Caim pelos olhos de Saramago: apontamentos sobre a historicidade desse mito

ELIANE ALVES LEAL[*]

> Uma obra antiga sobrevive na tradição histórica da experiência estética não por questões eternas, nem por respostas permanentes, mas em razão de uma tensão mais ou menos aberta entre questão e respostas, problema e solução, que pode suscitar uma compreensão nova e determinar a retomada do diálogo do presente com o passado.
>
> Hans Robert Jauss

A opção de qualquer crítico, teatrólogo, literato, novelista ou cineasta em usar mitos nas suas obras pode ser compreendida como a retomada do diálogo entre presente e passado. Dessa forma, é inviável pensar a tradição das experiências históricas de modo estático ou permeado de questões eternas e universais. Eric Hobsbawm, ao discutir a invenção das tradições, acredita que o "mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais". (HOBSBAWM; RANGER, 1984:14). A obra de arte, assim, é múltipla, e ao receptor não é possível esgotá-la, sempre restando brechas para novas interpretações. Por isso, as várias apropriações posteriores ou mesmo contemporâneas de uma obra captam sentidos, muitas vezes ignorados pelos criadores e os tornam o foco principal da produção.

Assim, a tensão entre pergunta (presente) e resposta (passado) se torna mais delicada quando a escolha recai sobre um mito bíblico. Para Ronaldo Ventura Souza

> *Até o século XVIII era inimaginável que o conteúdo dos evangelhos canônicos pudesse ser contestado. [...]*
>
> *No entanto, a partir do Iluminismo a autoridade absoluta dos textos bíblicos começa a ruir. O selo de aprovação divida já não se mostra suficiente para atestar a veracidade dos evangelhos. E vistos sem a aura celeste, eles ficam expostas a diversas indagações sobre as lacunas e enigmas neles*

[*] Universidade Estadual de Goiás (UnU-Itumbiara - GO) e Colégio Diocesano (Tupacigura-MG). Mestre em História Social.

> *encontrados, sem contar, é claro, com as contradições existentes entre eles. (SOUZA, 2007: 7)*

É justamente nessas lacunas e enigmas que o escritor português José Saramago se embrenha. Ao utilizar-se de diferentes personagens bíblicas o autor suscita uma compreensão inteiramente nova, porém recheadas de elementos do passado. A obra **Caim**, lançada em 2009, caminha nesta linha de desconstrução de figuras míticas do Cristianismo e, ao mesmo tempo, recriação sobre a mesma historia. Saramago se aproveita do que existe sobre esses personagens e os reconstrói pensando personagens humanas com emoções, deleites, iras, inteligência e sofrimento. Interessante observar que talvez a figura que seja o "grande alvo" de Saramago seja Deus, o deus cristão, uma vez que segundo Salma Ferraz

> *Ao longo de sua obra, ele vai apontando perfis de Deus que o incomodam. Em T**erra do Pecado**, seu primeiro romance, critica um Deus que não gosta de prazer e de sexo; em **Memorial do Convento**, critica aqueles que edificam grandes catedrais para Deus; na peça de teatro **In Nomine Dei**, critica as guerras que se fazem em nome de Deus. Finalmente em O **Evangelho segundo Jesus Cristo**, **Saramago** questiona o Deus de Amor que deixa que seu único filho seja crucificado e que não concede o perdão a Lúcifer." (FERRAZ apud Fachin, 2009)*

Em outras palavras, ainda Citando Ferraz "O Deus bíblico não é o mesmo da Literatura. O Deus bíblico se aceita pela fé enquanto o Deus da Literatura tem seu caráter e justiça questionados". (FERRAZ apud FACHIN, 2009). A obra **Caim** tem como foco esse questionamento tanto do caráter quanto da justiça divinos. Para Saramago, o deus cristão faz dos seres humanos marionetes a seu bel prazer, inclusive induzindo Caim ao primeiro homicídio da historia cristã. Desse modo, a obra desconstrói a concepção judaico-cristã de um Deus justo, onipotente, onisciente e bondoso. A face mostrada é um Deus egoísta, vingativo que se deixa levar pela ira. Ou, sob um outro viés, um Deus que "cego" que, nas palavras de Saramago quando recria a tradição e aponta o modo como Deus era cego em relação à nudez de Adão e Eva, "cegueira do 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, 2009:13). Todavia, apesar desta cegueira, a figura divina reconstruída por Saramago é vingativa e marca os filhos maus, e quiçá os bons também, afinal, se Caim estiver certo, foi Deus quem permitiu e orquestrou a morte de Abel.

Para compreendermos essa desconstrução do mito cristão de Caim, é preciso analisar desde o início da apresentação desta figura dentro da obra de Saramago. O modo como ele apresenta o personagem consegue quebrar a aura de intocável desta figura. Em primeiro lugar todas as figuras bíblicas e míticas dentro da obra aparecem com a inicial minúscula, o que demonstra uma deferência menor em relação ao posto que estas representam. Além disso, o modo como as personagens nascem também, como foi dito acima, preenche lacunas e explicam enigmas que as escrituras bíblicas não conseguem (ou não desejam) responder. Assim, escreve Saramago sobre o nascimento de Caim:

> *Antes de prosseguirmos com esta instrutiva e definitiva história de Caim a que, como nunca visto atrevimento, metemos ombros, talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos. Assim faremos, pois, começando por esclarecer alguma maliciosa dúvida por aí levantada sobe se adão ainda seria competente para fazer um filho aos cento e trinta anos de idade. À primeira vista, não, se nos ativermos apenas aos índices de fertilidade dos tempos modernos, mas esses cento e trinta anos, naquela infância do mundo, pouco mais teriam representado que uma simples e vigorosa adolescência até o mais precoce dos casanovas desejaria para si. Além disso, convém lembrar que adão viveu até aos novecentos e tinta anos, pouco lhe faltando, portanto, para morrer afogado no dilúvio universal [...]. (SARAMAGO, 2009: 13-14).*

Em verdade, quando lemos Gênesis (2009) observamos que na "infância do mundo" os homens tinham uma vida muito mais longa, contando alguns séculos até. Todavia, a questão que Saramago aponta é o fato da competência ou não de Adão em geral um filho. Isso significa que é aponta o meio natural e humano de se gerar outros seres humanos, ou seja, as relações sexuais. Aliás, no início da obra quando o escritor português fala sobre Adão e Eva, ele explicita que a relação carnal entre eles já existia muito antes

Ao construir a figura de Abel, Saramago insinua que este poderia ser filho do Arcanjo Azael, uma vez que Eva, para conseguir os frutos do Jardim do Éden, se insinuou para o guardião. As diferenças entre os dois irmãos já são marcadas no nascimento. Enquanto Adão e Eva, e mesmo as pessoas das caravanas que encontraram e lhes parecerem-se todos pertencentes a mesma raça, com cabelos pretos, olhos escuros, pele morena e sobrancelhas acentuadas e, supomos, que também Caim tenha nascido com estes traços. A criança Abel ao "nascer, todos os vizinhos irão estranhar a

rosada brasura com que veio ao mundo, como se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja". (SARAMAGO, 2009: 30)

Com o passar dos anos, as crianças tomam caminhos distintos. Caim descobre-se um hábil agricultor, enquanto Abel desenvolveu talentos com a pecuária. Todavia, nos conta Saramago, apesar disso os irmãos sempre foram os melhores amigos um do outro. "Até que um dia o futuro entendeu que já era hora de se apresentar". (SARAMAGO, 2009: 32). Esse "futuro", em verdade, é a intervenção divina, que durante as tradicionais obrigações religiosas de sacrifício o "senhor" desdenhou as ofertas de Caim. Estranhamente, Abel tem comportamentos nada pacíficos e/ou solidários para com o irmão.

> *Estava claro, o senhor desdenhava de caim. Foi então que o verdadeiro caráter de Abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isto ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa, proclamando-se, perante o atónito e desconcertado Caim, como um favorito do senhor, como um eleito de deus. O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho. A cena repetiu-se, invariável, durante uma semana, sempre um fumo que subia, sempre um fumo que podia tocar-se com a mão e logo se desfazia no ar. E sempre a falta de piedade de Abel, os dichotes de abel. (SARAMAGO, 2009: 33)*

Abel, ao contrário do que comumente se apreende, não foi solidário com o irmão. O desdém e as ofensas do irmão fizeram com que a raiva também guiasse as mãos de Caim na escolha de ações que ele fez na sequência de cenas. Diante dos acontecimentos Caim mata o irmão. Na história cristã esse é o primeiro homicídio (fratricídio) que ocorre.

Assim como se descreve no Gênesis com a morte de Abel, Caim fica maculado. E Deus lhe aparece novamente. As palavras de Saramago assim descrevem esse encontro entre criador e criatura

> *Que fizeste com 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 vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse 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 oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado, 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 será o reino da terra, Sacrilégio, Será, mas em todo o caso nunca maior que o teu, que permitiste que abel morresse, Tu é que o mataste, Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que aí está não o fiz verteu eu, caim podia ter escolhido entre o mal e o bem, se escolheu o mal pagará por isso. [...] (SARAMAGO, 2009: 34-35)*

Caim duela verbalmente com seu criador e questiona-lhe a autoridade. Em primeiro lugar lança a culpa, ou parte dela, sobre Deus que recusou os sacrifícios oferecidos por ele o que fez gerar ódio e revolta em relação ao irmão. Em seguida, Caim questiona inclusive a autoridade de "pai" ao lançar a pergunta "e tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste". De um modo criativo, há dúvidas em relação aos desígnios divinos e às provas que Deus lança sobre os seres humanos para assegurar-lhes a fé. Vide o que acontece com Abraão e o filho, também no livro de Gênesis.

Em seguida há alguns questionamentos que merecem serem melhores aprofundados. Um deles é o conceito de Caim sobre liberdade. Ao que Deus garante ser o dono e soberano de todas as coisas, Caim retruca que da liberdade que ele possui Deus não é dono. Esse conceito se refere ao livre arbítrio humano. Todavia, esse livre arbítrio se refere a seguir os preceitos divinos e não ter liberdade em relação a todas as ações. Curiosamente a mesma liberdade que Caim dispôs para matar o irmão, o criador também se dispôs para permitir o assassinado. Afinal, se Deus tivesse querido intervir para que o homicídio não ocorresse, bastava ter chegado alguns minutos antes. Porém, o que era discutido, mesmo com as acusações do filho de Adão em relação a Deus eram as ações de Caim. E há afirmação mais uma vez dos limites do livre arbítrio. Pois que era possível escolher trilhar o caminho do bem ou do mal, afinal Caim era livre, no entanto, ao trilhar o caminho do mal, Deus deixa evidente que há necessidade de um castigo. Em última instância fica evidente que esse livre arbítrio é limitado pela vontade divina.

No duelo retórico entre Deus e Caim, o filho de Eva reconhece que foi o "braço executor" da sentença que matou o irmão, porém, deposita no criador a ação de ter criado a sentença. É perceptível, como bem diz a personagem divina, que o discurso de

Caim tem caráter de sedição. Uma vez que ele se rebela contra a figura de maior autoridade existente. Inclusive em relação ao castigo que deverá receber pela morte do irmão. Isso significa que não podemos chamar de fratricídio a morte de Abel, pois a responsabilidade lançada por Saramago se divide entre Caim e Deus. É possível afirmar isso com o decorrer das cenas.

No mesmo diálogo, Caim lança para Deus essa divisão de culpa:

> *Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim. E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de uma outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fale, 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, Mas eu, porque matei, poderia ser morto por qualquer pessoa que me encontre, Não será assim, farei um acordo contigo, Um acordo com o réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabará de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim [...](SARAMAGO, 2009: 35)*

A responsabilidade pela morte de Abel é então divida entre Deus e Caim, uma vez que o criador aceita e reconhece que ocasionou ou, no mínimo, sugestionou o homicídio. Todavia, outra coisa chama a atenção ainda nesse excerto do texto, a morte representativa de Deus, uma vez que o desejo de Caim era matá-lo e não a Abel. Como aos deuses é vedada a morte física há uma morte real para simbolizar aquela que não é possível. Além disso, Caim faz uma afirmação ainda mais contundente, ao declarar que "embora devessem carregar com todos os crimes cometidos em seu nome ou por sua causa, Deus está inocente, tudo seria igual se não existisse". Em outras palavras, Deus deverá carrega para si todos os crimes cometidos em seu nome que Caim sugere não serem poucos mesmo na "infância" do mundo, pois caso ele não existisse esses mesmo crimes seriam evitados. Incluindo a morte de Abel.

A obra que Saramago trata de Caim é extensa, e nos limites deste trabalho não é possível analisá-la em sua totalidade ou mesmo explorar elementos que são importantes para o entendimento geral de suas concepções e desconstruções da doutrina judaico-cristã. Nesse sentido, vale dizer que a obra é uma adaptação, recriação e re-elaboração do mito à luz das questões presentes do literato português.

Podemos dizer que da mesma forma que as interpretações geram rupturas de sentidos, elas também geram continuidade. E essa continuidade só é possível graças às experiências da arte que são as responsáveis por sua constante leitura e apropriação em diferentes momentos da literatura mundial, uma vez que, é a partir dessas experiências que a obra falará ao presente de cada receptor.

A continuidade compõe o que conhecemos como **tradição**, erigida sobre o mito Caim. Isto faz com que haja permanências nas narrativas. Portanto, algumas questões afloram a partir dessas reflexões. Como uma tradição fica estabelecida na obra literária? Sob quais aspectos ela se manifesta enquanto ruptura e continuidade? E, finalmente, para as principais: por que existem motivos para se voltar na tradição e recuperar uma obra do passado e até quando ela poderá fazer sentido ao presente que dela se apropria.

Maria Abadia Cardoso, em sua dissertação **Tempos Sombrios, Ecos de Liberdade - a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco Mortos sem Sepultura (Brasil, 1977)**, ao refletir sobre o conceito de tragédia a partir de Peter Szondi e Raymond Williams, alcança respostas interessantes no que se refere a esse conceito ligado à tradição.

Fica evidente, em suas reflexões, o fato de a tragédia enquanto nome permanecer na longa duração, mas enquanto forma e conteúdo variar conforme o lócus histórico no qual é recuperada. A intelectual ressalta, a partir de Williams, a construção que se faz da tragédia grega e de como ela ressurge sob a égide da "tradição cristã". É justamente ao pensar sobre isto que Cardoso conclui:

> *Nesse sentido, a discussão aqui proposta pautou-se em situar o termo, mas, em verdade, foi construída, fundamentalmente, para demonstrar a impossibilidade de um conceito único de tragédia. Ele não está pronto e sistematizado num passado longínquo à espera para ser simplesmente tomado por empréstimo. Cada época, de acordo com suas experiências e perspectivas, que são históricas, constrói a sua noção de tragédia. Não existe uma "tradição", mas uma interpretação da "tradição". E esta é elaborada de acordo com o lugar e o tempo em que está situada. Faz-se necessário ressaltar ainda que o termo pode ser utilizado para qualificar um fato artístico (uma obra) ou uma idéia e, em todos os casos, o viés que condiciona a determinação é sempre o da experiência, sendo este permeado de historicidade. (destaques nossos) (*CARDOSO, 2007:13*)*

Ao questionar a existência de uma tradição, Cardoso aponta que existem interpretações da tradição realizadas na experiência da obra de arte. Isto é, a

interpretação, como ato de recriar, oferece, por meio das experiências, a pluralidade de sentidos que, enquanto teoria, tende a unificar as práticas, mas enquanto experiência é múltipla. Isso significa que a tradição existe somente sob a forma de palavra porque ela é sempre interpretação e seleção do passado. Raymond Williams envereda nessa discussão na obra **Tragédia Moderna** ao estudar a palavra tragédia na continuidade histórica.

Williams alerta para o fato de que pensar as palavras "tradição" e "continuidade" dentro de uma perspectiva que vise a uma ideia e/ou forma comum é deixar-se levar por ledo engano, uma vez que "o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e avaliação". (WILLIAMS, 2002:34)

Isto faz, nas palavras do intelectual inglês, que ao estudar a tradição observemos que o que permanece é a tradição enquanto palavra. Portanto, há consciência exata de que o processo histórico é permeado por mudança e por rupturas. Para tanto, há a necessidade de um caminho metodológico ao pensar a obra de arte em sua historicidade "É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual". (WILLIAMS, 2002:34)

Analisando as múltiplas possibilidades oferecidas pela obra de arte, torna-se impossível estabelecer hierarquias entre uma e outra, porque elas não se enquadram em lócus sociais únicos. A rigor, é a historicidade que indica o recriar na interpretação de cada versão para o mesmo personagem.

Isso significa que todas as interpretações são temporais, ou seja, mantêm uma conexão direta com o instante no qual são recuperadas, ou, nas palavras de Williams, é fundamental refletir sobre a obra em seu contexto imediato e na continuidade história.

Pedro Süssekind, no prefácio da obra **Ensaio sobre o Trágico** de Peter Szondi, afirma que, para Szondi, "a análise de obras de arte não busca um conceito geral, nem exemplifica ou realiza um conteúdo definido previamente, mas revela uma configuração, ou uma 'idéia' que só pode ser alcançada pela consideração histórica dessas obras". (SÜSSEKIND, 2004:14)

Maria Abadia Cardoso lê de forma exemplar essa proposta, escrevendo que "são as contradições impostas pelo presente que definem a forma do olhar para a 'tradição', que não é necessariamente o passado, mas uma forma de interpretação desse passado". (CARDOSO, 2007: 16) Isto é, o passado é lido e relido à luz das questões prementes hoje e é constantemente re-interpretado.

Dessa forma, ao concebermos uma obra de arte que pertence à tradição literária, precisamos observar que não existe um conceito geral ou uma essência que a preencha em todos os tempos, pois assim ela seria atemporal. Pelo contrário, a "configuração" ou "idéia" é revelada quando a consideramos em sua conjuntura histórica, ou seja, em sua historicidade, uma vez que é nesse instante que o passado ganha vida no presente.

Esse movimento de capturar e se apropriar do passado é um eterno "selecionar e então resselecionar uma tradição [...]. Mas as pressões da 'tradição' são tão fortes que há primeiro uma assimilação e depois outra, e os motivos para a assimilação raramente são examinados". (WILLIAMS, 2002:51)

Isso significa que a tradição que envolve uma obra de arte possui duas nuanças. A primeira é a constante apropriação e reapropriação dos sentidos do passado, com vistas a atribuir-lhes inteligibilidade no presente. A segunda refere-se à força que a tradição exerce sobre seus descendentes, que faz com que resquícios das obras anteriores permaneçam nas posteriores, mesmo que os agentes sociais não se deem conta disso.

Raymond Williams visualiza nas experiências estéticas da tragédia, na longa duração, alterações nos sentidos desse conceito na medida em que a estrutura de sentimento se altera. Maria Elisa Cevasco, em seu trabalho **Para Ler Raymond Williams,** recorta um excerto que bem resume o que Williams entende por estrutura de sentimento.

> *Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Esse elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria arte". (WILLIAMS (1954) apud CEVASCO, 2001: 152.)*

Isso quer dizer que a estrutura de sentimento não é gerada internamente na obra de arte, ao contrário, são estruturas que surgem a partir do que é vivido na experiência histórica. (CEVASCO, 2001: 152).

Isto significa que o termo criado entre os gregos permanece apenas enquanto palavra, pois a forma e também o conteúdo se modificaram de acordo com cada contexto histórico que os recuperam.

O intelectual inglês tem todo um esforço em retomar esse conceito na modernidade, no renascimento, neoclassicismo etc., com o escopo de demonstrar o modo como a palavra permanece e os sentidos se alteram, porque as experiências vividas são únicas.

Apesar de Raymond Williams ser um teórico que em grande medida nos auxilia na busca dessa resposta, é preciso ampliar o horizonte das análises e envolver os teóricos da estética do efeito e da recepção, uma vez que, para se compreender a permanência na longa duração de uma obra de arte que entra para a tradição literária mundial, é preciso ter em mente que ela exerce um efeito sobre os leitores. E, como leitores, entendemos qualquer um que tome conhecimento da obra em questão. Esses leitores compõem a sua recepção que lerá uma única obra sob diferentes prismas.

Wolfgang Iser, no artigo **A Interação do texto com o Leitor,** traça os principais aspectos que se revelam quando há o encontro entre texto e leitor. Para ele a obra escrita é recheada de vazios que podem ser preenchidos, mantidos ou ignorados pelo receptor. A rigor,

> *cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor, dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas.* (ISER, 1979: 89)

Esse processo de comunicação entre texto e leitor possibilita as múltiplas interpretações de uma mesma obra de arte. Assim, ao mesmo tempo em que a obra pertence à tradição literária porque permanece da longa duração, mantendo um ou outro aspecto ela é constantemente apropriada por diferentes públicos e a cada nova apropriação os sentidos atribuídos a ela são específicos daquele lócus referencial. Assim

sendo, há "alteração de experiências passadas", mas nem sempre essas contestam as estruturas de sentido anteriores.

Sob esse aspecto, Karlheinz Stierle, ao discutir o sentido do conceito de recepção, compreende que a própria obra de arte possibilita as várias recepções do texto, o que torna "apreensível um potencial de recepção, que, no caso concreto, se atualiza sempre de modo parcial, mas que constitui o horizonte para uma recepção sempre mais abrangente". (STIERLE, 1979: 136)

Isso quer dizer que o texto não é uma obra fechada cuja recepção seja única. Ao contrário, a obra possui uma multiplicidade de sentidos que tornam possíveis diferentes recepções e, a cada nova recepção, uma nova estrutura de sentidos.

> *na literatura – e na arte – um poder estranho, de marcar novas experiências e visões de mundo: o bastante para mostrar que a escrita de ficção não é mero decalque da realidade, não é a mímesis, reflexo ou efeito mais, ou menos, distanciado – mostrar, ainda, que é um equívoco distinguir entre um mundo material, ou das práticas produtivas, e num plano mais etéreo uma superestrutura cultural, desligada da produção e da materialidade, e por isso afetada de todos aqueles perigos que o pensamento clássico atribuiu à imaginação: capaz da mentira, do auto-engano, da infelicidade [...]. Melhor, em vez disso, em vez de dizer que a imaginação vagabunda reproduz (mal) o que está fora e antes dela, prestar-lhe atenção: e ver que ela produz, ao invés de decalcar e imitar; e ver também – o que é mais difícil, e mal começamos a fazer – o que ela produz, e como.* (STIERLE, 1979: 136)

Em verdade, o excerto de Ribeiro representa as discussões historiográficas que dão conta das relações entre ficção e realidade na literatura. As experiências da arte, nesse sentido, não são cópias ou espelhos do mundo real, mas, ao mesmo tempo, não são etéreas, universais e a-históricas.

Elas são compostas pela junção entre a realidade e a imaginação do escritor, ou seja, a obra literária demonstra como o homem entende o seu mundo e o seu tempo histórico, e é justamente por isso que podemos capturar resquícios históricos em qualquer produção artística. Portanto, o trabalho do pesquisador que se aventura por esse meio é compreender como a imaginação produz uma obra ou um personagem, em que condições e sob quais intenções.

É interessante, para além das questões discutidas a partir de Raymond Williams, retomarmos o excerto de Eric Hobsbawm citado no início deste capítulo. O intelectual inglês evidencia que "mais interessante, do nosso ponto de vista, é a

utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais". (HOBSBAWM, Eric; RANGER, 1984: 14). Nesse sentido, a tradição, mesmo que seja composta pelo "presente interpretador", congrega "elementos antigos".

Referências Bibliográficas

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). **A Invenção das Tradições.** Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto**: no palco, Mortos sem sepultura (Brasil, 1977). Uberlândia, 2007. 274 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna.** Tradução de Betina Bischof. Cosac & Naify, 2002.

SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico.** Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 152).

JAUSS, Hans Robert. (et al.). **A Literatura e o Leitor.** Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). **A Invenção das Tradições.** Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 14.

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

Fachin, Patricia. Quais são as faces de Deus? In: **IHU On-line. Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. São Leopoldo. 06 jul/2009. Ed. 299, p. 8. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1246967292.6778pdf.pdf. Acesso em: 09 de julho de 2010.

SOUZA, Ronaldo Ventura. **O Jesus de Saramago e a Literatura que revisita Cristo.** São Paulo, 2007. 156 f. (Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).

BÍBLIA, A. T. Gênesis. **Gênesis.** Tradução de Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2008.