

# A POLIFONIA LITERÁRIA BAKHTINIANA: UMA LEITURA DE CAIM, DE JOSÉ SARAMAGO

BAKHTINIAN LITERARY POLYPHONY: A READING OF JOSÉ SARAMAGO'S  
CAIN

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo fazer uma leitura de Caim, último romance de José Saramago, sob a luz dos escritos teóricos de Mikhail Bakhtin sobre a polifonia. Além disso, busca-se discutir o caráter polifônico muitas vezes atribuído ao autor português, que vai de encontro com as definições postuladas pelo teórico russo. A fim de expor essa problemática, alguns autores, além do próprio Bakhtin, serão abordados, como Lucas Maciel e Paulo Bezerra, que contribuem para um melhor entendimento do conceito bakhtiniano de polifonia que, em sua origem, é estritamente literário e direcionado para análise das especificidades estéticas de Fiódor Dostoiévski. Assim sendo, a partir do que é postulado por Bakhtin defende-se que Caim, devido às suas características formais, se organiza como um romance monológico e não polifônico, dadas as determinações estéticas de José Saramago.

**PALAVRAS-CHAVE:** Polifonia; Monologia; Saramago; Caim; Bakhtin

**ABSTRACT:** This article aims to read Cain, José Saramago's last novel, in the light of Mikhail Bakhtin's theoretical writings on polyphony. Furthermore, it aims to discuss the polyphonic characteristic often attributed to the Portuguese author, which goes against the definitions postulated by the Russian theorist. In order to expose this problematic, some authors besides Bakhtin himself will be used, such as Lucas Maciel and Paulo Bezerra, who contribute to a better understanding of Bakhtinian concept of polyphony that, in its origin, is strictly literary and directed to the analysis of Dostoevsky's aesthetic specificities. Thus, based on what is postulated by Bakhtin, it is argued that Cain, due to its formal characteristics, is organized as a monologic novel and not polyphonic, given the aesthetic determinations of José Saramago.

**KEYWORDS:** Polyphony; Monology; Saramago; Cain; Bakhtin

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Brasil. Doutorando em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. E-mail: [fred.dias@live.com](mailto:fred.dias@live.com)

## 1 Introdução

Há uma tradição teórica que entende o conceito de polifonia como a composição de diversas vozes em um mesmo texto. É comum encontrar confusões ou simplificações conceituais desse tipo principalmente quando se observa o uso dado a polifonia próximo ao emprego do conceito de dialogismo. Os dois termos podem ser até mesmo tratados como sinônimos em alguns casos<sup>2</sup>. Este trabalho, contudo, não irá seguir essa tradição teórica. No lugar dela, será buscada, nos textos de Mikhail Bakhtin (2006 e 2018) sobre a obra literária de Fiódor Dostoiévski, o nascimento da polifonia como um conceito exclusivo do gênero romanesco.

Este trabalho não tem a pretensão de afirmar que o uso feito corriqueiramente do termo é errado, tampouco diminuir a contribuição desses estudiosos para a discussão. O que se propõe aqui é uma retomada literária conceitual do que significa polifonia, assim como sua antítese, a monologia. Para tanto, alguns estudiosos que defendem essa conceitualização, como Paulo Bezerra (2018) e Lucas Maciel (2016), assim como o próprio Bakhtin, serão trazidos para embasar a discussão. Também será levantada a questão sobre a polifonia no livro *Caim*, de José Saramago (2017), um autor que, de acordo com a tradição teórica que defende a ideia da multiplicidade de vozes, possui um texto altamente polifônico, porém, partindo da tradição literária bakhtiniana, essa classificação se torna equivocada. Propõe-se aqui, finalmente, um trajeto que buscará retomar o conceito literário da polifonia para, em seguida, discutir a obra do autor português, levantando dados a fim de provar o caráter monológico, e não polifônico, de seu texto.

---

<sup>2</sup> Essa discussão é aprofundada, com exemplos, no prefácio de Paulo Bezerra (2018).

## 2 Relações dialógicas, polifonia e monologia: uma proposta literária

Paulo Bezerra, responsável por traduzir diversas obras literárias de Dostoiévski para o português direto do russo, é também tradutor de inúmeros textos teóricos de Mikhail Bakhtin. Um notório exemplo é *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que o próprio Bezerra (2010) assina o prefácio intitulado “Uma obra à prova do tempo”, onde discute o problemático entendimento teórico sobre a polifonia. Bezerra defende que, nas obras de Dostoiévski, sobretudo aquelas de maior extensão, a posição do autor marca uma revolução na prática literária, uma vez que ele se encontra em um local de distanciamento que permite objetividade máxima em relação ao “universo representado e às criaturas que o povoam (nota-se que, apesar de haver um ou outro traço do próprio Dostoiévski em algumas de suas personagens, nenhuma delas pode ser considerada um *alter ego* do autor)” (BEZERRA, 2018, p. IX). Esse distanciamento significa que as personagens dostoiévskianas possuem um alto grau de independência em relação ao autor, pois, como pontua Bakhtin (2018), as personagens não podem ser inventadas em um movimento puramente estético. O autor é incapaz de, somente por meio de seu exercício artístico, criar uma personagem a partir do vácuo, pois ela é pré-encontrada pelo autor no mundo, que só então fará o exercício estético de enformá-la, ou seja, torná-la parte de um universo ficcional. Bakhtin diz que a

personagem não pode ser criada do início ao fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode “fazer” a personagem, esta não seria viva, não iríamos “sentir” a sua significação estética o autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que a afirma e enforma. O autor-artista *pré-encontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem – esta não seria convincente (BAKHTIN, 2006, p. 183-184).

Esse aspecto da criação da personagem é de fundamental importância para o conceito de polifonia compreendido por Bakhtin, uma vez que a distância

ideológica da personagem para o autor é um dos traços mais importantes na construção do romance polifônico. Nesse momento, cabe ressaltar uma essencial característica da polifonia para Bakhtin: ela é encontrada *tão somente* no gênero romanesco, principalmente nas obras de maior extensão de Dostoiévski, foco dos estudos de Bakhtin sobre o conceito (BAKHTIN, 2018; MACIEL, 2016). Esse fator, por si só, evidencia uma ruptura teórica nas características mais básicas presentes na gênese do conceito, uma vez que o uso da polifonia, hoje, difundiu-se nos estudos de diversos tipos e gêneros textuais. É nesse ponto que habita a profunda confusão conceitual que mistura ou entende como sinônimos o dialogismo e a polifonia. Maciel (2016), em seu esclarecedor artigo “Diferenças entre dialogismo e polifonia”, conceitua o dialogismo partindo do pensamento de Bakhtin:

O dialogismo não é apenas a referência de um texto a outro, mas as relações (dialógicas) que se dão entre uma voz ou outra, estejam essas vozes expressas em um mesmo texto ou em diferentes textos, estejam essas vozes nos diálogos face a face do cotidiano ou em amplos diálogos que se estabelecem, marcadas ou veladamente, entre vozes e ideias que interagem, por meio de sujeitos que as enunciam, no fio da história (MACIEL, 2016, p. 582-583).

O dialogismo é uma categoria que compõe a polifonia, mas não é a polifonia em si. A multiplicidade de vozes, portanto, pode ser compreendida como uma mera simplificação teórica da polifonia, pois desconsidera as nuances do conceito que estão intrinsecamente interligadas ao processo de criação da personagem dostoiévskiana.

No Adendo II, presente na obra *Problemas da poética do Dostoiévski*, em que Bakhtin esboça uma reformulação e um aprofundamento acerca da posição do autor no romance polifônico, são discutidas três descobertas atribuídas a Dostoiévski em sua revolucionária escrita literária. Bakhtin aponta que a partir dos textos do autor é possível perceber três questões: (i) a personagem é desassociada do autor; é uma consciência situada “fora e ao lado” (BAKHTIN,

2018, p. 319) e se constitui como uma consciência plena em diálogo com a consciência do autor; (ii) o autor é representado pela figura de Prometeu. A criação (ou recriação) acontece em paralelo com a ideia do autodesenvolvimento do indivíduo. Essa ideia torna-se parte constituinte da representação artística da personagem no plano do acontecimento humano; (iii) a potencialidade dialógica na construção da personagem por meio da interação entre consciências isônomas e equivalentes (BAKHTIN, 2018, p. 319-320). Em suma, Bakhtin defende que a grande diferença do romance de Dostoiévski dos demais é a independência que tem a personagem perante ao autor. Esse assume a posição de um Deus que presenteia sua criação com a possibilidade do livre-arbítrio, isto é, uma autoconsciência que entrará em debates ideológicos com outras autoconsciências, sejam elas de outras personagens ou do próprio autor empírico.

Bakhtin entende que essas são três facetas do mesmo fenômeno. É possível dizer, assim, que diferentes conteúdos de consciências são capazes de alterar diálogos e ideias e, por conseguinte, a narrativa como um todo. Dostoiévski fraciona o modelo plano de se representar o mundo por meio da Literatura, tornando-o complexo devido à multiplicidade de consciências que estruturam o texto, ao contrário do que acontece na monologia, em que o texto é dominado por apenas uma consciência autoritária, a do autor. Desse modo, “pela primeira vez, a representação se torna pluridimensionada” (BAKHTIN, 2018, p. 320).

A partir disso, percebe-se que as reflexões de Bakhtin vão muito além da ideia da multiplicidade de vozes. O que, de fato, é discutido – sempre tendo como ponto de partida os romances de Dostoiévski – é a multiplicidade de consciências isônomas em constante interação, o que se apresenta como uma fonte de contradições e concordâncias que movem a narrativa. Essa noção da personagem “viva” que dialoga com a consciência do autor (posicionado no

limiar da obra com o mundo real), e com a consciência das demais personagens, que coabitam o universo ficcional, é o cerne do significado de polifonia.

Nessa configuração de narrativa, o autor é uma entidade não totalitária, pois não é responsável por determinar conclusões de nenhuma natureza. Sua consciência existe na obra, porém, conforme pontuado por Bakhtin, ela é isônoma, logo, não há uma relação hierárquica que a coloca em um patamar superior à consciência das personagens.

Bakhtin diferencia dois tipos de ativismo que o autor pode ter em relação à obra, o primeiro refere-se ao monologismo, em que o autor possui uma relação autoritária e conclusiva em relação ao texto. Nesse caso, o autor “[c]onclui, coisifica, explica por via casual, torna inanimada e abafa a voz do outro” (BAKHTIN, 2018, p. 320). Já no segundo caso, que diz respeito à polifonia, o autor não é uma entidade autoritária, ele apenas “[i]nterroga, provoca, responde, concorda, discorda etc” (BAKHTIN, 2018, p. 320).

Essa dinâmica consequente do ativismo de um autor não autoritário, acarreta a inconclusibilidade da obra, que não é fechada de acordo com as vontades da consciência do autor. A inconclusibilidade, ao lado de outras duas características fundamentais, ajuda a constituir o romance polifônico. Maciel (2016) compila, resumidamente, esses três pilares como sendo: “(i) a amplitude dos diálogos entre personagens e narrador; (ii) a integração entre diálogo interior (ou microdiálogo), diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo; e (iii) a questão do diálogo inconcluso” (MACIEL, 2016, p. 583). A primeira característica apontada por Maciel, sobre a amplitude dos diálogos, diz respeito ao conteúdo discursivo das personagens na obra. Bakhtin observa que, na primeira obra de Dostoiévski, *Gente pobre* (2009a), o diálogo não possui a amplitude dos romances posteriores. Motivo disso, segundo o teórico, é o fato dessas personagens não serem ideólogas, ou seja, não possuírem reflexões filosóficas universalizantes sobre o homem e o mundo que as cerca. Bakhtin

entende que o discurso presente na obra do autor russo não dizia respeito ao de um autor necessariamente, e sim a de um conjunto de filósofos e pensadores que o influenciaram: “a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos” (BAKHTIN, 2018, p. 3). No entanto, ao analisar *Gente pobre*, Bakhtin afirma que nas

primeiras obras de Dostoiévski esse fator ainda tem uma expressão bastante simples e direta, pois aqui o diálogo ainda não penetrou no íntimo, por assim dizer, nos átomos propriamente ditos do pensamento e da emoção. O mundo das personagens ainda é restrito e estas ainda não são ideológicas. A própria humildade social torna essa mirada e polêmica interna direta e patente, sem aquelas complexíssimas evasivas internas que se transformam em verdadeiras construções ideológicas, que aparecem na obra mais tardia de Dostoiévski (BAKHTIN, 2018, p. 238).

A história da novela acompanha Makar Diévuchkin e Varvara Alieksiêievna em sua interlocução por meio de cartas que expõem o drama dessas personagens ao lidarem com os sofrimentos decorrentes da pobreza que as cerca. Maciel aponta que “os diálogos dos primeiros heróis de Dostoiévski ainda são bastante restritos ao círculo imediato de suas vidas” (MACIEL, 2016, p. 584) e que esse seria um dos motivos que impedem essas personagens de serem ideólogas, o que conseqüentemente impede o texto de ser polifônico. De fato, as personagens de *Gente pobre* são consumidas pela pobreza, fato esse que tira delas a possibilidade de refletir para além de qualquer outro aspecto da vida que não seja a própria condição social. Essas são personagens sem perspectiva de melhora e, portanto, suas realidades imediatas ocupam todo o horizonte que elas conseguem enxergar.

O primeiro ideólogo presente na obra de Dostoiévski é o herói de *Memórias do subsolo* (2009b), pois a amplitude do diálogo é expandida consideravelmente. O protagonista da história, apesar de também possuir conflitos ligados à pobreza, dialoga com discursos relevantes do mundo daquela



época, pois ele “não está preso à sua realidade imediata, conseguindo discutir com vozes mais amplas, até aquelas que não possuem um representante físico imediatamente presente, mas que podem, contudo, ser reconhecidas pela personagem que com elas dialoga” (MACIEL, 2016, p. 587). O herói dessa novela dialoga com valores da Rússia daquela época e confabula com sua própria consciência, com a consciência do narrador, do autor e com discursos que, por vezes, possuem uma fonte incerta, fora da narrativa. Esse traço estético também diz respeito ao segundo pilar apontado por Maciel (2016), que fala sobre o “diálogo interior (ou microdiálogo), diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo” (MACIEL, 2016, p. 583). Para definir: diálogo interior é o diálogo da personagem com ela mesma, que acontece dentro da consciência da própria personagem. Um exemplo dessa categoria é a estratégia do fluxo de consciência, em que a personagem devaneia por meio de um discurso direto. Já o diálogo composicionalmente expresso é o diálogo mais comum, o face a face que acontece entre duas ou mais personagens dentro da narrativa. E, por fim, o grande diálogo, que se configura na transposição de vozes de uma personagem para outra. Essas vozes são “extensamente debatidas por outras personagens, por meio das complexas interações” (MACIEL, 2016, p. 588). Bakhtin explica que:

Essa transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conservam o mesmo conteúdo, mas mudam o tom e o seu último sentido, constitui o procedimento básico de Dostoiévski. Este obriga os seus heróis a reconhecerem a si, a sua ideia, a sua própria palavra, a sua orientação, o seu gesto em outra pessoa, na qual todas essas manifestações mudam seu sentido integral e definitivo (BAKHTIN, 2018, p. 249).

Em vista disso, o grande diálogo é um dos aspectos que dá materialidade à polifonia, pois sua ocorrência é menos comum do que os demais tipos, sendo comprovado principalmente nas obras mais longas de Dostoiévski. Na composição de um romance polifônico, essas três categorias de diálogo



precisam estar em constante interação uma com a outra na articulação do texto. É, portanto, justamente essa interação o fator maior que condiciona a polifonia ou não de um romance.

Maciel (2016) faz uma linha cronológica que exemplifica bem a construção do romance polifônico de Fiódor Dostoiévski. Ele diz que o

desenvolvimento da ciência do diálogo dostoiévskiana, inicia-se com as personagens restritas a seus interlocutores imediatos, passa-se depois a personagens que assimilam temas sociais mais amplos até se chegar a romances cujos arranjos dialógicos entre as vozes de várias personagens são a tal ponto aprofundados que se chegaria à polifonia. Ou seja, um dos critérios para se distinguir polifonia de dialogismo é a amplitude do diálogo. Somente com ideólogos e considerando-se vozes mais amplas (e pensamentos mais abstratos) se supera o diálogo imediato. Se o dialogismo já se faz presente na interação entre quaisquer vozes, a polifonia depende da amplitude das ideias que se discute (MACIEL, 2016, p. 587).

Em suma, para que um texto seja polifônico ele precisa possuir algumas características específicas: em primeiro lugar, esse texto precisa, invariavelmente, pertencer ao gênero romanesco. Não existe polifonia – ou pelo menos a polifonia bakhtiniana – fora dos moldes estéticos do romance. O segundo ponto é a necessidade de haver isonomia entre autor, narrador e personagens ficcionais. A estrutura hierárquica do monologismo, em que o autor é a figura máxima que conclui com suas decisões autoritárias, dá lugar a uma representação pluridimensionada em que cada consciência, seja do autor, do narrador ou das personagens, possuem independência para interagirem entre si e com o universo real, fora da diegese. E por último, é necessário haver constante interação entre os três tipos de diálogos (diálogo interior, composicionalmente expresso e grande diálogo). Caso alguma dessas características não faça parte da estruturação formal do texto, ele não poderá ser considerado polifônico de acordo com o pensamento bakhtiniano.

### 3 *Caim, de José Saramago: uma impossibilidade polifônica*

*Caim*, o último romance de José Saramago, é (mais) um atestado da inegável qualidade do escritor, que, aos 85 anos, entrega uma obra esteticamente complexa e socialmente corajosa e contundente. O livro aborda uma temática presente em diversas outras narrativas escritas pelo escritor, a religião. Ou melhor, ela aborda a visão do autor sobre esse assunto, pois, por ser um ateu declarado, Saramago, naturalmente, possui dissidências ideológicas com o pensamento cristão, sobretudo com o catolicismo.

*Caim* é uma releitura satírica e ácida do Velho Testamento da Bíblia. O protagonista, que tem seu nome estampado no título, é castigado por Deus depois de praticar fratricídio ao perceber que sua oferenda não fora aceita por Deus no mesmo instante em que a do irmão, Abel, era. Ele, portanto, se sente diminuído pela preferência divina e decide assassinar o irmão. A obra, contudo, se afasta do discurso bíblico canônico ao estabelecer o principal conflito que irá se desenrolar nas páginas seguintes: a oposição ideológica que Caim sustenta em relação à conduta de Deus com sua criação. Caim defende sua posição em um diálogo direto com Ele:

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, 2017, p. 35).

Essa ruptura de Caim para com seu Criador será alimentada durante toda obra, uma vez que o protagonista é inserido em diversas narrativas do Velho Testamento a fim de testemunhar a ação impiedosa de Deus. Nesse ponto é interessante lembrar de *O ano da morte de Ricardo Reis* (2016) e do papel desenvolvido pelo autor e pelo narrador do romance, pois Saramago, em sua posição de autoria e de construção do narrador, expressa sua indignação com o alheamento do heterônimo estóico e epicurista de Fernando Pessoa. Segundo

as palavras do próprio Saramago, retiradas do livro de Aguilera (2010), pode-se entender melhor como o autor se posicionou na constituição de sua personagem principal e da obra como um todo. Ele afirma:

A minha intenção foi a de confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “o sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada que ver com ele (AGUILERA, 2010, p. 280).

Essa característica se faz relevante para a discussão sobre *Caim* pois é a mesma estratégia narrativa adotada pelo autor em sua última obra. Saramago, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, coloca o protagonista em situações que buscam fazê-lo se engajar politicamente e refletir sobre o momento histórico ditatorial que Portugal vivia. O mesmo acontece com *Caim*, o autor engendra situações que fazem, cada vez mais, o protagonista se indignar com a situação que se apresenta diante de si. A posição do autor, nesses casos, é fundamental para se entender o eixo estrutural das obras.

De um lado, Ricardo Rei; do outro Caim. De um lado, a história e o passado; do outro, a religião e o dogma: dois assuntos frequentemente abordados na obra do autor português, assuntos que geram um certo sentimento de desassossego no escritor e que foram transportados para o seu trabalho artístico. Em *Da estátua à pedra* (2013), o próprio autor reflete sobre esse aspecto da vida que está presente em sua obra: “[...] prefiro falar mais de vida do que de literatura, sem esquecer que a literatura está na vida e que sempre teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida” (SARAMAGO, 2013, p. 27). Parece certo, então, que Ricardo Reis e Caim compartilham uma forte característica, que é o fato de estarem ambos sujeitos à indignação de seu autor, e, por isso, são condenados a encarar aquilo o que os aflige no mundo real. Ricardo Reis, monarquista e adepto do estilo de vida que busca a moderação, é, ironicamente, colocado diante de uma situação-limite em

um governo ditatorial ao lado de uma mulher com inclinações comunistas e contestadoras. Já Caim, além da punição divina sofrida dentro da narrativa, que o faz caminhar sem destino pela eternidade com a impossibilidade de ser morto, é também sentenciado por um autor que o obriga a presenciar momentos de extrema crueldade que irão nutrir seu ódio por um Deus tirânico.

Está certo, portanto, em ambos os casos, a existência de um autor que interfere de alguma forma em seus universos ficcionais. Isso aparenta ser uma marca de conclusibilidade que, por si só, impediria as obras de serem vistas como polifônicas. Contudo, é necessário investigar se há, de fato, conclusibilidade no âmbito da narração e da autoria e se as demais características do romance polifônico podem ser encontradas na prosa saramaguiana. Para tanto, volta-se a ênfase para *Caim*.

Um aspecto que merece ser observado com atenção é a figura do narrador que conduz a obra. Sobre essa categoria da narrativa, o próprio Saramago diz:

Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar ao papel. E como isto para mim é quase uma regra de ouro, estou presente, admito que às vezes até de mais, no que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas 'sentenças' (SARAMAGO, 2003, p. 96).

Mesmo que negado pelo autor, há, em uma perspectiva teórico e crítica literária, uma figura que conduz o fio da narrativa. Contudo, a afirmação de Saramago traz consigo uma verdade que é inquestionável, isto é, a afirmação que aponta para a existência do autor dentro da obra.

Aqui é necessário fazer uma distinção importante, a de autor empírico, que se encontra fora da obra e pertence ao mundo real; e o autor-modelo, que se encontra dentro da obra como uma construção narrativa. Umberto Eco (2019) é o responsável por essa distinção em seu livro *Seis passeios pelos*

*bosques da ficção*. Para ele, o autor-modelo se constitui em paralelo com o leitor-modelo, que é um conjunto de estratégias textuais que projetam um tipo específico de leitor, tendo em vista que todo texto tem em mente, na outra ponta, um sujeito que irá recebê-lo. Desse modo, o leitor-modelo é

[...] uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável (ECO, 2019, p. 15).

Em vista disso, esse leitor é um sujeito disposto e, até mesmo “ansioso para jogar” (ECO, 2019, p. 15) o jogo literário. Ele é a idealização de um receptor perfeito, que pode mudar – e muda – de obra para obra, pois cada narrativa possui regras distintas. Já o autor-modelo é quem dá as cartas do jogo e define as regras que serão fielmente respeitadas por esse tipo de leitor. Eco o define, primeiramente, como estilo, no entanto pondera a afirmação com uma contradição, pois “‘estilo’ diz muito e pouco [...]. Leva-nos a pensar que o autor-modelo (para citar Stephen Dedalus) isolado em sua perfeição” (ECO, 2019, p. 21). A contradição é motivada pela quantidade de significados que se pode atribuir ao termo ‘estilo’, chegando até mesmo a uma categoria entendida como Deus, atuando de maneira invisível e imperceptível sobre ela. Por esse motivo, ele vai adiante e completa dizendo que

o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo (ECO, 2019, p. 21).

Esse modelo pensado por Eco é semelhante àquele pensado por Booth (1983) em *Rethoric of ficion*. Booth o chama de autor-implícito, uma categoria fictícia construída como estratégia narrativa que surge para direcionar a leitura

do mesmo modo que um mestre de marionetes controla seus bonecos. Ele afirma que o autor-implícito “cria uma imagem implícita de um autor que está nos bastidores, seja como diretor de palco, como titereiro ou como um Deus indiferente (BOOTH, 1983, p. 151. Tradução minha). Booth também se preocupa em diferenciar o seu autor-implícito de um autor real, que seria, na perspectiva de Eco, essencialmente idêntico ao autor empírico. Até mesmo o próprio Bakhtin (2006), no texto “O autor e a personagem” reflete sobre essa questão elegendo as categorias de autor-criador e autor-pessoa, em que o primeiro seria um elemento da obra de arte e o segundo a pessoa fora da diegese.

Esse entendimento do autor-modelo<sup>3</sup> como estratégia narrativa ajuda a compreender a construção estética de *Caim*. É possível fazer a afirmação que, com exceção das personagens, há – ao menos – duas vozes que constituem o âmbito da narração do romance. Uma delas é mais descritiva, que se foca mais na ação literária; enquanto a outra se configura de maneira mais incisiva em seu posicionamento ideológico, sendo, ainda, detentora de um entendimento, ou consciência, maior do exercício literário sendo ali realizado. Essa segunda voz usa desse entendimento para conduzir a obra e estabelecer as regras do jogo para o leitor-modelo. Ademais, ela pode surgir no texto tanto de maneira mais evidente, como um exercício metalinguístico, quanto de maneira mais sutil, emitindo julgamento de valores sobre acontecimentos do enredo.

Para elucidar essas duas vozes, pensa-se como exemplo o trecho inicial do romance, que, apesar da ironia habitual do autor, parece conduzir a história de uma maneira mais descritiva.

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

---

<sup>3</sup> A partir daqui serão adotados a nomenclatura e os conceitos de Umberto Eco.

responsabilizar pela gravíssima falta, quando os outros animais, produtos, todos eles, tal como os dois humanos, do faça-se divino, uns por meio de mugidos e rugidos, outros por roncões, chilreios, assobios e cacarejos, desfrutavam já de voz própria. Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo (SARAMAGO, 2017, p. 9).

Essa voz apresenta as personagens principais que compõem a primeira parte da obra, Adão e Eva, e estabelece, logo à princípio, uma relação dialógica com a Bíblia, mais precisamente, neste ponto da narrativa, com o livro de Genesis. Além disso, esse início é responsável por introduzir o tom do romance, que se apoiará constantemente em um tom satírico e parodístico dos textos bíblicos. A voz que abre o romance, contudo, não é a única a compor o plano da narração. No trecho a seguir, por exemplo, há uma segunda voz que se apresenta no texto:

Ponto de ordem à mesa. 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 sobre 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 trinta anos, pouco lhe faltando, portanto, para morrer afogado no dilúvio universal [...] (SARAMAGO, 2017 p. 13-14).

O discurso metalinguístico, aqui, constitui a segunda voz que, supostamente, encontra-se em uma posição hierarquicamente superior em relação à primeira, como se estivesse em uma camada diegética acima da anterior e a olhasse de cima para baixo. Essa hipótese é comprovada adiante



quando a voz retorna e aponta para o narrador nominalmente, evidenciando ainda mais o caráter metalinguístico que a distingue:

No terceiro dia da viagem, abraão viu ao longe o lugar referido. Disse então aos criados, Fiquem aqui com o burro que eu vou até lá adiante com o menino, para adorarmos o senhor e depois voltamos para junto de vocês. Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bífida, que, neste caso, *segundo o dicionário privado do narrador desta história*, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes (p. 79, grifos meus).

Esse trecho é elucidativo pois nele estão presentes diversas vozes responsáveis pelo título de polifônico que o romance saramaguiano recebe erroneamente quando analisado sob a perspectiva de Bakhtin. Bem no princípio, há uma narração descritiva da cena, que podemos apontar como sendo feita pelo narrador da história. Ele fala, de maneira objetiva, que, no terceiro dia da viagem, Abraão observou o monte onde deveria assassinar o próprio filho. Em seguida, marcada pela letra maiúscula que inicia a palavra “fiquem”, inicia-se uma fala de Abraão, que vai até o próximo ponto final. A partir de “quer dizer” surge uma outra voz, que podemos atribuir ao autor-modelo, que pausa a narrativa para tecer seus comentários acerca do ocorrido e condicionar um leitor-modelo. A introdução dessa voz, nesse trecho, é tão contundente que aponta para a figura do narrador e comenta sobre seu vocabulário em um forte exercício metalinguístico.

Da mesma maneira que o autor-modelo de *Sylvie*, no exemplo de Umberto Eco, que se estabelece como “a ‘voz’ anônima que inicia a história” (ECO, 2019, p. 20), podemos dizer que o autor-modelo de *Caim* é a voz metalinguística que comenta e reflete sobre as atitudes cruéis e autoritárias de Deus. Conforme explica Umberto Eco, essa estratégia narrativa do autor-modelo “não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime” (ECO, 2019, p. 23), ela pode ser encontrada em diversos gêneros romanescos, dos mais pífios aos mais complexos, e atua de modo a estimular o leitor e a

direcionar sua leitura. Nesse caso, ele projeta um leitor-modelo que, junto à Caim, deverá se indignar com as ações desse antagonista tirânico.

A partir disso, o protagonista desenvolve diversas reflexões acerca da natureza do homem e de sua relação com Deus. Esse pensamento parece flutuar da consciência da personagem para a consciência do autor, e, em determinado ponto da narrativa, ambos passam a compartilhar da mesma ideia. Essa dinâmica concorda com o que propõe Bakhtin na constituição do romance polifônico. Todavia, as personagens não possuem a autoconsciência polifônica que as tira do controle absoluto do autor deixando a obra aberta, inconclusa.

Em *Caim*, Saramago se faz de um método dialético, ou seja, pode-se observar uma tese, antítese e, por fim, síntese ao findar da leitura. Bastos (2011) entende que “o método dialético consiste em levar à compreensão da obra” e à compreensão da sociedade por meio da obra a partir das contradições ali dispostas. Maciel (2016) argumenta, ainda, que o confronto de vozes contraditórias “chega a uma síntese, uma síntese dialética. A síntese pressupõe um consenso, uma palavra vencedora, mas na polifonia dostoiievskiana não há vencedores nem vencidos, a guerra (o diálogo) ainda não terminou” (MACIEL, 2016, p. 593). Logo, para ser polifônico, o romance não pode apresentar uma resposta para a contradição exposta. A ideia da inconclusibilidade polifônica é justamente a reverberação das vozes mesmo depois que a narrativa se encerra. A atuação do autor-modelo em *Caim*, ao contrário disso, atua ativamente de modo que haja um lado certo no confronto das personagens. O lado ideológico do autor empírico, ou seja, de Saramago, um ateu convicto, vence, pois Caim dizima a nova humanidade almejada por Deus e põe fim ao ciclo de tragédias e injustiças sociais. Nesse sentido, há, de fato, conclusibilidade na obra de Saramago. A última cena, em que Caim tem seu derradeiro confronto verbal com Deus depois de assassinar todos os tripulantes da arca de Nóe e dar cabo à tripulação, marca o ápice da conclusibilidade narrativa. O livro se encerra da seguinte forma:

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 agradece 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, 2017, p. 172).

Mesmo sendo estabelecido pelo narrador que protagonista e antagonista “continuaram a discutir e que a discutir estão ainda” (SARAMAGO, 2017, p. 172), o que, à princípio, soa como uma reverberação do diálogo, a frase seguinte “A história acabou, não haverá nada mais que contar” (SARAMAGO, 2017, p. 172) e a circunstância narrativa que mostra a inevitável extinção da nova humanidade aponta para um final definitivo em que, de certo, um lado é o vencedor. No fim, Caim vence Deus. Independentemente de o conteúdo da discussão prosseguir, o fim narrativo é sacramentado pelo fim da humanidade, Caim é – e será – o último ser-humano do planeta, frustrando, assim, a vontade divina e a possibilidade de polifonia no romance.

#### *4 Considerações finais*

Em suma, não é errado fazer a afirmação de que há alguns aspectos da polifonia no texto saramaguiano, porém, certas características da escrita do autor o impossibilitam de ter seu texto entendido como um romance polifônico, conforme Mikhail Bakhtin (2018) concebeu a teoria.

A conclusibilidade de suas obras é um dos principais fatores que impedem tal classificação. Conclusibilidade essa que parte de uma premissa básica de algumas obras do autor: sua indignação com algum aspecto da vida. Exemplos disso são duas de suas personagens, Ricardo Reis e o próprio Caim. Essa indignação de Saramago com a apatia e a alienação do heterônimo de Fernando Pessoa, assim como sua aversão às instituições cristãs em seu último romance, fazem com que, naturalmente, na composição das obras, o autor aja de maneira a manipular situações para que as personagens cheguem à certas conclusões ideológicas. Esse aspecto da mão autoral que controla a narrativa se faz muito presente em *Caim*, uma vez que o protagonista, em suas andanças, viaja através do tempo e do espaço, sem grandes explicações ou motivações por parte do enredo. Elas acontecem simplesmente devido à força avassaladora de conclusibilidade que há no texto. Caim viaja no tempo e chega a esses lugares porque é onde ele precisar chegar a fim de se indignar com a tirania do Deus do Velho Testamento:

Escrito estava nas tábuas do destino que caim haveria de reencontrar abraão. Um dia, por ocasião de uma dessas súbitas mudanças de presente que o faziam viajar no tempo, ora para a frente ora para trás, caim encontrou-se diante de uma tenda, à hora de maior calor, junto das azinheiras de mambré (SARAMAGO, 2017, p. 89).

O destino, por si só, é uma força conclusiva, pois ele impossibilita a liberdade da autoconsciência, tão fundamental para a personagem do romance polifônico. Além disso, o autor-modelo da obra tem completa noção dos fins que terão as personagens, como quando Noah, marido de Lilith, ameaça matar Caim e a esposa: “Mato-os, insistia noah, ampliando agora o seu propósito, mato-o a ele e mato-a a ela. *Sonhos, fantasias, delírios, noah não matará ninguém e terá ele próprio a sorte de escapar à morte sem fazer nada por isso*” (SARAMAGO, 2017, p. 62, grifo meu). A consciência do autor e do narrador não estão equiparadas à das personagens, ele sabe mais, ele tem o poder de se antecipar ao presente da

narrativa, pois conduz a história já a conhecendo do início ao fim, tamanho seu controle sobre ela. Nesse contexto, não há possibilidade para inconclusibilidades, e, por conseguinte, a polifonia se torna impossível.

Um elemento, entretanto, que há tanto na polifonia quanto na monologia é a relação dialógica, essas sim abundantes no romance saramaguiano. *Caim*, como o próprio nome do romance sugere, se propõe a fazer um extenso diálogo com o discurso bíblico, porém, a obra não se resume a isso. Há passagens em que amplitude do diálogo vai muito além do inicialmente proposto, como na interação entre Lilith e Caim, em que a questão da mulher na sociedade é abordada:

Deus nunca poderia ser mau ou não seria deus, para mau temos o diabo, O que não pode ser bom é um deus que dá ordem a um pai para que mate e queime na fogueira o seu próprio filho só para provar a sua fé, isso nem o mais maligno dos demônios o mandaria fazer, Não te reconheço, não és o mesmo homem que dormiu antes nesta cama, disse lilith, Nem tu serias a mesma mulher se tivesses visto aquilo que eu vi, as crianças de sodomia carbonizadas pelo fogo do céu, Que sodomia era essa, perguntou lilith, A cidade onde os homens preferiam os homens às mulheres, E morreu toda a gente por causa disso, Toda, não escapou uma alma, não houve sobreviventes, Até as mulheres que esses homens desprezavam, tornou lilith a perguntar, Sim, *Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento* (SARAMAGO, 2017, p. 129, grifo meu).

Mesmo que Lilith seja uma personagem dos tempos do Velho Testamento, sua fala encontra respaldo até mesmo na mais contemporânea das sociedades. Essa linha de diálogo tem um valor ambivalente, pois ao mesmo tempo em que funciona dentro da cena como uma resposta à Caim, é também uma piscadela para o leitor-modelo do romance, que entende a força da tradição das personagens femininas na obra de Saramago.

Outro diálogo que merece maior atenção é aquele com a história do mundo. Em um determinado momento, em que a narrativa vai se aproximando

do final, Saramago evoca uma imagem símbolo conhecida historicamente para traçar um paralelo entre ele e a arca de Nôe:

A manobra de descida teria sido logisticamente complicada, e para quê se ele já tinha levado sumiço, sabe-se lá por onde andará neste momento. Entretanto, a uma velocidade muito maior que a do zeppelin hindenburg, a arca sulcava os ares em direcção ao mar, onde finalmente pousou com fundo suficiente dando origem a uma vaga enorme, um autêntico tsunami, que chegou às praias, destroçando os barcos e os casebres de pescadores, afogando uns quantos, arruinando as artes da pesca, como um aviso do que haveria de vir (SARAMAGO, 2017, p. 161).

É, no mínimo, irônica a comparação que Saramago faz entre a arca, que deveria carregar as sementes para uma nova humanidade mais justa e correta, com o Zeppelin Hindenburg, dirigível alemão da década de 30 usado pela propaganda nazista como símbolo máximo da superioridade tecnológica Alemã. Essa relação dialógica se torna mais irônica quando se pensa no fim que tiveram o dirigível e a arca. O primeiro, completamente destruído por um incêndio em menos de trinta segundos e o segundo tendo sua tripulação humana inteiramente dizimada por um único homem que nem deveria estar ali. Ambos usados para transportar ideais torpes, uma vez que a suposta nova humanidade, dada à responsabilidade de Noé e sua família, nada teria de nova, pois a mesma conduta humana condenada por Deus encontrava-se também ali naquela embarcação.

Pontua-se que o texto de Saramago é absolutamente monológico, apesar das inúmeras relações dialógicas e da amplitude do diálogo realizado. Fato esse que não poderia ser diferente, pois a síntese dialética no texto literário só pode levar à monologia. Nas palavras de Bakhtin, monologia é a “[n]egação da isonomia entre as consciências em relação à verdade” (BAKHTIN, 2018, p. 320). E a verdade, na configuração de *Caim*, pertence ao autor-modelo, que pratica seu ativismo a fim de dar conclusibilidade à obra.

Por fim, a monologia de Saramago não é maior ou menor, mais complexa ou menos complexa do que a polifonia de Dostoiévski. São ambas propostas estéticas igualmente sofisticadas que, quando exploradas por autores de tão alta qualidade, invariavelmente se tornam obras máximas da literatura.

### REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando G. *As Palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. [1979] Trad. Paulo Bezerra 4. ed. São Paulo: Martins fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2018.

BASTOS, H. Dialética – Por quê? Pra quê? In BASTOS, H.; ARAÚJO, A. (orgs.) *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BEZERRA, Paulo. Prefácio In BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro Editora Forense Universitária, 2018, 5ª ed.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1983.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Gente Pobre*. São Paulo: Editora 34, 2009a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009b.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACIEL, Lucas V. C. Diferenças entre dialogismo e polifonia. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580-601, 2016.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra*. Belém: UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARAMAGO, José. Entrevista de José Saramago a José Carlos Vasconcelos. *Revista Visão*, Lisboa, 16 de janeiro de 2003

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em 29/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.