mudanças pela terra e mares,  
 Influências siderais, devastadoras,  
 Vapores, névoas, exalados mistos  
 Que pestilenta corrupção espalham (MILTON, 1970, p.308-10).

Em que pese a excelência exegética de Frye em sua obra sobre a *Bíblia*, outros textos do livro judaico-cristão parecem referendar os versos de Milton, apontando uma cisão entre a natureza e o homem pós-queda. O texto do *Gênesis* mencionado pelo crítico canadense que tornaria nula a maldição do solo diz:

20 Noé construiu um altar a Iahweh e, tomando de animais puros e de todas as aves puras, ofereceu holocaustos sobre o altar.  
 21 Iahweh respirou o agradável odor e disse consigo: "Eu não amaldiçoarei nunca mais a terra por causa do homem, porque os desígnios do coração do homem são maus desde a sua infância; nunca mais destruirei todos os viventes, como fiz.  
 22 Enquanto durar a terra, sementeira e colheita, frio e calor, verão e inverno, dia e noite não hão de faltar (GÊNESIS, 8:222).

Estas palavras, contudo, parecem antes estabelecer uma ordenação no ciclo de uma natureza corrompida do que propriamente uma supressão de sua adustez. O texto anterior do *Gênesis*, referenciado por Frye como motivação da queda, dispõe:

17 Ao homem, ele disse: "Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida.  
 18 Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos (GÊNESIS, 3:17-18).

Northrop Frye adotou a *Bíblia cristã* para análise, contemplando-a em conjunto com a *Bíblia hebraica*. No texto neotestamentário se leem estas palavras de São Paulo, que vão ao encontro do texto de John Milton acerca da corrupção da natureza em consonância com a corrupção humana, de forma reiterativa:

20 De fato, a criação foi submetida à vaidade – não por seu querer, mas por vontade daquele que a submeteu – na esperança

21 de ela também ser libertada da escravidão da corrupção para entrar na liberdade da glória dos filhos de Deus.

22 Pois sabemos que a criação<sup>14</sup> inteira geme e sofre as dores de parto até o presente.

23 E não somente ela. Mas também nós, que temos as primícias do Espírito, gememos interiormente, suspirando pela redenção do nosso corpo (ROMANOS, 8:20-23).

Embora Frye amenize de certa forma o problema da queda da natureza, não deixa de chamar a atenção as suas condições de ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que se apresenta bela, luxuriante, atrativa, edênica, também apresenta características hostis que acompanham esses atributos positivos, como se fosse a outra face da mesma moeda. Portanto, insta observar, no enfoque da tradição monoteísta ocidental para a queda dos anjos, que os postulados de Harold Bloom e Northrop Frye vão incidir de maneira exemplar sobre os caracteres ontológicos, espaciais e naturais que compõem o universo do sertão do Brasil, que será retratado em momentos diversos da Literatura Brasileira, em obras como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (2012), *Melhores contos de Bernardo Élis* (2003), *Estórias da casa velha da ponte*, de Cora Coralina (2006), *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos (1998), dentre um amplo leque de outras produções.

Portanto, aos *locus* da queda de Lúcifer, que é representado de maneira díspare e rizomática por John Milton e Dante Alighieri, torna-se possível juntar uma terceira possibilidade, constitutiva de uma nova perspectiva rizomática, expressa na interação entre os anjos caídos da proposição de Bloom e a própria natureza, que também apresentaria uma faceta rizomática de duplicidade expressiva, num processo que transita do idílico ao agreste, do prazeroso ao infernal, cuja representação mais instigante talvez seja o espaço do sertão com toda a sua rica e matizada geografia. Certamente, há perspectivas outras, que não vêm no espaço natural esta ambiguidade, representando-a de maneira remissiva aos cultos pagãos de várias épocas e lugares que cultuavam a natureza de uma forma menos polarizada que a

---

<sup>14</sup> Esta passagem está assim redigida na tradução da Nova Versão Internacional que pode ser encontrada no site [www.bibliaonline.com.br](http://www.bibliaonline.com.br), que traz ao leitor a versão da Bíblia em diversas línguas modernas e antigas, incluindo o latim e o grego: “20 Pois ela foi submetida à futilidade, não pela sua própria escolha, mas por causa da vontade daquele que a sujeitou, na esperança/21 de que a própria natureza criada será libertada da escravidão da decadência em que se encontra para a gloriosa liberdade dos filhos de Deus./22 Sabemos que toda a natureza criada geme até agora, como em dores de parto./23 E não só isso, mas nós mesmos, que temos os primeiros frutos do Espírito, gememos interiormente, esperando ansiosamente nossa adoção como filhos, a redenção do nosso corpo.”

tradição judaico-cristã. Uma representação literária deste último etos pode ser percebida em obras como *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no pantanal*, de Manoel de Barros (1985) e em alguns momentos poéticos de *Pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire (2006). Em *Grande sertão: veredas* aparecem alguns poucos momentos deste último etos, predominando, porém, a vertente judaico-cristã que remete à dupla queda dos anjos e da natureza, representações do homem e da espacialidade geográfica sertaneja.

Northrop Frye advoga haver uma íntima correlação entre a *Bíblia* e a linguagem extrabíblica (FRYE, 2004, p.15). E é desta peculiaridade em filigrana linguística que partiremos para estabelecer a relação entre a queda dos anjos e a queda da natureza na poética de *Grande sertão: veredas*, com o que encerraremos nossas abordagens, encaminhando-nos a apontamentos conclusivos em torno do que foi exposto ao longo deste estudo.

### 2.3 A ESPACIALIDADE DAS QUEDAS NO SERTÃO: NUANÇAS SEMÂNTICAS

Para os estudos literários o tempo e o espaço são inerentes à poética. Não raro, estas categorias aristotélicas aparecem na produção deste ou daquele escritor de forma mais enfática. No que concerne ao espaço, estruturas macroespaciais como o mar, o deserto e o sertão compõem como espacialidades significantes em produções diversas, carregadas de forte simbolismo. Em *O navio negreiro*, por exemplo, poema condoreiro de cunho social sobre o tráfico de escravos pelo oceano Atlântico, Castro Alves (2012, p.1) dimensiona a amplidão marítima em perfeita correspondência com o azul celeste em versos como: “[...] ’Stamos em pleno mar... Dois infinitos/Alí se estreitam num abraço insano,/Azuis, dourados, plácidos, sublimes.../Qual dos dois é o céu? qual o oceano?...” Na mesma peça, o poeta baiano dirá sobre o espaço onde o escravo vive na condição ainda de liberto, em resposta a uma pergunta retórica sobre a procedência destes miseráveis feita pelo eu-poético à musa que o inspira: “São os *filhos do deserto*,/Onde a terra esposa a luz./Onde vive em campo aberto/A tribo dos homens nus... (2012, p.4; grifo nosso).” Ao relatar a captura dos nativos africanos e seu deslocamento pelas plagas continentais da África até o embarque, Castro Alves comporá a metáfora que vincula as duas macroestruturas espaciais em belas aliterações: “Depois, o areal extenso.../Depois, o oceano de pó./Depois no horizonte imenso/*Desertos... desertos só...* (2012, p.5; grifo nosso).”

Em contexto diverso, que historicamente antecede o poema de Castro Alves, o poeta modernista de Portugal, Fernando Pessoa, dirá em extraordinária rima rica, na poesia *Mar português*, ao cantar as glórias e as dores portuguesas através dos mares singrados pelas esquadras lusitanas: “Deus ao mar o perigo e o abismo deu,/Mas nele é que espelhou o céu (2013, p.11).” Poemas espacialmente homológicos aparecerão no estro do romântico inglês, Lord Byron (2007, p.58), que exerceu grande influência sobre o romantismo brasileiro. A enumeração das produções literárias que têm na espacialidade um forte referente poderia se estender exaustivamente, sobretudo se ao sentido literal somar-se o aspecto metafórico, como o oceano de pó alvesiano. Mas, além da metáfora, há uma categoria filológica, a etimologia, que poderá estabelecer a interpenetração de fronteiras entre espaços fisicamente díspares, distantes, incomunicáveis entre si. Se a amplidão da areia no deserto estabelece um símile

com a lâmina d'água oceânica, forjando uma comunicação imagética entre ambos os espaços, que o poeta definirá como oceano de pó, a correspondência de origem dos étimos, por sua vez, estabelecerá uma comunicação interativa entre espacialidades diversas.

No caso do sertão, correlacionado etimologicamente ao deserto, conforme reiteraremos em evidência logo mais, há uma vasta produção literária que tem neste espaço a sua ambientação, em obras que abrangem um amplo leque qualitativo. Nomes importantes da prosa e da poesia, ou de ambas simultaneamente, narraram ou cantaram esta categoria espacial das mais diversas formas. Em *Tropas e boiadas*, por exemplo, o escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos (1998) apresenta a narrativa composta de contos sobre o interior de Goiás no início do século XX. São narrativas que apresentam o modo de vida típico daquele período, inserido em um ambiente de sertão que caracterizará o que diversos estudiosos relacionam sobre este hábitat. Por sua vez, *Os sertões*, de Euclides da Cunha (2003) – autor relacionado neste trabalho como hipotexto de *A casca da serpente*, de José J. Veiga (2001) –, relata a campanha do exército brasileiro contra o povoado de Canudos, num dos episódios mais sangrentos da historiografia nacional, sob a perspectiva do autor, que funcionou como jornalista designado para acompanhar os funestos acontecimentos da nascente república brasileira no amplo espaço do sertão. *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, ambienta-se também no espaço sertanejo, narrando a saga do ex-jagunço Riobaldo Tartarana em suas reminiscências do período em que esteve envolvido com o cangaço.

Como preâmbulo de sua poética e do que viria a ser *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa escreveu cerca de seis dezenas de poemas, com os quais ganhou o prêmio de melhor coletânea de poesias oferecido pela Academia Brasileira de Letras no ano de 1936, como já foi mencionado alhures neste trabalho. Embora a premiação tenha merecido os melhores encômios por parte da comissão julgadora, Rosa jamais os publicou em vida, pois considerava esse conjunto de poemas uma obra menor no universo da sua poética. As poesias somente foram enfeixadas em livro no ano de 1997, sob os auspícios da Editora Nova Fronteira, com o título de *Magma*, que fora escolhido pelo próprio autor quando de sua candidatura no certame literário da Academia Brasileira de Letras. Sobre a obra vencedora, o relator do certame, Guilherme de Almeida, escreveu entusiasticamente que o conjunto poético rosiano “é beleza no sentir, no pensar e no dizer (1997, p.6)”, para acrescentar:

Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro, elevado grau. Poesia que está sozinha – parece-me – no atual momento literário brasileiro. Neste, como em quaisquer outros torneios, tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio. E tão altamente distanciada

paira ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio (ALMEIDA, 1997, p.6).

Na conclusão de sua exposição de motivos para a eleição de *Magma*, Almeida reiterará: “e que não seja a ninguém, neste torneio, conferido o 2º prêmio, tão distanciados estão do primeiro premiado os demais concorrentes (1997, p.6).” Com a passagem de seis décadas sobre a eleição da poesia rosiana pela Academia Brasileira de Letras, a perspectiva da crítica não se deixou influenciar pelo entusiasmo inicial de Almeida. A pesquisadora Maria Célia Leonel conclui, em *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*, pela qualidade menor da poesia rosiana, compreendendo-a como um preâmbulo do prosador incontestado em que se transformaria o criador de Riobaldo e Diadorim (2000, p.267). Em comentário ao trabalho de Célia Leonel, a pesquisadora Simone Montoto assevera, ao concluir a leitura de *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*, num tom de reverência em relação ao expoente das letras lusófonas:

[...] João Guimarães Rosa foi o primeiro a perceber, apresentar e representar em *Magma*, sua poesia em construção constante: magma é qualquer substância pastosa e viscosa, como a lava e o vidro derretido. Ele sabia que não era um produto acabado, mas uma massa, que moldada ao longo do tempo, tornar-se-ia cristal da mais fecunda rara poesia: a prosa de Rosa (2011, s.p.).

Do conjunto poético de *Magma*, grande parte é constituída de poesias que têm o sertão como tema, hábitat e inspiração. Em *Magma* podem-se ler poemas em que a fauna, a flora, as lendas, os mitos, o imaginário sertanejo estão presentes mediados pela linguagem poética, em poemas ora extensos, ora breves, que estabelecem correlações universalistas com a cultura de outros tempos e lugares, interagindo de forma intertextual não somente com *Livro de pré-coisas*, mas também com autores de outras plagas e épocas. Exemplo desse universalismo é o poema *Sonho de uma tarde de inverno*, em que Guimarães Rosa estabelece o intertexto com a peça shakespeariana quase homônima, *Sonho de uma noite de verão* (1594/2001), uma comédia que propõe reflexões sobre o amor e as confusões suscitadas por esse sentimento. *Sonhos de uma tarde de inverno* configura um diálogo da poesia rosiana com o universo literário do poeta inglês, considerado pelo crítico literário norte-americano, Harold Bloom, como um deus literário, merecendo-lhe uma obra especial em que esquadrinha as personagens criadas pelo vate britânico, considerando-lhe como o inventor literário de nossa humanidade, enfim, como a maior expressão literária de todos os tempos e lugares (2000).

Se a peça teatral de Shakespeare apresenta as idas e vindas do amor, a peça poética de Rosa funciona em perspectiva semelhante, porém mais sutil, pois trata da problemática amorosa e sua oscilação entre o sagrado e o profano. Ao retratar em seu poema a figura de um monge ourives que talha joias para cobrir as figuras pagãs de Cupido e Vênus, Guimarães Rosa correlaciona estas figuras mitológicas às personagens sacras de Maria e do menino Jesus à medida em que o religioso se deixa levar por contraditórios sentimentos de amor e erotismo que a poesia vai mostrar paradoxais. Os versos seguintes, que encerram o poema, dão uma amostra das peças que o amor pode pregar, sobretudo quando envolve as sutilezas entre o sagrado e o profano:

[...] E fez crescer, no jalde de um cibório,  
o relevo de uma Vênus  
com um Cupido ao colo...

E era tão bela a sua idéia de ouro,  
e foi tão casto e cristão o beijo longo  
que ele pôs na deusa,  
que a ténue poeira flava do seu êxtase  
de pronto se esvaiu.

E então, febril,  
murmurando, constante, um exorcismo,  
santificando traços, disfarçando os nus,  
fez depressa da Vênus uma Virgem,  
e do pagãozinho alado um menino Jesus.  
Depois, sorrindo, o santo joalheiro  
rezou, com outro beijo, a sua contrição...

E mil diabinhos crepitaram nas chamas,  
rubros, rindo,  
porque agora o seu beijo  
fora ardente e pagão... (ROSA, 1997, p.96)

*Grande sertão: veredas* vai representar, por sua vez, no etos literário de João Guimarães Rosa, uma relação semelhante com a universalidade, assim como o poema de *Magma* estabelece uma correspondência com o universo shakespeariano, riquíssimo sob todos os aspectos, conforme acentua Harold Bloom (2000). Em sua sinopse, o romance de Guimarães Rosa apresenta a narrativa do ex-jagunço Riobaldo a um interlocutor elidido, ao qual relata a sua incomum história no seio da jagunçagem que dominava a primeira metade do século XX no interior brasileiro. Riobaldo, um homem bem casado e sossegado ao tempo de sua narração, teve uma vida movimentada pelos sertões, quando conhece um menino que mais tarde reencontrará como participante de um bando de jagunço e pelo qual nutria um

sentimento que oscilava entre o amor e a amizade. Diadorim, filho do chefe do bando, Joca Ramiro, sente grande admiração pelo pai, que mais tarde será assassinado por Hermógenes, um dos cabeças do grupo. A partir daí, Diadorim viverá somente para vingar-se. Riobaldo será seu parceiro na empreitada. Possuidor de forte religiosidade, o Tartarana, uma das alcunhas do protagonista, suspeita de que Hermógenes possui o corpo fechado por manter um pacto com o demônio. Com o desenrolar dos acontecimentos, o Urutu Branco, outro apelido de Riobaldo, resolve fazer também um pacto para enfrentar Hermógenes em igualdade de condições.

Sua aventura pactária nas Veredas Mortas é narrada de forma magistral, gerando no leitor a dúvida quanto à concretização do pacto. A partir de então, Riobaldo passa a agir como que impulsionado por uma força misteriosa, sem no entanto deixar claro que o seu trato com o demônio tenha se consumado. Neste meio tempo, seus sentimentos em relação ao amigo Diadorim se mostram ambíguos, insinuando o que para ele seria uma expressão homoafetiva. No desfecho da obra, os bandos se encontram e duelam ferozmente. Neste ínterim, ao leitor parece que o diabo estava nos bastidores movimentando a trama, ao menos em relação a Riobaldo. Num duelo de facas entre Hermógenes e Diadorim, ambos perdem a vida. No momento de limpar-se o cadáver, Riobaldo é surpreendido ao constatar que o seu grande amigo era na verdade uma mulher. Antonio Candido assim se refere a *Grande sertão: veredas*:

O leitor aceita normalmente o seu pacto com o diabo, porque *Grande sertão: veredas* é um livro de realismo mágico, lançando antenas para um supermundo metafísico, de maneira a tornar possível o pacto, e verossímil a conduta do protagonista. Sobretudo graças à técnica do autor, que trabalha todo o enredo no sentido duma invasão iminente do insólito, – lentamente preparada, sugerida por alusões a princípio vagas, sem conexão direta com o fato, cuja presciência vai saturando a narrativa, até eclodir como requisito de veracidade. A isso se junta a escolha do foco narrativo, o monólogo do homem rústico, cuja consciência serve de palco para os fatos que relata, e que os tinge com a sua própria visão, sem afinal ter certeza se o pacto ocorreu ou não. Mas o importante é que, mesmo que não tenha ocorrido, o material vai sendo organizado de modo ominoso, que torna naturais as coisas espantosas (CÂNDIDO, 2002, p.77).

A abertura do romance rosiano do regional para o universal pode ser percebida em várias frentes do leque cultural. Uma das mais significativas, porém, é a que envolve o problema da religiosidade, que vai estabelecer uma extraordinária perspectiva exegética em face da cultura universal, em diálogo com obras fundadoras e fundamentais da Literatura Clássica do Ocidente e do Oriente. Dessa forma, a saga do Tartarana apresenta vínculos

primordiais com o espaço do sertão e da correlação homológica que este espaço poderá apresentar com alguma outra localidade. Mas não somente isso. Embora a limitação do espaço geográfico de *Grande sertão: veredas*, e a despeito do mais extenso que ele possa parecer, a obra-prima de Rosa se vincula intertextualmente a imaginários e problemas culturais que abarcam não somente a plaga sertaneja, mas também outros ambientes. Na perspectiva da religiosidade, *Tropas e boiadas*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*, estão impregnados do imaginário religioso em graus diversos de manifestação. Das três obras, *Tropas e boiadas* é a que menos evidencia esta impregnação em sua feição judaico-cristã, que aparece ao longo dos contos de maneira mais diluída que os clássicos de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, fortemente marcados pelos aspectos religiosos alusivos ao Judaísmo e ao Cristianismo.

Em *Os sertões* (2003) a figura de Antônio Conselheiro pode ser vista como uma espécie de simulacro tardio dos patriarcas bíblicos, que não hesitavam em ir à guerra para defender suas crenças em constante conflito com a crença de povos vizinhos, numa perspectiva que serviu a Saramago como elemento contestatório da bondade da figura divina hebraica, como foi apresentado quando abordamos a obra *Caim*. No romance de Rosa, o ângulo religioso é outro. O ex-jagunço Riobaldo prefigura o mais célebre pactário da Literatura no Ocidente, Fausto (RÓNAI, 2001, p.19), imortalizado pela pena magistral de Johan von Goethe, que se situa, num eixo temporal, exatamente no meio de outros nomes importantes que exploraram a mitopoese faustiana, sucedendo temporalmente a Christopher Marlowe e antecedendo a Thomas Mann e a Fernando Pessoa.

Acerca da correspondência etimológica entre deserto e sertão, que se configura notável, o artigo do pesquisador Renato da Silva Dias, “História, cultura e sertão”, consigna que deserto é a:

[...] corruptela de *desertanu*, vocábulo originado do latim vulgar, que significa deserto, região interior, “vazia”, local inculto e distante das povoações; ou terras cultivadas, mas distantes da costa. [...] contudo, a origem etimológica do conceito é ambígua, pois, se para alguns estudiosos a palavra significa “desertão”, para outros, advêm do latim clássico *serere*, *sertanum* – trançado, entrelaçado, embrulhado – ou *desertum*, de desertor, aquele que sai da ordem. Como consequência, *desertanum* seria o lugar para onde se recolhia o desertor (DIAS, p.16).

Este aspecto etimológico estabelece uma aproximação entre o deserto e o sertão como espaços semelhantes, não só do ponto de vista geográfico mas também cultural. Considerações semelhantes e complementares constam das observações da pesquisadora em

História, Maria Amélia de Alencar. Em seu artigo “A (re)descoberta do sertão”, está registrado:

A etimologia da palavra sertão ainda não é bem definida. Para alguns, entretanto, o vocábulo deriva de deserto (deserto, desertão, sertão), apoiando-se essa hipótese nos atributos comuns entre os dois: aridez, despovoamento, travessia. [...] Pode-se afirmar então que, relativo ao espaço geográfico ou ao imaginário social, o sertão é sempre plural (ALENCAR, 2000, p.243).

No mesmo trabalho, Amélia de Alencar faz referência à representação do sertão reveladora de uma estrutura semelhante à estrutura de *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Nesta obra magna da literatura ocidental, o poeta florentino narra a sua jornada através do inferno, do purgatório e do paraíso, ciceroneado respectivamente pelo vate latino, Virgílio, e por Beatriz, a jovem por quem Alighieri se apaixonara platonicamente na juventude. Na Literatura Regionalista, o sertão apresentaria esta interface tripartite de *A divina comédia*. O paraíso no sertão corresponderia ao renascimento da natureza (ALENCAR, 2000, p.246) “após as chuvas, nos amores ingênuos, nas amenidades da vida.”

Em sua estrutura narrativa, *Grande sertão: veredas* apresenta um longo diálogo do protagonista rosiano com um interlocutor elidido, perceptível nas interjeições e respostas de seu interlocutor-narrador. A par de uma autêntica reconstrução linguística aproximativa da oralidade sertaneja no texto escrito, este recurso que apresenta somente o narrador expressando-se também caracteriza uma singularidade no romance de Guimarães Rosa. Assim, Riobaldo é a personagem que parece transitar entre as três instâncias da representação dantesca na Literatura alusiva ao sertão brasileiro. Desordem, violência, reino do demônio, travessia, local de reflexão, penitência e purificação são repertórios presentes ao longo do épico rosiano. A estrutura literária do sertão à semelhança de *A divina comédia* vai remeter também ao problema correlato da religiosidade que embasa o Cristianismo.

Em seu épico, Dante Alighieri (2009) faz referências à cultura pagã e à cultura cristã. Personagens como Virgílio, seu guia pelo inferno e pelo purgatório, encontram-se neste mundo sobrenatural na região conhecida como limbo, onde não há castigo eterno nem bem-aventuranças, mas uma espera indefinida pelo dia do juízo. Os grandes pensadores gregos ali se encontram, como Aristóteles, personalidade a quem Dante Alighieri devotava grande admiração, utilizando-se dos postulados éticos do estagirita exarados em *Ética a Nicômaco* (2003) para definir a sorte póstuma das personagens que são localizadas ora numa região sobrenatural, ora noutra. Logo nas primeiras páginas de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo dá

a dimensão da sua cosmovisão religiosa da existência, num etos que será recorrente ao longo da obra, principalmente no que tange ao problema do pacto com o diabo por ele concebido a certa altura de sua vivência em meio ao bando de jagunços:

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, tudo me suspende. Qualquer sombrinha me refresca (ROSA, 2001, p.32).

Em seguida, fará referência às rezadeiras que povoam o sertão, às quais encomenda preces em seu favor com a aquiescência da esposa (2001, p.32). Do excerto se percebe que o forte sentimento religioso riobaldiano é caracterizado por um acentuado teor sincretista. No ensaio de Sigmund Freud, *O futuro de uma ilusão*, o formulador da psicanálise estuda o problema da religiosidade humana sob perspectivas psicanalíticas. Segundo Freud, a religião se caracteriza como sendo o mais profundo inventário psíquico de uma cultura (FREUD, 2010, p.52). Dessa forma, a religiosidade que se pode perceber em Riobaldo, presente também em momentos específicos de *Tropas e boiadas* e na totalidade de *Os sertões*, com Antonio Conselheiro, encontra no pensamento freudiano uma justificação psicanalítica. Em outro importante ensaio do pensador austríaco, considerado sequência de *O futuro de uma ilusão*, intitulado *O mal-estar na cultura*, Freud situa o tema da religião e da cultura nestes termos:

Porém, através de nenhum outro traço julgamos caracterizar melhor a cultura do que através da estima e do cultivo das atividades psíquicas superiores, das realizações intelectuais, científicas e artísticas, do papel dirigente concedido às ideias na vida das pessoas. À frente dessas ideias se encontram os sistemas religiosos, sobre cuja intrincada estrutura procurei lançar luz em outra obra; ao lado deles, encontram-se as especulações filosóficas, e, por fim, aquilo que se pode chamar de formações de ideal do homem, suas ideias acerca de uma perfeição possível do indivíduo, da nação, [...] não devemos nos deixar enganar por juízos de valor acerca de alguns desses sistemas filosóficos ou religiosos e desses ideais; quer se busque neles a suprema realização do espírito humano, quer os lamentemos como erros, é preciso reconhecer que a sua existência, especialmente a sua supremacia, significa um alto nível de cultura (FREUD, 2010a, p.95-6; grifos nossos).

No etos desta cultura e sua vinculação a aspectos ligados à religião, o crítico literário Alfredo Bosi aponta em *Dialética da colonização* a correlação etimológica existente entre cultura e culto religioso. Segundo ele, “o substantivo latino *cultus,us* queria dizer não só o trato da terra como também o *culto dos mortos*, forma primeira de religião como lembrança, chamamento ou conjuro dos que já partiram (BOSI, 2001, p.13; grifos do autor).” Assim, a religiosidade do protagonista de Guimarães Rosa no espaço algo difuso do sertão não configura uma excrescência cultural; pelo contrário, guarda-se e resguarda-se na mais lídima tradição cultural evidenciada pelo contexto etimológico. Ao referir-se às rezas católicas e às preces do compadre Quelemém, seguidor da doutrina de Cardéque, conforme grafia da obra, Guimarães Rosa estabelece através de seu memorialista um curioso diálogo cultural com o pensamento freudiano. Ao tratar da religião como ilusão derivada do desejo em *O futuro de uma ilusão*, Sigmund Freud pontifica:

Se todas as provas apresentadas em favor da credibilidade das proposições religiosas provêm do passado, é natural verificar se o presente, que pode ser julgado com mais acerto, também pode oferecer tais provas. Se, dessa forma, se se conseguisse colocar a salvo de dúvidas mesmo que apenas uma única parte do sistema religioso, o todo ganharia extraordinariamente em credibilidade. É aqui que entra a atividade dos espíritos, que estão persuadidos da continuidade da alma individual e que pretendem nos demonstrar que essa proposição da doutrina religiosa é isenta de dúvidas. Infelizmente, não conseguem refutar o fato de as aparições e as manifestações de seus espíritos serem apenas produtos de sua própria atividade psíquica. Eles evocam os espíritos dos maiores homens, dos mais destacados pensadores, mas todas as notícias que deles receberam foram tão tolas, tão inconsolavelmente ocas, que não se pode acreditar em outra coisa senão na capacidade dos espíritos de se adaptarem ao círculo de pessoas que os invoca (FREUD, 2010, p.78-9).

Logo em seguida, estabelecerá considerações acerca da proposição católica do *credo quia absurdum* (creio porque é absurdo), negando-lhe a supremacia sobre a razão (2010, p.79), ao passo que nega também a experiência individual como alicerce que sirva de sustentação à religiosidade de terceiros. No âmbito da etimologia alusiva à correspondência entre sertão e deserto, reiteramos, é pertinente observar que a religiosidade judaico-cristã nasce no ambiente do deserto. As homologias entre o *locus* do deserto e do sertão, mormente no que diz respeito à religiosidade, partirão da etimologia para um leque cultural mais amplo. A religiosidade que nasce e vigora no binômio deserto-sertão vai estar impregnada de mistérios, muitas vezes expressa no sincretismo. Um dos atores principais desse drama, comumente elidido no caso do sertão, será a figura do diabo. Em *Grande sertão: veredas*, ele

será o grande presente ausente e sua figura parece à espreita em cada vereda. A espacialidade vasta desse hábitat contribui para a aura de grandeza da sinistra personagem.

A propósito, a vastidão espacial parece ser um artifício engendrado pelos grandes escritores de todas as épocas para fazer referência à potestade de um anjo caído. Em *A divina comédia*, Dante Alighieri apresenta-o em seu reino, que foi estabelecido na intimidade geológica do planeta em gigantesca cratera seccionada de valas formadas pelo impacto do corpo de Lúcifer durante a queda do céu, conforme aponta o tradutor Italo Eugenio Mauro (2009, p.29) ao apresentar a estrutura do inferno de *A divina comédia* para o leitor brasileiro, como foi citado na seção anterior. Por sua vez, John Milton apresentará em *Paraíso perdido*, épico que narra a queda de Lúcifer em um gigantesco lago de fogo pré-Terra, onde constrói o seu palácio, denominado por Milton de Pandemônio. Lúcifer, agora Satanás, consegue a muito custo evadir-se para entrar no novo mundo criado, a Terra, para tentar desencaminhar a nova criatura, o homem, como vingança contra Deus, já que uma retomada do céu se apresenta como uma possibilidade inexecutável. Ao conseguir o seu intento, Satanás volta para o seu inferno, estabelecendo uma calçada-ponte que doravante passará a ligar o inferno à Terra (MILTON, 1970).

Em seu poema “Provérbios do inferno”, um dos mais originais poetas ingleses, William Blake, que serviu de motivação para que Northrop Frye estudasse a *Bíblia*, escreverá os seguintes versos, que remetem ao problema da grandiloquência espaço-temporal no etos de um anjo caído: “O rugir dos leões, o uivar dos lobos, o furor do mar tempestuoso e a espada destruidora são fragmentos de eternidade grandes demais para os olhos humanos (1993, p.93).” *Grande sertão: veredas* se caracteriza como herdeiro dessa grandiloquência em relação à figura do diabo nas suas referencialidades espaciais e temporais, além de ontológicas. No que concerne ao espaço, o sertão é de fato o local onde as veredas vão assemelhar-se em diversos momentos às valas infernais concebidas por Dante Alighieri. Temporalmente, o demônio no épico de Rosa apresentará uma herança cultural significativa, vinculada a uma tradição pactária. Riobaldo narra para o seu interlocutor cidadão, homem instruído, a sua vida de jagunço em meio a traições, mortes, amores e conflitos armados. O bando a que pertencia fragmenta-se com a traição de Hermógenes, que assassina Joca Ramiro, pai de Reinaldo Diadorim. No imaginário da jagunçagem, Hermógenes tem pacto com o diabo, logo possui o corpo fechado. Em seu desejo de vingança, Diadorim e os jagunços que se mantiveram fiéis a Joca Ramiro perambulam pelas trilhas do sertão em busca do bando de Hermógenes para a vendeta. Em *Totem e tabu*, Sigmund Freud afirma:

A atitude dos povos primitivos ante seus chefes, reis e sacerdotes é regida por dois princípios básicos, que parecem antes se complementar que se contradizer. É necessário protegê-los, mas também proteger-se deles [Frazer]. Os dois fins são obtidos mediante um sem número de preceitos. Já sabemos por que é preciso guardar-se dos senhores: porque são portadores daquela misteriosa e perigosa força mágica que se transmite por contato e ocasiona morte e ruína para aquele que não é protegido por carga semelhante (FREUD, 2013, p.37).

Assim, Riobaldo concebe em seu íntimo a ideia de que deveria combater o perigoso bandoleiro com as mesmas armas sobrenaturais, optando por fazer um pacto com o demônio. Dividido entre ajudar o amigo Diadorim e o perigo de um pacto, dirá em sua reminiscência sobre os episódios de sua vida no bando: “Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar (ROSA, 2001, p.32).” Ao seu interlocutor, o memorialista reafirma constantemente a sua crença de que o diabo não existe, o que há é mesmo pessoa humana, travessia (2001, p.624). Esta afirmativa assume ares de bordão do ex-jagunço, como que se a repetição insistente da afirmativa de inexistência do demônio pudesse levá-lo ao autoconvencimento desta assertiva e, portanto, da nulidade do pacto por ele firmado.

Em diversos momentos da narrativa de *Grande sertão: veredas* o protagonista fará considerações acerca da figura do demônio dentro de uma concepção teológica tradicional: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele – dizem só: o *Que-Diga*. Vote! Não... Quem muito se evita, se convive [...] (ROSA, 2001, p.24)”, para pôr em xeque a sua existência através de uma estranha retórica de autoconvencimento que se torna uma das marcas discursivas do romance:

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições grada, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (ROSA, 2001, p.31).

Em *Anjos caídos*, Harold Bloom traça o percurso cultural que a figura do diabo percorreu ao longo dos tempos. A locução que forma o título do seu ensaio apresenta uma natural associação ao demônio, estabelecida pelo senso comum em virtude de fatores culturais diversos que se afunilam no imaginário da cristandade. O professor de Humanidades de Yale

aborda um problema caro à tradição teológica em seu trabalho, ampliando contudo os seus limites. Ele trata do problema da queda dos anjos, mas numa perspectiva cultural bastante ampla, pois contempla também a incidência desta temática sobre o campo literário. Harold Bloom, conforme já foi assinalado em tópico específico, menciona a tradição para o problema sobrenatural do demônio que vigorou na cultura ocidental ao longo dos séculos numa perspectiva bifronte. A primeira destas tradições adota para o sobrenatural alusivo ao diabo uma linha teológica tradicionalista, ortodoxa. A segunda tradição, uma linha gnóstica, heterodoxa, que tem como assunção a ideia de que o homem é o verdadeiro anjo caído e não os demônios, referenciado por Bloom como sendo nossos primos antipáticos.

Afirma Bloom (2008, p.53) que a *Bíblia hebraica* não apresenta anjos caídos, uma vez que eles não são uma concepção judaica. Salieta ele, reiteramos, que o Satã do *Livro de Jó* é apenas uma espécie de advogado de acusação, um promotor (2008, p.53), ganhando condição literária somente a partir de John Milton. Mas se em *Paraíso perdido* Satanás assume de vez um perfil literário, a sua figura tentadora ganhará uma maior dimensão em seu relacionamento com o ser humano a partir da produção grandiosa de Johan von Goethe na peça *Fausto*, que se inicia com uma paródia à Linda Hutcheon (1989) do *Livro de Jó*, conforme é mencionado por Harold Bloom (2001). Na peça goethiana, que sedimenta definitivamente a mitopoesia faustiana, encontram-se as ambiguidades do demônio em sua dupla feição teológica consoante o que é apresentado em *Anjos caídos*. Acerca da personagem faustiana, Bloom apresenta em *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*, o perfil mitopoético do atormentado sábio:

A figura de Fausto remonta às aparentes origens da heresia cristã no suposto primeiro gnóstico, Simon Mago de Samaria, que quando foi para Roma adotou o nome de Fausto, “o favorecido”. Antes, em sua carreira um tanto tempestuosa Simon descobrira uma prostituta de Tiro, Helena, a quem proclamara o Pensamento de Deus decaído e, numa de suas encarnações anteriores, Helena de Tróia. Esse escândalo herético é a origem distante da lenda de Fausto, que depois foi ligada a um verdadeiro Georg ou Johann Faust, um charlatão e astrólogo errante do início do século 16, que morreu por volta de 1540 (BLOOM, 2001, p.211).

Em *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe*, Ian Watt aponta outras referências históricas na construção mitopoética da personagem faustiana, como a sua guindada à condição de celebridade pactária por conta de uma afirmação de Martinho Lutero (WATT, 1997). Ao discorrer sobre a historicidade desta personagem, Ian Watt assinala:

Não sabemos com exatidão o que ele trazia em mente quando chamava a si mesmo de ‘O Fausto Mais Jovem’ (seu nome, bastante comum, significava ‘afortunado’ em latim e ‘punho’ em alemão); era possível que se tratasse de uma referência a São Fausto, do século V, alvo de ataques de Santo Agostinho por causa de sua suposta heresia maniqueia (WATT, 1997, p.21).

Santo Agostinho, no “Livro V” de *Confissões*, menciona o Fausto relacionado por Ian Watt nos seguintes termos:

Tinha vindo a Cartago um bispo maniqueu, chamado Fausto, grande armadilha do diabo, cuja melíflua eloquência envolvia já muitas pessoas. [...] *Precedia-o a fama de competentíssimo nas ciências mais nobres e, em particular, de erudito nas letras* (AGOSTINHO, 2002, p.114, grifo nosso).

Em *Estudos alquímicos*, Carl Gustav Jung registra esta outra influência histórica na mitopoese faustiana:

Uma grande energia só provém de uma tensão correspondente entre opostos. A energia quase demoníaca de Paracelso é devida à constelação de opostos principais e não é puramente um dom de Deus, mas se apresenta ao lado da passionalidade desenfreada, agressividade, precipitação, impaciência, insatisfação e presunção. Não foi sem motivo que Paracelso representou o protótipo do Fausto de Goethe – “uma grande imagem primordial” – na alma da nação alemã, como dissera certa vez Gerard Buckhardt (JUNG, 2011, p.127).

Goethe trabalha o mito no intertexto com o *Livro de Jó* (1985) quando Mefistófeles, cujo nome significa “aquele que odeia a luz”, apresenta-se diante de Deus solicitando autorização para tentar Fausto, cuja índole era a de um pesquisador ávido pelo conhecimento, mas insatisfeito com as limitações humanas para apreendê-lo em plenitude. O livro bíblico que apresenta os sofrimentos de Jó registra que no dia em que os Filhos de Deus apresentaram-se a Ele, Satanás estava entre eles. À pergunta divina sobre de onde vinha, o adversário responde que vinha de dar uma volta ao mundo, caminhando a esmo. Deus pergunta-lhe se reparou em Jó, em como ele era justo. Satanás replica dizendo que a fidelidade de Jó era devida à proteção que Deus lhe oferecia, arrematando: “[...] estende tua mão e toca nos seus bens; eu te garanto que te lançará maldições em rosto (JÓ, 1:11)”. Deus concorda, conferindo ao diabo a autoridade para ser a sua mão opressora na vida de Jó. A partir daí, o pobre Jó conhece os mais asserbos dissabores que um ser humano pode suportar, como a perda da família, das riquezas e da saúde, tudo quase simultaneamente.

Por sua vez, na peça *Fausto*, Johan von Goethe registra em “Prólogo no céu” o diálogo que se passa entre Deus e o diabo em termos remissivos à conversação que o tentador entabulou com Deus acerca do servo fiel da Bíblia:

O ALTÍSSIMO

Nada mais que dizer-me tens?  
Só por queixar-te, sempre vens?  
Nada, na terra, achas direito enfim?

MEFISTÓFELES

Não, Mestre! Acho-o tão ruim quão sempre; vendo-o assim  
Coitados! Em seu transe os homens já lamento,  
Eu próprio, até, sem gosto os atormento.

O ALTÍSSIMO

Do Fauto sabes?

MEFISTÓFELES

O Doutor?

O ALTÍSSIMO

O meu servo, sim!

MEFISTÓFELES

De forma estranha ele vos serve, Mestre!  
Não é, do louco, a nutrição terrestre, [...]   
Como da terra o gozo mais perfeito,  
E o que lhe é perto, bem como o infinito,  
Não lhe contenta o tumultuoso peito. [...]

Que apostais? perdereis o camarada;  
Se o permitirdes, tenho em mira  
Levá-lo pela minha estrada! (GOETHE, 1997, p.36-7).

Em *Doutor Fausto*, Thomas Mann revisita o mito fáustico na personalidade do músico Adrian Leverkühn, cuja história é narrada por seu amigo Serenus Zeitblon. No romance manniano, Leverkühn é visitado pelo diabo, estabelecendo com ele um pacto que lhe possibilitará compor a mais extraordinária sinfonia já concebida. O texto de orelha de uma das edições do romance de Thomas Mann (2000) aponta-o exegeticamente como uma metáfora da condição alemã durante o período da Segunda Guerra Mundial, uma espécie de pacto coletivo de adesão incondicional ao nazismo hitlerista, como se a grande nação germânica houvesse vendido a alma ao diabo em suas aspirações expansionistas, o que remeteria à visão de Anna Katharina Emmerick acerca da soltura de Lúcifer na metade do século XX. Na peça goethiana, Mefistófeles é a personagem que durante grande parte da obra dialoga com Fausto, tentando-o inicialmente até a sua conversão a uma vida afastada do que seria o propósito

divino. Após cooptá-lo, a sequência da peça será uma constante exposição de motivos para manter o atormentado sábio naquele estado de embriaguez dos sentidos que o impossibilita de refletir sobre a sua situação. Em Thomas Mann, há também a presença do diabo que dialoga com Adrian Leverkühn, induzindo-o a aceitar as suas condições para um pacto que parece ser proveitoso para ambos.

Em *Grande sertão: veredas*, porém, o pacto de Riobaldo se passa de forma mais sutil, sem que o protagonista rosiano tenha certeza de que o diabo compareceu. Ora ele acredita que ocorreu a aliança diabólica, ora duvida. As marcas textuais dessa incerteza estão presentes ao longo da narrativa. Portador de colossal erudição, as duas concepções sobre os anjos caídos referenciadas por Harold Bloom certamente pertenciam ao repertório cultural de Guimarães Rosa, pois ele trabalha com ambas em seu épico, que retoma o etos tradicional alusivo aos anjos caídos, o de que eles formaram o inferno, capitaneados pelo maior deles, Lúcifer, Satanás após a queda, para reelaborá-lo na perspectiva gnóstica bloomiana. Um índice fundamental de sua dúvida sobre a concretização do pacto se dá nos momentos finais de sua narrativa, quando durante a refrega em que o bando por ele comandado enfrenta os judas, o bando de Hermógenes.

No ápice da escaramuça, quando a situação está prestes a ser definida com o enfrentamento corpo a corpo que redundará na morte de Hermógenes e de Diadorim, o Urutu Branco é tomado de uma síncope, uma espécie de transe (2001, p.621). Um pouco antes, quando tem início o combate, algo lhe acontece, que ele aduz ser a presença do maligno, talvez cobrando-lhe a conta do pacto:

O senhor supute: lado a lado, derramavam de ser os trezentos e tantos – reinando ao estral de ser jagunços... Teria restado mais algum trabuco simples, nos Gerais? Não tinha. E ali era para se confirmar coragem contra coragem, à rasga de se destruir toda munição. Dessa guisa enrolada: como que lavrar uma guerra de dentro e outra de fora, cada um cercado e cercado. Recompôr aquilo, no final? Só com a vitória. Duvidei não. Nasci para ser. Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava. E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer: ilha em águas claras... Conheci. Enchi minha história. *Até que nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Donde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... Satanão! Sujo!... e dele disse somente – S... – Sertão... Sertão... (ROSA, 2001, p.607; grifo nosso).*

Na sequência, Riobaldo começa a somatizar a tensão do momento, pois vê Diadorim, mas a musculatura de seu rosto começa a tremer e a sua voz desaparece, antes que consiga chamar o amigo, processo que culminará numa lenta paralisia – marcada pelo bordão do diabo no meio da rua, no redemunho, durante o enfrentamento de Diadorim e Hermógenes – e a imersão num transe de que desperta sendo massageado pelos dois companheiros que estão com ele no cômodo em que se abrigara para atirar, o menino Guirigó e o cego Borromeu (2001, p.608). Após isto, vem a constatação da vitória do bando e da morte de Diadorim, o que definitivamente o mergulha numa prostração atribuída a uma febre terçã. Neste momento crucial da narrativa, em que uma suposta presença demoníaca estaria como que cobrando pelo pacto, tem-se a justificativa para todas as suas observações em torno do diabo e sua existência ou inexistência ao longo da narrativa. De maneira curiosa, Riobaldo faz uma identificação ontoespacial entre Satanás e o sertão, conforme destacamos, numa identificação linguística por aliteração, o que remete ao aspecto fundamental de nossa abordagem em torno de uma variação do pacto fáustico em *Grande sertão: veredas*, concernente à identificação entre a queda do anjo com a consequente reverberação pela natureza.

Dois outros momentos fundamentais da narrativa antecedem esta identificação aliterante marcada pelo próprio narrador. Nas primeiras aventuras junto ao bando que o Tartarana menciona a seu interlocutor, tem-se a incursão pelo Liso do Sussuarão, região caracterizada por uma natureza extremamente hostil, descrito como se fora um cânion intransponível, onde os jagunços têm de desistir da travessia pela insalubridade que leva à morte alguns membros do grupo, adoecendo os demais, culminando na morte do líder Medeiros Vaz depois de algum tempo padecendo de doença contraída na frustrada travessia (ROSA, 2001, p.61). Riobaldo pré-pacto narra a frustrada travessia desta região dantesca nestes termos:

Como vou achar ordem para dizer ao senhor a continuação do martírio, em desde que as barras quebraram, no seguinte, na brumalva daquele falecido amanhecer, sem esperança em uma, sem o simples de passarinhos faltantes? Fomos. Eu abaixava os olhos, para não reter os horizontes, que trancados não alteravam, circunstavam. Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido. Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa! Não destruí aqueles pensamentos: ir, e ir, vir – e só; e que Medeiro Vaz estava demente, sempre existido doidante, só agora pior, se destapava – era o que eu tinha rompência de gritar. E os outros, companheiros, que é que os outros pensavam? Sei? De certo nada e nove – iam como o costume – sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem já meio desistido por si... A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, a dôr do calor em todos os corpos que a gente tem. Os cavalos venteando – só se ouvia o resfol deles, cavalanços, e o

trabalho custoso de suas passadas. Nem menos sinal de sombra. Água não havia. Capim não havia. A deber os cavalos em cocho armado de couro, e dosar a meio, eles esticando os pescoços para pedir, eles olhavam como para seus cascos, mostrando tudo o que cangavam de esforço, e cada restar de bebida carecia de ser poupado. Se ia, o pesadêlo. Pesadêlo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos. Nenhum poço não se achava. Aquela gente toda aspirava de olhos vermelhos, arroxavam as caras. A luz assassinava demais. E a gente dava voltas, os rastreadores farejando, procurando. Já tinha quem beijava os bentinhos, se rezava. Ou eu variava? A saudade que me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais – Buritis Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. Me airei nela, como a diguice duma música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse. [...]

Aqueles pássaros faziam arêjo. Gritavam contra a gente, cada um asia sua sombra num palmo vivo d'água. O melhor de tudo é a água. No escaldado... “Saio daqui com vida, deserto de jaguncismo, vou e me caso com Otacília” – eu jurei, do proposto de meus sofrimentos. Mas mesmo depois, naquela hora, eu não gostava mais de ninguém: só gostava de mim, de mim! Novo que eu estava no velho do inferno. Dia da gente desexistir é um certo decreto – por isso que ainda hoje o senhor aqui me vê. Ah, e os poços não se achavam... Alguém já tinha declarado de morto. [...] Depois, se sofreu o grito de um, adiante: – “Estou cego!...” Mais aquele, o do pior – caiu total, virado tôrto; embaraçando os passos das montadas. De repente, um rosou, reclamou baixo. Outro também. Os cavalos bobejavam. Vi uma roda de aras de homens. Suas as caras. Credo como algum – até as orelhas dele estavam cinzentas. E o outro: tudo empretecido, e sangrava das capelas e papos-dos-olhos (ROSA, 2001, p.67-9).

Neste ínterim não há outra solução a não ser a desistência da travessia daquele local evocativo dos tormentos do inferno. A expressão usada por Riobaldo, ao afirmar que a luz assassinava, é curiosa. Em outro contexto, tais palavras remeteriam às condenações a que as criaturas míticas da noite, como os vampiros – variantes clássicos do imaginário diabólico –, estão sujeitas. Diante das intempéries infernais que caracterizam esta região sertaneja, todo o sertão parece assumir, por contraste, uma característica mais branda, por assim dizer, purgatorial. Logo que se realiza o pacto, ou sua tentativa, precedido de diversos outros sucessos esparsos pela narrativa que o conduziram a esta decisão, Riobaldo resolve atravessar com o bando pela mesma região, que seria um atalho até a Bahia, onde a intenção era sequestrar a esposa de Hermógenes para que este viesse retomá-la em um enfrentamento, o que de fato ocorre ao final. A narrativa da travessia é assim relatada:

– “Aqui, gente.”

Guerreiros em minha presença! Com certo rebuliço, como todos vieram, para saber daquela novidade. Declarei a eles. Todos me entenderam? Em fila – as caras todas ficando iguais. Me seguissem? Ah, nenhum não tinha ar do que ia ser, e que fazia tantos dias eu tencionava. Nem João Goanhá,

Marcelino Pampa, João Concliz, nem o Alaripe. Nem Diadorim. Diadorim me olhou tremeluzentemente: de coragem, de disposto. Ele, sim.

Mas, os outros? Seria que medissem meu mor atrevimento? Era feito se eu estivesse aloucado extenso.

Porque, o que eu estava mandando, nem Medeiro Vaz mesmo não teria sido capaz de crer: eu queria tudo, sem nada! Aprofundar naquele *raso* perverso – o chão esturricado, solidão, chão aventesma – mas sem preparativos nenhuns, nem cargueiros repletos de bom mantimento, nem bois tangidos para carneação, nem bogós de couro-cru derramando de cheios, nem tropa de jegues para carregar água. Para que eu carecia de tantos embarços? Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as foices, para colherem por si, e o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é o homem, é sua, dele, obediência? Isso, não pensei – mas meu coração pensava. Eu não era o do certo: eu era o da sina! E nem enviei adiante nenhuma patrulha de farejadores – nem Suzarte, Néilson ou o Quipes, que tapejassem; nem o Tipote para trilhar e entender, ver se divulgava os socorros: alguma grota duvidável d’água.

Se o cada um que se valesse, cada um que me seguisse. – “Agora vamos entrar, para pernoitar lá dentro...” – eu determinei. Só era se aviar. Mas o menino Guirigó, mal me ouvindo, falou:

– “A gente? A gente.” [...]

Sol em glória. Eu pensei em Otacilia; pensei, como se um beijo mandasse. Soltando rédeas, entrei nos horizontes. Aonde entrei, na areia cinzenta, todos me acompanhando. E os cavalos, vagarosos; viajavam como dentro dum mar.

O senhor vê e vê? Alguém a alto me levou, alguém, salvo a um seguinte. Águas não desmanchavam meu torrão de sal. Ah, nem eu não tive incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu em frente adiante.

A fortes braços de anjos sojigado. O digo? Os outros, a em passo em passo, usufruíam quinhão da minha andraja coragem. Rasgamos sertão. Só o real. Se passou como se passou, nem refiro que fosse difícil-ah; essa vez não podia ser! Sobrelégios? Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava. As estrelas pareciam muito quentes. Nos nove dias, atravessamos. Todos; bem, todos, tirante um. Que conto.

O que era – que o raso não era tão terrível? Ou foi por graças que achamos todo o carecido, não obstante no ir em rumos incertos, sem mesmo se percurar? De melhor em bom, sem os maiores notáveis sofrimentos, sem em-errar ponto. O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? – era um feio mundo, por si, exagerado. O chão sem se vestir, que quase sem seus tufos de capim seco em apraz e apraz, e que se ia e ia, até nãoonde a vista não se achava e se perdia. Com tudo, que tinha de tudo. Os trechos de plano calçado rijo: casco que fere faíscas – cavalo repisa em pedra azul. Depois, o frouxo, palmo de areia de cinza em-sobre pedras. E até barrancos e morretes. A gente estava encostada no sol. Mas, com a sorte nos mandada, o céu enuveou, o que deu pronto mormaço, e fresco. Tudo de bom socorro, em az. A uns lugares estranhos. Ali tinha carrapato... Que é que chupavam, por seu miudinho viver? Eh, achamos reses bravas – gado escorraçado fugido, que se acostumaram por lá, ou que de lá não sabiam sair; um gado que assiste por aqueles fins, e que como veados se matava. Mas também dois veados a gente caçou – e tinham achado jeito de estarem gordos... Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abelha. O dar de aranhas, formigas, abelhas do mato que indicavam flores.

Todo o santo, que de sede não se pensou demais. Porque, solerte

subitamente, pra um mistério do ar, sobrechegamos assim, em paragens. No que nem o senhor nem ninguém não crê; em paragens, com plantas. [...] Digo – se achava água. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d'água, viável, para os cavalos. Então, alegria (ROSA, 2001, p.522-5).

Curiosamente, nesta travessia a natureza não se mostra inclemente, atravessando o bando por toda aquela região com relativa tranquilidade, tendo à disposição caça abundante e minas escondidas de água doce em que se dessedentavam. Concluída a passagem, um dos jagunços, imprevisivelmente, mas como se fosse um representante do diabo, na percepção de Riobaldo, se atira sobre ele para matá-lo. Numa surpreendente demonstração de agilidade até mesmo para si, Riobaldo o desarma, degolando-lhe. Agora a sua fama de exímio atirador era complementada também pela fama de habilidoso com armas brancas (2001, p.528). A travessia do Liso do Sussuarão prefigura, assim, uma natureza decaída em perfeita sincronicidade com um legítimo representante do grande anjo caído, Satã, ou, quando não, com alguém que deliberadamente assume a condição de anjo caído da ontológica proposição de Harold Bloom que temos adotado para revisitar o pacto fáustico numa abordagem rizomática defluente da teorização deste crítico literário.

Assim, do *locus* metafísico miltoniano mimetizado pelos espaços colossais – no caso particular do romance rosiano, o sertão –, exerceria o grande anjo caído da tradição a sua influência sobre o homem, transitando entre o espaço sobrenatural e o natural com a desenvoltura que Goethe empresta a Mefistófeles em sua peça sobre a danação e a redenção de seu Fausto. Mas em *Grande sertão: veredas* está presente também o etos gnóstico para os anjos caídos a que faz referência Harold Bloom em sua visão nada ortodoxa sobre a queda dos anjos. O entrechoque entre ambas as possibilidades reverbera durante toda a obra, constituindo-lhe uma espécie de *leitmotiv* que é mencionado por Riobaldo Tartarana em diversos momentos da narrativa e que tem como perspectiva última o problema da existência ou inexistência do demônio em sua feição tradicional. Ao afirmar que o diabo não há, o que existe mesmo é homem humano (ROSA, 2001, p.624), o ex-jagunço parece fechar questão com a visão gnóstica bloomiana de que o ser humano é o verdadeiro anjo caído. O recurso que Rosa utiliza, tornando o entrechoque entre as duas cosmovisões demonológicas um ponto fulcral em sua narrativa, é justamente o não comparecimento físico do demônio no momento do pacto na encruzilhada do sertão. Em Goethe e Thomas Mann, assim como em *Os irmãos Karamazov*, quando Ivan dialoga com o diabo (DOSTOIÉVSKY, 2004, p.629), tem-se a presença do demônio em discurso direto com os protagonistas, mesmo que uma exegese

posterior permita a inferência de uma alucinação causada pela sífilis e a loucura, como é o caso de Adrian Leverkühn e Ivan Karamazov respectivamente. Guimarães Rosa parece homenagear a tradição em torno do mito fáustico em *Grande sertão: veredas* ao apresentar a curiosa história de Faustino, narrada por Riobaldo a seu interlocutor:

Olhe: Conto ao senhor. Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses – Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino que morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande fogo, contra os soldados do Major Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a hora – e – dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam... Que tal, o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia... Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa, verdadeira pessoa de alta instrução não concebe! (ROSA, 2001, p.100).

Na sequência, o moço que inventou a história pergunta como realmente terminou aquele caso. Riobaldo diz a ele que ambos deram baixa da jagunçagem e foram morar próximos um ao outro, sem que ele soubesse o desfecho, o que de fato seria melhor: “Pelejar por exato, dá erro contra a gente (2001, p.100).” Este trecho do romance rosiano remete a uma metaficcionalidade que o embasa. Se a tradição acerca da mitopoese fáustica apresenta os dois polos do pacto, o contratante e o contratado, em diálogo, o escritor mineiro utiliza o processo. Em sua descrição do momento do pacto nas *Veredas Mortas* (ROSA, 2001, 437), Riobaldo sente alguma coisa estranha, mas o demônio não comparece como seria do feitiço tradicional. No entanto, a partir desse momento, Riobaldo passa por uma metanoia, uma transformação mental e emocional que o fará dar um golpe interno contra Zé Bebelo, assumindo o comando de seus companheiros de cangaço, logo após sujeitar, domando, um

cavalo impetuoso (2001, p.446). Se o homem é o anjo caído, parece natural que a natureza animada e inanimada o obedeça.

Assim, de forma estranha, Riobaldo passa a comportar-se de forma diferenciada, num simulacro de pactário. A narrativa rosiana contribui para reforçar no leitor a percepção de que algo diferente aconteceu no pós-pacto, numa sensação de estranhamento que é característico do realismo maravilhoso, conforme estabelece Tzvetan Todorov (2003) em seu clássico estudo *Introdução à literatura fantástica*. A partir deste ponto, tem o leitor a sensação de uma força estranha em torno dos passos do jagunço, que assume um etos diferente daquele que o caracterizara até então. No entanto, esta presença oculta jamais se apresenta ostensivamente. E no espaço imenso do sertão, tudo são travessias. No caso, Guimarães Rosa serve-se do espaço cultural e geográfico sertanejo para realizar a grande travessia de significados conceptuais acerca do anjo caído, deslocando-o da transcendência à imanência ao conceber que o diabo pode não ser exterior ao homem, mas sim encontrar-se radicado em seu foro íntimo, em todas as suas características e expressões ontológicas a se expressarem na espacialidade em que o herói rosiano está inserido.

A continuidade da construção do mito fáustico em *Grande sertão: veredas* apresenta características bem peculiares, como, por exemplo, a sua ambientação no espaço do sertão. Nesta seção buscamos representá-la através de uma perspectiva etimológica matizada. Do sertão ao deserto, da cultura ao culto e do demonismo ao daimonismo, as sutilezas filológicas apresentam-se na condição de compósito instigante da mitopoesia do famoso pactário, Fausto, mimetizado no épico rosiano por Riobaldo Tartarana, Urutu Branco após o pacto. Num resumo conclusivo do que foi exposto, pode-se dizer que o macroespaço e a religiosidade no romance de Rosa reverberam aspectos culturais caros à tradição literária. Neste particular, o espaço do sertão guarda uma íntima relação com o seu congêneres, o deserto. No sertão vige uma cultura que embora apresente suas peculiaridades, nem por isso deixa de dialogar com as suas similares de outros tempos e outros lugares. Dessas peculiaridades, uma das influências mais acentuadas é a da religiosidade. No caso brasileiro, uma religiosidade de fundo judeu-cristã. Este sentimento fideísta que se forjou no deserto encontra reverberações significativas na estrutura espacial do sertão. Em seu épico, Guimarães Rosa trabalhou a reelaboração da mitopoesia faustiana, fortemente vinculada à religião, ambientando-a no sertão, que se vincula em termos etimológicos ao deserto. No âmbito desta religiosidade judaico-cristã, tanto em seu aspecto ortodoxo quanto heterodoxo, desenvolveu-se uma dupla cosmovisão para o problema fundamental do anjo caído, base da dualidade bem e mal que impregna as religiões. Conforme já foi apresentado, o anjo caído da

tradição teológica ortodoxa será o demônio e sua corte. Para a visão heterodoxa de fundo gnóstico apresentado por Harold Bloom, o anjo caído não formará a corte infernal, mas sim a humanidade. É no interstício destas duas concepções de rizomatose deleuze-guatarriana epistêmica que Rosa situa o seu protagonista diante do pacto por ele estabelecido com o demônio. Em termos étimo-ontológicos, no estudo de Bloom o *daimon* será representativo da nossa genialidade estética e intelectual. Em *Grande sertão: veredas* isto ecoa discursivamente na fala riobaldiana de que não há diabo, mas sim o homem humano, travessia.

### 3 CONCLUSÕES

A Modernidade trouxe consigo um número significativo de mudanças. Instâncias do saber, como a Filosofia, a Ciência e a Religião passaram por transformações profundas. As marcas dessas mudanças são detectáveis na mobilidade epistemológica que caracterizou esse período da História, o que tem se acentuado cada vez mais nos dois últimos séculos. Do Renascimento até o presente, um dado epistêmico que se destaca é a hipertrofia da Ciência. Mais particularmente, das chamadas Ciências Naturais, capitaneadas pelas inegáveis conquistas da Física e da Química que, em suas subdivisões, têm transformado a paisagem do mundo pelos seus subprodutos, manifestos na tecnologia, que se firma e se afirma incisivamente no imaginário popular, erigindo o conhecimento científico a culminâncias jamais vistas na História da humanidade em qualquer época. Tão marcantes são as conquistas nestas áreas da Ciência, que ao senso comum se impõe um reducionismo de considerar como Ciência somente essas disciplinas do chamado Núcleo Duro da epistemologia, assim denominado em função de uma maior precisão no estabelecimento de seus postulados, no âmbito da teoria do conhecimento, que norteiam a prática dessas matérias em nível mundial. Assim, para esse imaginário, as Ciências Sociais não seriam percebidas como Ciência propriamente considerada, pois não produzem tecnologia palpável.

No âmbito da pesquisa acadêmica, porém, a distinção dessa divisibilidade é bem assente. A própria instauração das Ciências Sociais numa fase posterior à estruturação das Ciências Naturais em sua feição epistemológica, utilizando-se de modelos paradigmáticos que remetem ao etos desta última, possivelmente teriam contribuído para que no imaginário popular a percepção de que disciplinas como História, Sociologia e Literatura, dentre outras, não configurariam um procedimento científico no sentido que é atribuído às Ciências da Natureza.

Para que o ramo científico pudesse estabelecer-se na Modernidade foi necessário que se desvinculasse de forma incisiva do domínio da Religião, monopólio do pensamento no Ocidente há séculos através da representação dominante da cristandade. Para que este domínio pudesse ser rompido foram necessários sacrifícios e enfrentamentos como os de

Galileu Galilei e de Giordano Bruno, vítima este último da fogueira inquisitorial por conta de concepções pouco ortodoxas em suas obras filosóficas. Dessa forma, não somente a Ciência, como também a Filosofia, até então indistintas no contexto da Pré-Modernidade, acabaram por desvincular-se definitivamente do poder do Catolicismo e, por extensão, da representatividade absoluta que o livro maior do Cristianismo, a *Bíblia*, possuía. Como as Ciências Sociais e suas multifacetadas expressões, dentre as quais a Ciência Literária (a Poética), surgiram posteriormente, já se caracterizaram por esta desvinculação e independência mais acentuadas em relação ao livro judaico-cristão. Exemplo desta nova atitude é a do renomado historiador italiano Giambattista Vico, que trouxe grande contribuição a esta disciplina, mas a desvinculou de qualquer abordagem bíblica, muito embora fosse um profundo conhecedor do livro sagrado. Atitude equivalente no campo literário foi adotada pelo britânico Samuel Johnson, igualmente grande conhecedor da *Bíblia*.

A Literatura, em sua perspectiva ficcional, esteve presente na instauração deste novo etos da Modernidade em narrativa concebida pelo filósofo da Ciência, Francis Bacon, nome fundamental do novo espírito cientificista do período. Em *Nova Atlântida*, Bacon apresenta uma história em que o desenvolvimento científico é o carro-chefe da nova ordem que ele pressupunha que seria implantada pelo progresso científico sem limites, como se a Ciência absorvesse em si os atributos de todas as outras disciplinas do conhecimento humano que pudessem trazer algum conforto de natureza existencial à humanidade. Nesta obra, o pensador britânico apresenta maravilhas tecnológicas que se concretizariam nos séculos subsequentes numa abordagem que em muito lembraria o profetismo das religiões humanas quando lançam uma ponte sobre o tempo, vislumbrando aspectos futuros que se concretizam sobretudo na narrativa de obras fundadoras da Religião, como é o caso da *Bíblia*. Vico e Bacon constituem exemplos instigantes. Se o primeiro revoluciona os estudos históricos, relegando a *Bíblia* a um papel à margem da História, o segundo lança mão de referentes bíblicos na estruturação de sua narrativa cientificista, buscando na lendária sabedoria salomônica os elementos metafóricos de seu panegírico cientificista.

Ambos personalizam, assim, uma postura ambígua em relação à *Bíblia* no contexto da Modernidade. Da postura hegemônica de antes, o texto religioso de judeus e cristãos parece ter se tornado uma espécie de pedra de tropeço para o intelectualismo da Modernidade, que parece não saber muito bem o que fazer com ela, que foi ficando paulatinamente relegada ao nicho da Teologia e disciplinas afins. Mas, de todo este contexto, uma nova configuração aos poucos vai se estabelecendo. Isto ocorre em função da mobilidade epistemológica do último século e meio, que progressivamente vai reconfigurando o

panorama do conhecimento, pondo em xeque de forma incisiva a hipertrofia das Ciências Naturais, num constante deslocamento entre sujeito e objeto da pesquisa científica, que aponta para a inusitada particularidade de que a disposição do sujeito pesquisador incide sobre o objeto pesquisado.

No âmbito da pesquisa literária, esta realidade também se faz presente. A Ciência Literária se estabelece de forma mais acentuada a partir do século XIX, conhecendo nos períodos anteriores uma significativa produção ficcional ao longo dos séculos sem, no entanto, apresentar um paralelo trabalho de natureza crítica em torno dessas obras. A despeito de produções como a *Poética* de Aristóteles, para nos determos no mais significativo exemplo da Antiguidade, a historiografia literária considera a produção imediatamente anterior ao século XX como o período dotado de uma massa crítica específica para cogitar-se como surgimento dos estudos literários modernos. O último século viu, neste particular, um crescimento epistemológico literário extraordinário em relação à centúria anterior, com o estabelecimento de várias correntes críticas de abordagem acerca do objeto literário.

No universo da Filosofia, surgiram propostas epistemológicas também instigantes, que vinculam o estudo literário a campos diversos, como a Sociologia, a Psicanálise, a Antropologia, a História, dentre outros. Desse número, uma das abordagens mais instigantes é a apresentada por dois teóricos franceses, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, apresentam eles o conceito de rizoma como metáfora epistemológica de grande abrangência e profundidade. Este modelo se contrapõe à tradição metafórica, que se servia do modelo da árvore em diversas metaforizações da teoria do conhecimento, sendo o caso mais célebre, no campo da linguagem, a árvore sintagmática e paradigmática do modelo linguístico. O rizoma é uma formatação de raiz formadora de bulbos que se espraiam e se comunicam, através de hastes, com outros segmentos que também formarão bulbos em localidades diferenciadas entre si. A partir desta imagem tomada de empréstimo à botânica, Deleuze e Guattari apontam na direção de possibilidades diversas de caráter epistemológico que um determinado objeto de pesquisa pode abranger.

A tese de que ora apresentamos a conclusão se serve deste modelo epistemológico rizomático, que neste caso se espraiam pela epistemologia literária, alcançando o objeto pesquisado numa perspectiva que tem na conceituação de ambos os teóricos a melhor maneira de expressão de resultados. Ou seja, no contexto do que até agora foi mencionado, as Ciências Sociais e as Ciências Naturais constituem modelos de rizoma, com intercomunicâncias não hierarquizadas, o que significa que uma não é necessariamente melhor do que a outra, embora ao senso comum isto possa não estar muito claro. A grande produção tecnológica não trouxe o

bem-estar generalizado da efabulação baconiana. Ao contrário, quando as Ciências Sociais não se encontram devidamente desenvolvidas, as massas padecem a marginalização que deflui do descompasso entre tecnologia e baixo índice de desenvolvimentos sociais e econômicos da grande comunidade planetária.

É apenas um exemplo dentre os mais diversos possíveis. Deslocado para o nosso eixo disciplinar, o campo dos estudos literários, a conceituação do rizoma possibilita instigantes abordagens. Numa perspectiva relacional ao que foi mencionado até aqui, pensamos nosso trabalho como uma abordagem que tem suas bases no surgimento da Modernidade, quando o livro judaico-cristão, documento máximo do etos que anteriormente vigorava, tem este seu *status* deslocado na esteira da mobilidade institucional da Religião como eixo de sustentação teocêntrica do período anterior. Assim, se a grande mudança epistêmica característica da Modernidade instaura o advento moderno da crítica literária, uma questão que se colocaria naturalmente em imbricamento com este processo seria a das características literárias da *Bíblia*, uma obra até então eminentemente de fundo religioso. Qualquer abordagem que pensasse o livro sagrado como uma peça tão somente literária, por parte de uma crítica incipiente, no período anterior, seria certamente passível de exílios, torturas, fogueiras ou medidas do gênero.

Diante disto, a constatação óbvia é de que a instauração da Modernidade, com sua emancipação do domínio religioso, trouxe a possibilidade de levantar-se questões como esta: a *Bíblia* é uma obra religiosa ou literária? Que ela seja religiosa, parece axiomático. Em sua estrutura epistemológica, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* responde de maneira precisa. Não se trata mais, no modelo dos teóricos franceses, da conjunção alternativa “ou”, mas sim da conjunção integrante “e”, conforme o modelo do rizoma. Assim, a resposta passaria pela assunção do livro judaico-cristão como uma obra que é tanto religiosa quanto literária, dependendo basicamente de como seria assumida pelo pesquisador que a ela se dedique em suas pesquisas. Ou seja, a proposta dos filósofos franceses referenda o olhar da Modernidade em torno da interação pesquisador-objeto pesquisado, sob o olhar de que a disposição do primeiro incide de maneira significativa sobre o segundo, numa repercussão que reverbera sobre os resultados da pesquisa. Como as hastes rizomáticas que comunicam um rizoma ao outro, há *intermúndios* em que o livro judaico-cristão apresentará uma espécie de encontro entre as duas abordagens. Nas linhas subseqüentes apresentaremos um resumo do que foi tratado em nossa tese, para fecharmos com a reiteração do que é apresentado neste parágrafo.

Gostaríamos de lembrar que o início de nossas considerações finais por si só caracteriza já um resumo inicial de nossa tese, que tratou inicialmente da mobilidade epistemológica para chegar ao universo da pesquisa literária em torno da relação *Bíblia* e Literatura tanto no Brasil quanto nos países anglófonos, que apresentam uma acentuada produção tanto em termos de quantidade quanto de qualidade acerca deste objeto de estudo, definido pela interacionalidade bíblico-literária. Assim, ao longo de nosso trabalho ficou consignado que a crítica literária revela uma postura ambígua em relação à definição da literariedade bíblica, admitindo-a parcialmente como objeto que apresenta características literárias sem configurar-se, contudo, como peça fundamentalmente literária. Esta é a posição da maioria dos teóricos pesquisados para este trabalho, cuja representação em nosso *corpus* coube a Northrop Frye.

A exceção mais expressiva a este posicionamento da crítica é a postura de Harold Bloom. Embora não menospreze o caráter de religiosidade do livro judaico-cristão, Harold Bloom é o crítico que vê nesta peça religiosa uma produção de caráter essencialmente literário. Ao longo de suas obras, o teórico norte-americano reitera a curiosidade cultural de que milhões de pessoas no mundo estejam a adorar personagens que são sumamente literárias ou, quando não, construções que foram desenvolvidas a partir de um biografismo literário em cima de personagens que teriam tido existência histórica. Do primeiro número, personagens eminentemente literárias, constaria Yahweh, a divindade hebraica. Fruto da força imaginativa de uma mulher, a autora J, que a documentação histórica não tem condições de definir cabalmente a que gênero pertenceria – daí Bloom advogar a sua autoria feminina sob a válida retórica de que se nada prova que foi uma mulher, também nada provaria que foi um homem o autor do texto que instaura a divindade como personagem –, Yahweh possuiria um forte ethos literário em função de sua extraordinária ambiguidade, atributos essencialmente humanos difíceis de compreender num primeiro momento em um ser sumamente divino.

*O livro de J*, obra em que Harold Bloom apresenta esta hipótese de trabalho, figuraria de forma bastante curiosa no *intermezzo* entre o historicismo e a ficcionalidade, o que projeta o seu autor a um patamar *sui generis* no universo da literariedade, numa fronteira entre o documental e a ficcionalização difícil de ser encontrada em outro crítico literário, sobretudo quando de sua diáfana ficção em torno da autoria dos primeiros escritos bíblicos redundava uma outra ficcionalidade fundamentalmente literária, como é o caso de *A mulher que escreveu a Bíblia*, do autor brasileiro Moacyr Scliar, que se inspira na hipótese de trabalho do teórico norte-americano para a elaboração de seu romance. Embora seja mais conhecido internacionalmente em virtude de sua formulação em torno do que denomina de angústia da

influência, que trata da relação textual entre a produção de poetas diversos ao longo do tempo e do espaço, o teórico estadunidense produziu uma gama significativa de trabalhos em que uma autoaplicação de sua teoria talvez o levasse à constatação de que a sua grande influência seja a *Bíblia*.

De sua produção apresentamos, além da já mencionada correspondência intertextual entre *O livro de J* e *A mulher que escreveu a Bíblia*, a correlação existente entre a sua obra *Jesus e Javé: os nomes divinos* e *Caim*, do escritor português José Saramago. Se o romance saramaguiano lança mão do recurso parodístico tradicional de ironizar a produção parodiada, no caso o texto bíblico, com uma abordagem profundamente iconoclasta em relação à deidade do judaísmo, a peça bloomiana que dialoga mais de perto com o romance de Saramago constituiria uma teodiceia, em seu sentido mais amplo de defesa da divindade diante de uma desfavorável argumentação humana. Isto por apresentar Yahweh, ou Jeová, como uma personagem não propriamente espiritual, mas sim literária. Neste aspecto, uma personagem literária cujo caráter distintivo fosse uma asséptica condição de supremacia absoluta em relação ao etos e ao *pathos* humano acabaria por tornar-se inabordável. São estes atributos da fraqueza humana que oscila entre o sublime e o grotesco que configuraria o deus hebraico como uma criação impactante, forte, fruto da imaginação talvez de Betsabéia, uma das esposas de Davi, mãe do rei Salomão, monarca bíblico lendário por sua invulgar sabedoria haurida junto à divindade, conforme o próprio Bloom admite como identidade para a sua autora dos primeiros textos bíblicos. Ainda sob a influência do que em nosso trabalho assumimos como rizoma bíblico-literário, Harold Bloom apresenta em *Anjos caídos* uma versão para a tradição teológica que vê nos anjos caídos a constituição do reino infernal chefiado por Lúcifer, Satanás no pós-queda, que tem sob seu império uma legião inumerável de demônios. Sem propriamente negar esta visão tradicional da Teologia, Harold Bloom advoga em seu trabalho uma leitura de fundo esotérico, assumindo gnóstica e cabalisticamente que os anjos caídos formariam a humanidade. O homem é o anjo caído. Os demônios seriam nossos primos antipáticos. Entre o *demonismo* e o *daimonismo* vigora uma diferença significativa, que a confusão teológica pré-Modernidade instaurou a partir de um mal-entendido filológico.

Assim, o *demonismo* representa de fato o reino da morte, dos constantes perigos a que o ser humano está sujeito pela ação dos demônios. O *daimonismo*, por sua vez, emblematicamente simbolizado no *daimon* socrático, é o reino da genialidade humana, da inspiração, do intelecto que faz com que o humano transcenda o animal. Em obras outras, Harold Bloom aponta referencialidades do que sinteticamente é apresentado em *Anjos caídos*.

Assim, por exemplo, em *Presságios do milênio: anjos, sonhos e premonições*, o crítico literário incursiona pela Cabala e pela Gnose, duas instâncias esotéricas em profunda conexão com a tradição judaico-cristã, assumindo a visão cumulativa dessas correntes que têm no homem o referencial de uma queda espiritual concomitante com o surgimento do universo, ainda que cientificamente o homem tenha surgido tempos após a sua formação. Em *Anjos caídos* esta perspectiva é retomada e o homem, simbolizado no Adão bíblico, é o anjo caído da criação. Todos os seus esforços intelectuais são representações de uma busca pelo retorno ao que era antes. Na Literatura, a queda espiritual é tratada de forma mais direta sob o enfoque da tradição teológica e tem a sua representação maior em *Paraíso perdido*, de John Milton, onde o autor narra a queda de Lúcifer após intensa batalha no céu, o surgimento do homem, a trama do agora Satanás para perdê-lo como desforra em relação ao Criador. Dessa maneira, o enfoque assumido pelos críticos acerca da interação *Bíblia-Literatura* configura um rizoma com hastes comunicantes entre si. De um lado, tem-se a crítica capitaneada por Northrop Frye, que vê literariedades na *Bíblia* sem no entanto considerá-la como uma obra literária em si mesma. De outro, a posição unívoca de Harold Bloom, que vê na *Bíblia* uma grande literariedade, chegando ao ponto de considerá-la essencialmente como uma peça de Literatura que reverbera no rizoma culturalmente hegemônico em relação ao texto bíblico, o da Religião. Mas de nossa tese ressumbram outras formações rizomáticas.

Do etos de *Anjos caídos* partimos para uma abordagem em torno da variação do pacto fáustico, mediada pela proposição bloomiana, em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Se em Milton há a representação literária que contempla a tradição em torno da queda dos anjos, no romance rosiano há uma representação literária da versão para a queda angélica apresentada por Harold Bloom. Assim, neste momento de nossa pesquisa ficou evidenciada de forma mais incisiva a importância dos demais teóricos para a compreensão da interacionalidade bíblico-literária. Se o homem é o anjo caído da tradição esotérica apresentada por Harold Bloom, esta queda encontra um correspondente significativo em sua espacialidade, representada pela natureza. A natureza seria uma extensão do humano. Logo, se este caiu, ela também teria sofrido uma queda. Daí a sua ambiguidade, à semelhança do humano. De uma natureza luxuriante, bela, idílica, há aspectos também desagradáveis, como as intempéries de todo tipo, além de animais peçonhentos e outras coisas que não agradam na espacialidade natural. Este aspecto da natureza decaída, que completa a queda humana, está presente na abordagem de Northrop Frye em *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, quando trata dessa questão que se comunica da Teologia à Literatura, com grandes reverberações nesta, sobretudo na Literatura Regionalista do Brasil, de que procedemos a um

recorte intertextual em diálogo com a poética de Guimarães Rosa, mais particularmente em relação ao seu romance, que no aspecto ontológico da queda se vincula dialogicamente a *Paraíso perdido* e *Fausto*, de John Milton e Johan von Goethe respectivamente.

Insta reiterar que boa parte de nosso trabalho buscou uma formatação conducente a uma perspectiva de rizoma. Assim, numa haste comunicante a uma outra possibilidade, temos uma representação da natureza nos moldes de uma tradição de fora daquela representada pela vertente judeu-cristã, que também é mencionada por Frye em seu trabalho. Na intertextualidade de nosso *corpus* buscamos o diálogo entre a poética rosiana e um recorte da prosa poética de Manoel de Barros, que tem na natureza uma representação totalmente diferenciada da leitura que a propõe como complemento da queda humana de um paraíso edênico. Em Guimarães Rosa este rizoma da natureza também está presente no seu livro de poemas *Magma*. Além da questão da natureza e da segmentação rizomática da crítica literária, a interação *Bíblia-Literatura* acabou por configurar outro rizoma em nossa tese, particularizado no tema da paródia.

O primeiro grupo ficcional abordado em nossa tese, constituído pelos romances de Scliar e Saramago, formam um conjunto parodístico tradicional em relação ao hipotexto bíblico. A ironia e a mordacidade predominam em ambas as obras e intertextos que a elas se ligam mais diretamente, tal como o ideário tradicionalista da paródia, como foi apresentado em nosso estudo com base em teóricos como Linda Hutcheon. Esta pesquisadora canadense ressalta em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* o modelo convencional de paródia, mas apresenta também uma nova conceituação em torno deste tema a partir de uma perspectiva etimológica, reverberando o que já fora esboçado por Gérard Genette em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Segundo Hutcheon, portanto, a paródia não configuraria apenas uma crítica mordaz ao modelo parodiado, mas pode representar também uma extensão, uma complementaridade que tem a função de enaltecer o texto-fonte.

É o caso de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa e os seus intertextos selecionados em nosso estudo. Este romance rosiano dialoga em bases intertextuais com obras fundamentais da Literatura Ocidental. Aos intertextos de *Grande sertão: veredas*, *Paraíso perdido* e *Fausto*, soma-se também *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Este conjunto hipertextual em relação ao hipotexto bíblico configura uma referencialidade parodística à Hutcheon em uma perspectiva dialógica que busca o enaltecimento do texto parodiado, o bíblico. Dessa forma, no campo da ficcionalidade temos dois rizomas parodísticos em nossa tese. O primeiro, prende-se à conceituação tradicional de ironia em relação ao texto-fonte. O segundo, reporta-se a uma nova abordagem, que vê neste jogo intertextual uma homenagem

em forma de complementaridade, numa perspectiva que se poderia classificar como séria, aqui entendida como uma reelaboração que não tem por finalidade satirizar o seu modelo.

De acordo, pois, com a proposta epistemológica delleuze-guattariana, a uma pergunta em torno da *Bíblia* como Literatura, pode-se afirmar com Harold Bloom que ela é uma peça literária fundadora da cultura ocidental, num patamar equivalente ao dos poemas homéricos. Tal afirmativa parte de sua assunção como rizoma literário, ou bíblico-literário. A postura ambígua de críticos literários quanto a esta literariedade *in totum* configuraria uma haste rizomática comunicante entre rizomas distintos, como a Religião e a Literatura. Que o texto bíblico seja religioso, é um truísmo. Que ele seja também Literatura, é um rizoma. Não se trata, portanto, de responder a uma proposição em torno da literariedade da *Bíblia* com uma abordagem reducionista em prol desta ou daquela proposta. Mas sim de buscar compreendê-la e estudá-la levando em conta as suas características tanto de rizoma literário quanto religioso.

De nosso trabalho pudemos constatar que para boa parte da crítica o processo de apreensão desta perspectiva não parece estar muito bem definido. Em relação à ficcionalidade, porém, a questão parece há muito resolvida. De Dante Alighieri a José Saramago, marcos miliardários entre os quais se situa um número prodigioso de escritores de todos os tempos e lugares neste *intermezzo*, o que por si configuraria uma extraordinária cartografia, a interação bíblico-literária se processa naturalmente, parecendo não haver dúvida alguma em relação ao caráter profundamente literário do texto biblista. A *Bíblia* é, pois, Literatura, também. Mesmo que tal afirmativa passe pela estrutura epistemológica da metáfora rizomática. E apresenta uma instigante simetria entre a sua exegese religiosa e literária, sendo uma singularmente complementar à outra.

Portanto, reiterando o que foi apresentado em nosso estudo, concluímos que há um rizoma bíblico-literário constitutivo de um instigante veio de pesquisa, de que apresentamos um pequeno, porém denso e representativo mapeamento neste trabalho. Esta cartografia, em si mesma, caracteriza uma haste rizomática aberta para o futuro, demarcando uma abertura a pesquisas ulteriores que busquem investigar a sempre instigante interação entre a *Bíblia* e a Literatura, numa possibilidade exegética conducente a platôs que se afiguram aparentemente infinitos. E, neste contexto, destaca-se o vulto de Harold Bloom, que não deveria ser destacado internacionalmente tão só pela sua proposição em torno da angústia da influência, que também reverbera a sua relação com o rizoma bíblico-literário, mas também pela sua originalíssima contribuição a este rizoma cartograficamente apresentado em nosso estudo. Contribuição esta caracterizada por veios que apontam um instigante intermúndio entre a teoria e a ficcionalidade literárias.

## REFERÊNCIAS

ABELARDO, HELOÍSA. *Abelardo-Heloísa: cartas: as cinco primeiras cartas traduzidas do original apresentadas e comentadas por Zeferino Rocha*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1997.

ABELARDO. *Abelardo*. Tradução de Ruy Afonso da Costa Nunes. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2002.

AGUIAR, Flávio. Ressonância da Bíblia na literatura. In: FRYE, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução e notas de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. A (re)descoberta do sertão. *Estudos: Revista da Universidade Católica de Goiás, Goiânia*, v. 7, n. 2, p.241-270, abr. jun. 2000.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ALVES, Castro. *O navio negreiro*. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000074.pdf>> Acesso em: 26 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. *Vozes d'África*. Brasília: Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados, 2013.

ALVES, Rubem. O senso comum e a ciência. In: *Filosofia da ciência: introdução ao jogo e suas regras*. São Paulo: Loyola, 2000.

ALMEIDA, Guilherme de. I – Poesia: comissão julgadora. In: ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ALTER, Robert e KERMODE, Frank (Orgs.) *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARMSTRONG, Karen. *A Bíblia: uma biografia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

ÁRVORE DA VIDA. Imagens <<http://kabbalah.art.br/a-kabbalah/94-a-arvore-da-vida>>. Acesso em 21/11/2013, às 15h59.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1999.

\_\_\_\_\_. *Histórias sem data*. São Paulo: Ática, s.d.

\_\_\_\_\_. *O sermão do diabo*. Disponível em:

\_\_\_\_\_. <[www.biblio.com.br/templates/MachadodeAssis/osermaododiabo.htm](http://www.biblio.com.br/templates/MachadodeAssis/osermaododiabo.htm)>

Acesso em: 19 nov. 2004.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.

AQUINO, São Tomás de. *Suma teológica II*. Tradução de Aldo Vannucchi et al. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário histórico de religiões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A epistemologia*. Tradução de Fátima Lourenço Godinho e Mário Cármino Oliveira. Lisboa: Edições 70, 1971.

BACON, Francis. *Nova Atlântida*. Tradução de José Aloysio Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Cuiabá: Philobiblion, 1985.

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

\_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Editora Record: Rio de Janeiro-São Paulo, 2006.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução de Domingos Zamagma et ali. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.

- \_\_\_\_\_. *Apocalipse*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ato dos apóstolos*. Tradução de Ney Brasil Pereira. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cântico dos Cânticos*. Tradução de Ivo Stordiolo. São Paulo: Sociedade Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Êxodo*. Tradução de Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Sociedade Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ezequiel*. Tradução de Theodoro Henrique Maurer Jr. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Gênesis*. Tradução de Domingos Zamagna. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Hebreus*. Tradução de Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Isaiás*. Tradução de Theodoro Henrique Maurer Jr. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Jeremias*. Tradução de Emanuel Bouzon. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Jó*. Tradução de Luiz Inácio Stadelmann. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Jonas*. Tradução de A. Feuillet. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Josué*. Tradução de Samuel Martins Barbosa. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Lamentações*. Tradução de Domingos Zamagna. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Números*. Tradução de Samuel Martins Barbosa. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *I Reis*. Tradução de José Raimundo Vidigal. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Romanos*. Tradução de Calisto Vendrame. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Salmo 51 (50)*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Samuel 2*. Tradução de Jorge Cesar Mota. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1985.

BLAKE, William. *William Blake: poesia e prosa selecionadas, edição bilingüe*. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BLOOM, Harold e ROSENBERG, David. *O livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Tradução de Alípio Correa de Franco Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*. Tradução Cilu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Shakespeare: A invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Onde encontrar a sabedoria?* Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Anjos caídos*. Tradução de Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Tradução de Iko Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia; 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *A poesia pode ser uma forma intuitiva de pensamento Teológico*. Revista Teoliterária. Volume 2, n.4, 2012.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CIDADE DOS ANJOS. EUA: 1998. Direção: Brad Silberling. Roteiro: Dana Stevens.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CONSTANTINE. EUA: 2005. Aventura: 121 minutos. Direção: Francis Lawrence. Roteiro: Kevin Brodbin e Frank A. Cappello. Elenco: Keanu Reeves, Rachel Weisz, Shia LaBeouf, Djimon Hounsoun, Tilda Swinton e Peter Stomare. DVD.

CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte*. São Paulo: Global Editora, 2006.

COURTOIS, Stéphane et al. *O livro negro do comunismo: crimes, terror e repressão*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

COUTO, Mia. A raiz e o rizoma. In: MARTINS, Celina. *O entrelaçar das vozes mestiças: análise das poéticas da alteridade na ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*. S. João do Estoril, Portugal: Ed. Princípiã, 2006.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 5v. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Oriandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DIAS, Renato da Silva. História, cultura e sertão. In: BARBOSA, Carla Cristina (Org.). *Sertão: identidade e religiosidade*. Montes Claros: MG, Unimontes, 2009.

DOURADO, Henrique Autran. *Pequena história da música*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Os irmãos Karamazov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ÉLIS, Bernardo. *Melhores contos de Bernardo Élis*. São Paulo: Global Editora, 2003.

EMMERICK, Anna Katharina. *A dolorosa paixão de nosso senhor Jesus Cristo*. Tradução de Luciana T. Gomes. Rio de Janeiro: Axcel Books, 2004.

EM NOME DE DEUS. Itália-Iugoslávia, 1988 (180 min.). Direção: Clive Donner.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução de M.B. de Mello e Souza. Clássicos Jackson, eBooksBrasil-org, 2005.

FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Juiz de Fora, UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

\_\_\_\_\_. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Disponível em <[www.salmaferraz.com.br/.../as-faces-de-deus-na-obra-de-um-ateu-salma-fer...](http://www.salmaferraz.com.br/.../as-faces-de-deus-na-obra-de-um-ateu-salma-fer...)> Acesso em 04/12/2013.

\_\_\_\_\_. Caim decreta a morte de Deus. Disponível em <<http://revistas.ua.pt/index.php/article/view/2365>>. Acesso em 04/12/2013.

FERREIRA, João Cesário Lenel. *A Bíblia como Literatura: lendo as narrativas bíblicas*. <<http://www.metodista.br/ppc/correlatio/correlatio13/a-biblia-como-literatura-lendo-as-narrativas-biblicas#id7>> Acesso em 03/10/2013, às 13h45min.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FITZMYER, Joseph A. *101 perguntas sobre os Manuscritos do Mar Morto*. Revisão de Tereza Cristina. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

FLUSSER, David. *O judaísmo e as origens do cristianismo*. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*. Tradução sob direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.23).

\_\_\_\_\_. *O futuro de uma ilusão*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

\_\_\_\_\_. *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução e notas de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora UnB, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOETHE, Johan Wolfgang von. *Fausto*. Tradução de Geni Klabin Segall. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles et al. A personagem cinematográfica. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

G1. Alemanha barra ação judicial que acusa LHC de ser usina de buracos negros. <<http://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL1521774-5603,00-ALEMANHA+BARRA+ACAO+JUDICIAL+QUE+ACUSA+LHC+DE+SER+USINA+DE+BURACOS+NEGROS.html>>. Acesso em 02/12/2012. Às 15h24.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1918*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFBAUER, Andreas. *Uma história do branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Unesp, 2006.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.  
\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, eBookd-Brasil, 2009.

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

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

JUDIC, Bruno. Gregório, o Grande: um pastor na dimensão do Ocidente. In: *História do cristianismo: para entender melhor o nosso tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos alquímicos*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2011.

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *História: a arte de inventar o passado – ensaios de teoria da História*. Bauru, SP: EDUCSC, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, Semiótica, 1974.

LEGIÃO. EUA, 2010. Direção: Scott Stewart. Roteiro: Scott Stewart e Peter Schink.

LEGIÃO URBANA. *Mais do mesmo*. São Paulo: EMI, s.d.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

LEWIS, C.S. *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. Tradução de Juliana Lemos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

LIMA, Luís Fernando Martins. *A recepção crítica de Harold Bloom no meio acadêmico brasileiro*. 2009. 152f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. *Revista Katál*, Florianópolis, v.10, n.esp., p.37-45, 2007.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. Tradução de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. São Paulo: Conex, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Tradução de Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

MAURO, Italo Eugenio. Introdução. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, notas e comentários de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Tradução de Antonio José de Lima Leitão. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1970.

\_\_\_\_\_. *Paraíso perdido*. Tradução de Antonio José de Lima Leitão. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1956.

MICHAELIS. *Dicionário de português on line*. Disponível <em <http://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em 23/11/2013.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Essays in ancient and modern historiography*. Oxford: Bazil Blackwell, 1977.

MONTOTO, Simone. *Rememorações da poesia e da arte de João Guimarães Rosa*. <<http://www.ig.com.br/paginas/igler/destaques/rosa/index.html>>. Acesso em 20/08/2011.

MOORE, Alan. *John Constantine: Hellblazer*. Editora Pixel Media, 2008.

MOTOQUEIRO FANTASMA. EUA, 2007 (1h50min). Direção: Mark Steven Johnson. Elenco: Nicolas Cage, Eva Mendes, Wes Bentley, Sam Elliot. Roteiro: Mark Steven Johnson.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2010.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: EDUSC, 2000.

O ADVOGADO DO DIABO. Alemanha-Estados Unidos, 1997 (143 min.). Direção: Taylor Hackford. Roteiro: Tony Gilroy e Jonathan Lemkin.

O NOME DA ROSA. Alemanha-França-Itália, 1986 (126 min.). Direção: Jean-Jacques Annaud. Roteiro: Jean-Jacques Annaud, Andrew Birkin, Gérard Brach, Alain Godard, Howard Franklin.

PAGELS, Elaine. *As origens de Satanás: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PEREIRA, Álvaro. *Depois de FHC: personagens do cenário político analisam o governo Fernando Henrique Cardoso e apontam alternativas para o Brasil*. São Paulo: Geração Editoria, 2002.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000004.pdf>> Acesso em 21/11/2013.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

\_\_\_\_\_. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Timeu-Crítias*. Tradução de Rodolfo Lopes. Coleção autores gregos e latinos: Série Textos. Coimbra: Editora CECH, 2011.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Apologia de Sócrates*. Tradução de Maria Lacerda de Souza.

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000065.pdf>>. Acesso em 26/11/2013.

PONTO DE MUTAÇÃO. EUA, 1991 (101 min.). Direção: Berndt Capra.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Goiânia: Editora UFG, 1998.

REVISTA ÉPOCA. Disponível em <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/ofiltro/tag/marco-feliciano/>> Acesso em 18/11/2013. Às 19h13.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa: tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus Editora, 1997.

RIMBAUD, Artur. *Uma temporada no inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RÓNAI, Paulo. *Três motivos em Grande sertão: veredas*. In: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol et al. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SANTANA, Jorge Alves. *Guardando rebanhos e águas: a subjetividade ecocrítica na poesia de Fernando Pessoa e de Manoel de Barros*. *Fronteiraz* (São Paulo), v.5, p. 20-29, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2001.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOLEM, Gershom. *Kaballa*. Plume: New York, 1978.

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Eu vos abraço milhões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

SILVA, Vitor Manoel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

SIMMONS, John. *Os 100 maiores cientistas da história*. Tradução de Antonio Canavarro Pereira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TEIXEIRA, Gismair Martins. *Os aspectos da modernidade no intermúndio epistêmico de Memórias de um diabo de garrafa, de Alexandre Raposo*. 2005. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem: estudos de literatura*. São Paulo: Loyola, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TÚNEL DO TEMPO. Estados Unidos da América, 1966. Produção: Irvin Allen.

VAUCHEZ, André. Francisco, o pobre de Assis. In: *História do cristianismo: para compreender melhor nosso tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VAUX, R. de. Nota 1. In: *A BÍBLIA DE JERUSALÉM*. Tradução de Domingos Zamagma et al. São Paulo: Paulus, 2005.

VEIGA, José J. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. eBooksBrasil.com, 2005.

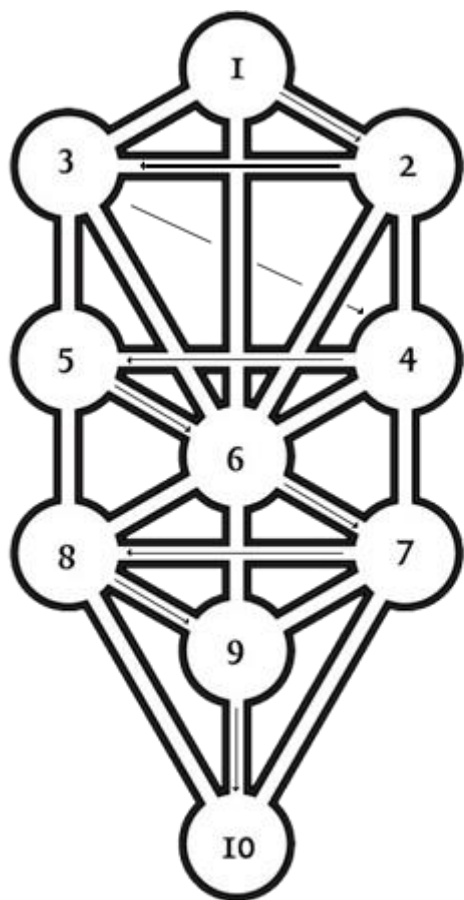
VIZIOLI, Paulo. In: *William Blake: poesia e prosa selecionadas, edição bilingüe*. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WEISS, Brian. *Muitas vidas, muitos mestres*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

ZILLES, Urbano. *Evangelhos apócrifos*. Tradução e introdução de Urbano Zilles. Porto Alegre: ECIPUCRS, 2004.

## ANEXO



**A Árvore da Vida**

Este conjunto de *sefirot* recebe a seguinte denominação: 1 – *Kether*; 2 – *Hokhmah*; 3 – *Binah*; 4 – *Hesed*; 5 – *Gevurah*; 6 – *Tiferet*; 7 – *Nezah*; 8 – *Hod*; 9 – *Yesod*; 10 – *Malkhut*.