

## A NARRATIVA CAOTIZANTE DE SARAMAGO

Henrique Roriz Aarestrup Alves<sup>1</sup>  
Ednalva Marques Rodrigues<sup>2</sup>  
Vinícius Dallagnol Reis<sup>3</sup>

*É significativo que a destruição das linguagens artísticas tenha coincidido com o aparecimento da psicanálise. A psicologia profunda valorizou o interesse pelas origens, interesse que tão bem caracteriza o homem das sociedades arcaicas. Seria interessante estudar o processo da revalorização do mito do Fim do Mundo na arte contemporânea. Constaríamos que os artistas, longe de serem os neuróticos de que algumas vezes se fala, são, ao contrário, psiquicamente mais sãos do que muitos homens modernos. Eles compreenderam que verdadeiro reinício não pode ter lugar senão após um verdadeiro Fim. E, primeiros entre os modernos, os artistas puseram-se a destruir realmente o Mundo deles, a fim de recriar um Universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar.*

Mircea Eliade<sup>4</sup>

### RESUMO

Nosso trabalho teve como proposta um estudo da obra saramaguiana, a partir das noções de caos e cosmogonia, intercalando-os com o conceito de uma narrativa *caotizante*. Como método introdutório, partimos da concepção da criação na/da escrita nos romances *Claraboia* (2011), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Em seguida, nos utilizamos do binômio cosmogonia/escatologia para enfatizar uma análise comparativa entre as obras *As intermitências da morte* (2005) e *Caim* (2009). Para esta pesquisa, destacamos a contribuição dos estudos de Mircea Eliade, em *Mito e Realidade* (2011) e em *O Sagrado e o Profano* (2010).

**Palavras-chave:** caos, narrativa *caotizante*, cosmogonia e escatologia, Saramago.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas, *Campus* de Belo Horizonte. Professor da FAEL, UNEMAT (Universidade do Estado do Mato Grosso), *Campus* de Sinop. E-mail: hralvess@hotmail.com

<sup>2</sup> Graduada em Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *Campus* de Sinop. E-mail: nalvamarques@outlook.com

<sup>3</sup> Graduado em Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *Campus* de Sinop. E-mail: dallavini@hotmail.com

<sup>4</sup> ELIADE, Mircea. O “Fim do Mundo” na arte moderna. In: *Mito e Realidade*. 6ª edição. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011 (p. 69).

## Introdução

Para que possamos compreender melhor a presença do elemento caótico nas narrativas de Saramago, é necessário que elucidemos outros conceitos primordiais. O mais importante deles, naturalmente, seria o da *morte*, feita as suas ressalvas: mais do que uma imagem de destruição, tal conceito revela o invólucro da cosmogonia, segundo a qual, a partir de tudo que perece tudo pode ser criado. Basta vermos como a escatologia está intimamente relacionada com ela, a cosmogonia – revelação e resquícios da sabedoria dos mitos antigos que, de modo mais ou menos indireto, vieram a compor o imaginário sobre a morte em nossas sociedades modernas:

Em suma, esses mitos do Fim do Mundo, implicando mais ou menos claramente a recriação de um novo Universo, exprimem a mesma ideia arcaica e extremamente difundida da “degradação” progressiva do Cosmo, requerendo sua destruição e sua recriação periódicas. Desses mitos de uma catástrofe final, que será ao mesmo tempo o sinal anunciador da iminente recriação do Mundo, é que surgiram e se desenvolveram os movimentos proféticos e milenaristas das sociedades primitivas contemporâneas. [...] (ELIADE, 2011, p. 58)

O antropólogo José Carlos Rodrigues (2010) já nos explica, na introdução de sua tese, que uma das maiores dificuldades que temos para entender a variabilidade do conceito de morte é justamente a restrição que dela fazemos às ideias e idealizações de morte *natural* e/ou aquilo que aqui chamaremos de morte *absoluta*. Quanto à primeira noção, Rodrigues vai esclarecendo a existência de um desejo de se pensar na morte e afirmá-la apenas como algo aceitável em determinada fase da vida – especificamente na velhice. Quanto à segunda, percebemos que diversas vezes o autor nos faz perceber que o primeiro conceito, a primeira visão, está interligada à maneira como a morte deixou de ser vista como um ciclo, como aquilo que nomearemos de morte *escatológica*, para imaginá-la apenas como um fim absoluto, sem probabilidade de conferir qualquer renovação. Tal ideologia, como ainda se visualiza, é estabelecida em nossa sociedade conforme as suas características, sobretudo espaciais (quando da cultura ocidental) e temporais (moderna, contemporânea ou pós-contemporânea). Dessa forma, “[...] existe uma tentativa de fechar a angústia da morte dentro de um discurso e

de localizar o pensamento sobre a morte em um lugar seguro dentro da sociedade (e fora de nós)” (RODRIGUES, 2010, p. 11).

Através dessa atitude, o conjunto de significantes relativos ao plano escatológico acaba se tornando demasiadamente restrito. No entanto, a narrativa de Saramago se mostra igualmente capaz de, gerindo dialeticamente o binômio vida/morte, inquirir novos significados a partir mesmo dos estratos mais superficiais ou, antes, aparentemente superficiais.

Não em vão é que, portanto, nos adverte já na epígrafe retirada de Wittgenstein, no início de *As intermitências da morte* (2005), para que, ao pensarmos mais na morte, venhamos “a conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (SARAMAGO, 2011a, p. 9).

Sendo assim, é inevitável a possibilidade de fazermos referência ao modo como a narrativa saramaguiana é constituída e como isso altera a nossa análise acerca da perspectiva do que consideramos como uma exegese onde o caos está presente, estabelecendo diversas fronteiras entre os variados conceitos de morte; assim como entre esses e a concepção da vida. Tão indispensável quanto isso é a caracterização de suas narrativas enquanto *caotizantes*<sup>5</sup> e, subsequentemente, a explanação desse termo: o *caos*.

Primeiro, é preciso compreender que o *caos* do qual falamos nem sempre será aquele ao qual estamos acostumados, enquanto algo que designa apenas destruição e desordem, degradação e aniquilamento, ou em suma, aquele coligado ao conceito que estabelecemos aqui como morte *absoluta*. Do mesmo jeito, retomamos o “nem sempre”, pois tomar também a atitude de visualizar o caos como potência apenas contrária àqueles elementos – e, portanto, somente como potência criadora – nos faria incorrer em erros tão graves quanto; e que, pela constância de certos paradoxos, que não os que se condicionem à estrutura natural da morte, nos levariam a um vazio teórico.

---

<sup>5</sup> Estabelecemos aqui uma diferença entre os conceitos de uma narrativa *caótica* e uma narrativa *caotizante*. A distinção entre esses dois termos se faz importante por uma ligeira divergência que implica, no primeiro, a estrutura da composição das narrativas de Saramago e; no segundo, a temática de suas obras. Destarte, sua narrativa não chegaria a ser *caótica*, pois apesar de algumas características peculiares à sua escrita (ausência de nomes marcados pela letra maiúscula, diálogos separados apenas por vírgulas, extinção de parágrafos), ela ainda segue muitos padrões narrativos e, contudo, seria *caotizante* à medida que parte de premissas, elas sim *caóticas*: um mundo em que todas as pessoas se tornassem cegas sem motivo aparente; um país em que as pessoas deixassem de morrer, etc.

Portanto, o fato de ser um princípio destruidor, mas, antes de tudo, criador (ou até melhor: *renovador*), o *caos* é esse nada que potencializa o tudo, o cosmos, a criação. Exemplo dessa categoria semântica do caótico se faz presente até mesmo na base das mitologias ocidentais. É possível rastrear essa corrente de sentidos mesmo na cosmogonia grega, na qual o caos assume ares de divindade primordial:

Antes que a terra, o mar e o céu tivessem sido criados, todas as coisas tinham um único aspecto, ao qual denominamos *Caos* - uma massa confusa e informe, nada além de peso morto, na qual, entretanto, repousavam as sementes das coisas. Terra, mar, e ar misturavam-se na mesma substância; de modo que a terra não era sólida, o mar não era líquido, e o ar não era transparente. Deus e a Natureza finalmente se interpuseram, pondo um fim a essa discórdia, separando a terra do mar, e o céu de ambos. A parte abrasada, sendo a mais leve, espalhou-se e constituiu-se o firmamento; o ar foi o próximo em peso e localização. A terra, sendo mais pesada, desceu, e a água alojou-se no nível inferior, fazendo-a boiar. (BULFINCH, 2006, p. 29)

Dessa forma, temos o *caos* inserido novamente na imagem *escatológica*. Logo, dele se infere a aceção cíclica das coisas postas na natureza.

Saramago parecia ter uma consciência muito clara disso. Filho de camponeses da província do Ribatejo, criado entre as miudezas do interior e as asperezas da capital portuguesa, sua própria vida se mostra repleta de exemplos da concepção cosmogônica do *caos*. E isso pode ser provado em diversos momentos, o que revela algo muito além até do que o conjunto de seus livros. De certo modo, ele mesmo também teve sua obra difundida apenas na fase final de sua vida. Os primeiros romances, dentre os mais reconhecidos, seriam publicados tardiamente, a exemplo de *Levantado do Chão* (1980), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e o grandioso *Memorial do Convento* (1982).

Todos eles, juntos, começarão a traçar e entrelaçar os primeiros caminhos do estilo saramaguiano. Após seus 50 anos, somente após tanto tempo, é que se daria não apenas o reconhecimento da obra do autor, mas o que ele mesmo considerara como uma espécie de “fase de maturação” da escrita. “Uma coisa que não podemos fazer é forçar o tempo interior. Cada coisa tem seu momento de maturação, e apressá-la significaria debilitá-la, uma fatal distorção” (SARAMAGO, 2010a, p. 75), é o que nos diz em uma de suas entrevistas.

### **Caos e Cosmogonia: de *Claraboia* aos *Ensaio*s (sobre a cegueira e a lucidez)**

A consciência mesma da aparência destruidora do *caos* – à qual não nos devemos render – é algo que já aparece mesmo em obras mais antigas. Em *Claraboia* (2011), romance escrito na década de 50 e postumamente publicado por conta de ressentimentos com os editores da época de sua composição, essa consciência aponta seus primeiros hemisférios de maturação. Uma parábola da modernidade, conjunto de histórias enredadas através de diversas famílias de um prédio de Lisboa, traz já o plano de fundo de algumas discussões filosóficas às quais o autor se dedicaria em outros romances.

Nele, o debate sobre as polaridades destruidoras e criadoras do *caos* terá a sua manifestação nas incontáveis conversas entre as personagens-protagonistas do jovem e novo inquilino Abel (cujo nome não é nada por acaso) e o sapateiro Silvestre. Espécies de personificações, respectivamente, do *Puer* e do *Senex*, como que também metonímias do velho e do novo Saramago, as duas personagens nos parecem ótimas imagens que resumem essa consciência que brota, indaga e nega que haja apenas no caótico a energia destabilizadora. É sob a voz de Silvestre, nas últimas páginas do romance, que essa consciência, ainda em estado germinal, vem à tona e faz o seu questionamento:

[...] Sinto e penso assim como respiro, com a mesma naturalidade, a mesma necessidade. Se os homens se odiarem, nada poderá fazer-se. Todos seremos vítimas dos ódios. Todos nos mataremos nas guerras que não desejamos e de que não temos responsabilidade. Não de pôr-nos os ouvidos com palavras. E para quê, afinal? Para criar a semente de uma nova guerra, para criar novos ódios, para criar novas bandeiras e novas palavras. É para isso que vivemos? Para fazer filhos e lançá-los na fornalha? Para construir cidades e arrasá-las? Para desejar a paz e ter a guerra? (SARAMAGO, 2011b, p. 372).

Essas circunstâncias apontam para o que posteriormente iria se verificar na carreira de Saramago como escritor. Especifiquemos esse perfil, pois também foi serralheiro, desenhista, funcionário público e jornalista. E, não obstante, foi quando o despediram desse último emprego que se viu na possibilidade de se dedicar à literatura. Esse acontecimento no ano de 1975 foi igualmente como um marco, uma fronteira na que condiz ao seu estilo narrativo. E é então que o caráter caótico se veria mais destacado em suas obras.

Nessa perspectiva, Saramago muitas vezes elabora narrativas em que reconstrói, de maneira *caotizante*, histórias que até então estavam tidas como “acabadas”. É o que ocorre com obras como *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009). Em cada uma delas, a sua maneira, Saramago reconstitui a história abordada segundo uma visão dos fatos que considera mais antropológica. No Novo ou no Velho Testamento, respectivamente, acaba por recriar os acontecimentos e faz as suas interrogações, geralmente pontuadas por protagonistas que até então não tinham tido voz nem vez, como Jesus, enquanto seu lado menos revelado; ou Caim, enquanto irmão ao qual apenas lhe foi imputado um crime.

Em todas essas situações, reverberam os planos variados do caótico. Antes de tudo, é interessante relevá-lo enquanto se percebe o seu papel na criação - o que indica já o processo de relação do mito com o rito que o atualiza:

Um território desconhecido, estrangeiro, desocupado (no sentido, muitas vezes do desocupado pelos “nossos”) ainda faz parte da modalidade fluida e larvar do “Caos”. Ocupando-o e, sobretudo, instalando-se, o homem transforma-o simbolicamente em Cosmos mediante uma repetição ritual da cosmogonia [...] (ELIADE, 2010, p. 34).

Sendo assim, aquilo que falávamos que já ocorria na concepção arquetípica se repete no que condiz ao caos enquanto processo cosmogônico. E, assim como é necessário dar conteúdo à forma arquetípica, o mito necessita do rito que o preencha.

Do mesmo modo, se as narrativas saramaguianas expõem o *caos*, o processo escatológico que nelas está presente é que impulsiona essa nova relação do mito com o rito. Nelas, sendo sempre o autor carregado dessa espécie de poder divino, de criar, destruir e recriar, já não haverá mais apenas o rito sendo repetido para possibilitar a afirmação do mito; mas também a recriação do mito que se torna campo fértil para novos ritos. É a palavra mais uma vez que cria e que faz com que o homem “transforme o Caos simbolicamente em Cosmos”. E é nessa direção que nos é válida a reflexão de Eliade no que condiz respectivamente com a especificidade dos mitos escatológicos:

[...] Os mitos do Fim do Mundo certamente desempenham um papel importante na história da humanidade. Eles colocaram em evidência a “mobilidade” da “origem”: efetivamente, a partir de um certo momento, a origem não se encontra mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso (ELIADE, 2011, p. 52).

O substrato caótico das narrativas saramaguianas ainda nos permite aproveitar de outra das características do mito. Como expressão cosmogônica, ele é dotado de atemporalidade. Por isso do seu poder de se situar ora em um passado longínquo, ora em um “futuro fabuloso”.

Além disso, Saramago, consciente do seu poder criativo, inspeciona o valor do mito e vai mais longe, fragmentando mais uma vez não apenas a sua estrutura externa, mas também a interna, que permite promover os fatos míticos de forma independente. É por isso que, ao lermos *Caim*, por exemplo, ficamos um tanto quanto atônitos e perdidos vendo fatos postos de forma anacrônica: a construção da Torre de Babel (p. 84) se sucedendo ao episódio do sacrifício de Isaac (p. 79), ou mesmo a destruição da cidade de Jericó (p. 109) precedendo ao evento do Dilúvio (p. 147) – e tudo isso sem se valer das elipses recorrentes, como se não se tratassem apenas de encadeamentos por meio de analepses.

Todas essas considerações nos levam a sublinhar que, o modelo caótico, longe de ser uma perspectiva de vazio, como o da morte *absoluta*, resvala para a potência criadora. O máximo que se pode aproximar dela é que haja, no mínimo e em algum momento, um estágio em que algumas das partes sejam absolutamente destruídas, mas nunca o todo. É nessa linha de raciocínio que operam os “ensaios” de Saramago, como o *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e o *Ensaio sobre a Lucidez* (2004).

Nessas narrativas, em questão, o caótico será trabalhado através de premissas – um mundo em que as pessoas ficassem cegas, da chamada *cegueira branca*, ou a cidade em que a maioria das pessoas votassem em branco – através das quais o autor operará por meio de um caráter experimental, alcançando, antes do instante (re)criador, uma atmosfera caótica. No *Ensaio sobre a Cegueira*, por exemplo, o *caos*, à primeira vista, será representado de forma alegórica, o que reforçaria a imagem moderna que dele temos. As pessoas, cegas, serão colocadas em quarentena. Isoladas completamente do mundo, serão fadadas a um universo restrito e, conseqüentemente, insustentável:

[...] agora, ocupados como se encontram todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar os cegos que dormem no chão, nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai. Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os



desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. [...] Quando se tornou impossível, em qualquer sentido, chegar aonde estavam as sentinelas, os cegos passaram a usar a cerca como lugar para todos os desaforos e descomposições corporais. Os que eram delicados por natureza ou por educação levavam todo o santíssimo dia a encolher-se, aguentavam conforme podiam à espera da noite, [...] e então lá iam, [...] à procura de três palmos de chão limpo, se os havia entre um contínuo tapete de excrementos mil vezes pisados, e ainda por cima com perigo de se perderem no espaço infinito da cerca, onde não existiam outros sinais orientadores que as poucas árvores cujos troncos tinham podido sobreviver à mania exploratória dos antigos loucos, e também as pequenas lombas, já quase rasas, que mal cobriam os mortos. [...] (SARAMAGO, 2011c, p. 133-134).

Repete-se, portanto, a essência de toda escatologia, enquanto profundamente cosmogônica. A imagem que possuímos das camaratas reflete uma situação insustentável que, entretanto, prefigura a recriação. Os excessos, os extremos, se perfazem feito uma tempestade que há muito estava sendo carregada até o seu inevitável desencadeamento. Não à toa, o núcleo da alegoria está tomado pelo aspecto degradável da escatologia: as fezes, a sujeira, os “antros fétidos” e “as pequenas lombas, já quase rasas, que mal cobriam os mortos”. Os preceitos da civilidade e da humanidade, os quais lutam contra o caos apregoado pela morte, acabam por se render ao sufrágio da natureza pela destruição iminente do espaço abarcado, esse que é compreendido na medida em que as camaratas se estabelecem como um microcosmo, tal qual metonímia de um universo maior.

[...] A escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro. Mas toda escatologia insiste em um fato: que a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido. Não se trata mais de regenerar o que degenerou – mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo *in toto* [...] (ELIADE, 2011, p. 51).

Essa destruição, com vistas à renovação, estará sempre presente em algum momento da narrativa saramaguiana. Dessa forma, o mundo, caótico, é reestabilizado. O que acontece, como deve se lembrar, é a destruição das partes para a renovação do todo. A destruição de um mundo para a construção de outro. Assim, em dado momento do *Ensaio sobre a cegueira*, uma das personagens atea fogo às camaratas. Em meio a esse caos instalado, não mais uma vez sem inúmeras mortes, é que a mulher do médico,



protagonista, salvará a ela e ao seu grupo de cegos. “O ‘Mundo’, portanto, é sempre o mundo que se conhece e no qual se vive; [...] existe, por conseguinte, um número considerável de mundos” (ELIADE, 2002, p. 44). Será a destruição daquele universo do manicômio que possibilitará o acesso à liberdade das personagens, garantindo-lhes novas esperanças:

Então, para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem (SARAMAGO, 2011c, p. 210).

Nesse trecho é refletida a essência paradoxal da escatologia. Ao mesmo tempo em que as personagens se veem livres, outras são presas e esmagadas sob os escombros – ambivalências que apontam a passagem da desordem do *caos* à ordem do *cosmos*.

Essa lógica se repetirá no *Ensaio sobre a lucidez*. Depois de eleições tidas como “malsucedidas” pelo governo, as principais instâncias públicas decidem abandonar a cidade a sua própria sorte. O que viraria motivo para a desordem completa, porém, se transforma em potencialidade de renovação de toda uma sociedade. Isso se confirma em um trecho bem peculiar da narrativa. Devido à ausência do poder público, algumas parcelas da sociedade decidem entrar em greve exigindo respostas à situação calamitosa que se instalava, como é no caso dos serviços de limpeza. Não havendo estas respostas, devido à inexistência agora de qualquer “veículo da ordem”, os cidadãos por si só decidem tomar as rédeas da situação e fazer aquele serviço:

[...] meio-dia exato era, de todas as casas da cidade saíram mulheres armadas de vassouras, baldes e pás, e, sem uma palavra, começaram a varrer as testadas dos prédios em que viviam, desde a porta até o meio da rua, onde se encontravam com outras mulheres que, do outro lado, para o mesmo fim e com as mesmas armas, haviam descido. Afirmam os dicionários que a testada é a parte de uma rua ou estrada que fica à frente de um prédio, e nada há de mais certo, mas também dizem, dizem-no pelo menos alguns, que varrer a sua testada significa afastar de si alguma responsabilidade ou culpa. Grande engano o vosso, senhores filólogos e lexicólogos distraídos, varrer a sua testada começou por ser precisamente o que estão a fazer agora estas mulheres da capital, como no passado também haviam feito, nas

aldeias, as suas mães e avós, e não o faziam elas, como o não fazem estas, para afastar uma responsabilidade, mas para assumi-la. Possivelmente foi pela mesma razão que ao terceiro dia saíram à rua os trabalhadores da limpeza. Não traziam uniformes, vestiam à civil. Disseram que os uniformes é que estavam em greve, não eles. (SARAMAGO, 2010b, p. 104).

Aqui, o *caos* premeditado pela falta dos aparelhos do estado se metamorfoseará na consciência da ineficácia dos mesmos. Simultaneamente é que a população será revitalizada à medida que concebe o seu *status* de criadora e mantenedora da ordem.

De *Claraboia* a *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, vemos como a narrativa de Saramago vai se estruturando segundo a perspectiva *caotizante*. Embora tenhamos descrito a diferença dessa para uma narrativa *caótica*, e como ela não está necessariamente posta pelos recursos saramaguianos de escrita, a presença desses mesmos recursos ainda revela o caos através da instância cosmogônica: criando um meio particularmente “seu” de escrita, Saramago ampara o “experimentalismo” presente em suas histórias. Trata-se de pensar o mundo e criá-lo duas vezes - criá-lo no processo mesmo da escrita, inerente a todo autor que se porta como um deus; e na própria condição temática, anunciando o caos e criando novos universos através da destruição e reconstrução dos velhos.

Nesse percurso, duas obras de Saramago, em particular, aderem mais firmemente a essa tentativa de “pensar o impensável”: *Caim* e *As intermitências da morte*. Nelas, os limites entre caos e cosmogonia são levados ao extremo – onde cosmogonia e escatologia se mesclam até um ponto em que a única alternativa é o desfecho, o fim mesmo da própria narração.

### **Cosmogonia e Escatologia: os limites da criação e da destruição em *Caim* e em *As intermitências da morte***

O *caos*, portanto, será sempre visto nas narrativas de Saramago como combustível necessário à renovação do *cosmos*, que necessita periodicamente de questionamentos que apontem as falhas que precisam ser preenchidas. É esse o papel dos mitos escatológicos, que exprimem uma necessidade inerente à condição humana: a de destruir para (re)criar.

As narrativas de Saramago revelam que é impossível a ausência desse *caos* criador por tempo indeterminado, e que mesmo ela revela situações insustentáveis.

Em *As intermitências da morte* (2005), por exemplo, Saramago nos apresenta a história de um país em que as pessoas deixaram de morrer, devido a uma espécie de “greve” perpetrada pela própria morte. No meio disso tudo, no caso em análise, a ausência de morte, como se pontua, só levaria a acumulações da energia escatológica e as quais, em uma hora ou outra, não poderiam ser mais sustentadas.

No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e noturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada (SARAMAGO, 2011a, p. 11).

Em *As intermitências da morte*, vemos de que modo, mesmo na ausência do seu principal mecanismo – a morte –, o caos permanece presente por instâncias menores. Nesse romance, cosmogonia e escatologia se fazem intrinsecamente ligados. A ausência do caos da morte rompe ao mesmo tempo com o equilíbrio da vida: do ciclo da vida. Ironicamente, é assim que Saramago nos apresenta a deflagração da ruína nas esferas sociais - as funerárias, “sem matéria-prima” (p. 25); os hospitais, atolados de doentes e feridos que não passam dessa para melhor (p. 27); os asilos com seus agora eternos velhos (p. 29); as companhias de seguros, sem ter o pelo quê assegurar (p. 32) e; ainda, as instituições religiosas que se verão diante do paradoxal silogismo de que “sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (p. 18).

Quando a morte anuncia, portanto, o seu regresso, a situação, à nossa vista moderna, limitada apenas pela condição negativa do *caos*, nada mais teria do que ele próprio. E, pelo contrário, a inexistência da morte acaba por se demonstrar, nesse sentido, tão caótica quanto a sua natural presença, tendo em consideração o acontecimento deflagrado:

Muito mais que uma hecatombe. Durante sete meses, que tantos foram os que a tregua unilateral da morte havia durado, tinham-se ido acumulando em uma nunca vista lista de espera mais de sessenta mil

moribundos, exatamente sessenta e dois mil quinhentos e oitenta, postos de uma vez em paz por obra de um instante único, de um átimo de tempo carregado de uma potência mortífera que só encontraria comparação em certas repreensivas ações humanas (SARAMAGO, 2011a, p. 107).

Como concentração de energia, é através da interrupção do ciclo natural da vida em que o caos será potencializado para o momento do retorno da morte. Mais caótica do que a morte, então, é a estabilidade do tempo: estabilidade “aparente”, enfim, que não se sustenta, nem nunca se sustentou, avessa do modo como ela é à natureza da efemeridade das coisas.

Nesse processo da narrativa que engloba o *caos*, Saramago revela um tanto a perspicácia geral do artista de trabalhar com a criação, destruição e recriação do nosso mundo através do universo da literatura. Seu diferencial vai além quando se insere no seu estilo próprio. Como já pudemos averiguar, muitas de suas características apontam também não apenas a temática do *caos*, mas também o *caos* na própria esfera da linguagem, enquanto narrativa *caotizante*, que molda o caos: falta de travessões nos diálogos; parágrafos geralmente amalgamados como uma massa primordial, espécie de “barro literário”, que dá formato às novas ideias; inexistência dos nomes que configurem uma diferenciação das personagens, como se essas fizessem parte de um único todo; divagações que perpassam tanto o pensamento dessas mesmas personagens quanto a do narrador em terceira pessoa, categoria de demiurgo que trabalha aquele mesmo *caos*.

Além disso, Saramago demonstra um tanto que mesmo o artista é limitado a esses poderes da escrita e, por conseguinte, de certo modo, da morte. Exemplo fatídico disso é que, demonstrando o quanto a morte *absoluta* se faz incongruentemente incapaz de ser representada, a tentativa ocasiona geralmente um vazio onde a imaginação não alcança ou, pior ainda, se perde. É o que ocorre em seu último romance, *Caim*.

Como já demonstramos um tanto na sessão anterior, nesse romance, Saramago reconstrói a história do personagem bíblico homônimo. Nisso, a reconstrução se torna um tipo de destruição: inclusive do próprio tempo, sobretudo o histórico - que também é mais construído discursivamente do que simplesmente dado. Essa reconstrução chega não apenas ao nível cosmogônico, gerando incongruências (vencidas pela verossimilhança interna do romance); mas ao escatológico. Isso porque Saramago se

utiliza dessa personagem para recriar a história do Dilúvio, imagem escatológica por excelência do Antigo Testamento. Atemporal e/ou simultânea, a reconstrução da história bíblica de Caim por Saramago apresenta esse simulacro caótico: é ele, o autor, o “deus” de sua obra, contracenando com o deus do Antigo Testamento. Essa permeabilidade do tempo perpetrada pelo *caos* atua de forma bem consciente no estilo saramaguiano, sendo não o todo maior do que as partes, mas essas grandes na medida da sua concomitância e indissociabilidade. Era isso, de fato, o que Saramago propunha intimamente para o seu projeto de escrita:

Gostaria de não interromper nunca a minha escrita, nem com sinais de pontuação nem com capítulos, que tudo fosse simultâneo, o mesmo que ocorre com a realidade: o carro que passa, o fotógrafo que faz uma foto, o vento que mexe os galhos (SARAMAGO, 2010a, p. 239).

No fim da narrativa, a personagem protagonista chega a se apropriar da arca de Noé e decide matar a todos que nela se refugiaram da “fúria de deus”. Depois de concretizada a última morte, se defronta finalmente com a figura divina:

No dia seguinte a barca tocou terra. Então ouviu-se a voz de deus, Noé, sai da arca com a tua mulher e os teus filhos e as mulheres dos teus filhos, retira também da arca os animais de toda a espécie que estão contigo, as aves, os quadrúpedes, os répteis todos que rastejam pela terra, a fim de que se espalhem pelo mundo e por toda parte se multipliquem. [...] Quando as tartarugas, que tinham sido as últimas, se afastavam, lentas e compenetradas como lhes está na natureza, deus chamou, Noé, noé, por que não saís. Vindo do escuro interior da arca, Caim apareceu no limiar da grande porta, 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 projeto, 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 e 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 pode 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, 2010c, p. 171-172).

Nesse trecho, a substituição da personagem Noé pelo seu então assassino, Caim, reorganiza a sequência narrativa. A escatologia do episódio bíblico do dilúvio, que até então estava submetida, tal qual vassalo frente ao seu suserano, à lógica criacionista; supera esse binômio e passa a reinar num cenário completamente apocalíptico.

Tal como se pedissem a nós que imaginássemos uma imagem de morte *absoluta*, e mesmo tentando apreendê-la, a título de exemplo, visualizássemos o escuro com os olhos fechados, ainda isto seria algo e, portanto, uma imagem de morte *não-absoluta*. O que é que parece acontecer, similarmente, no último trecho dessa última obra de Saramago, publicada ainda em vida. Ou seja, mesmo o *caos* não seria capaz de alcançar esse campo semântico do absurdo ilógico causado pela sensação de morte *absoluta*. Consciente desse impasse, a narrativa se encerra num diálogo apaziguado de significados que já não podem mais ser abarcados, uma vez que “a resposta de deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu”. A partir daí, movimentados pelo aspecto *caotizante* da narrativa saramaguiana, os sentidos extrapolam a obra propriamente dita. Ou seja, vemos aqui aquilo que podemos chamar de *autor-demiurgo*: ao mesmo tempo em que questiona o papel da divindade como entidade absoluta, assume também o seu próprio ar de decadência, na incapacidade de retratar completamente o episódio escatológico, como um criador que ficasse também envergonhado da sua própria criação.

Essa sensação se repete com as noções amplas de vida e morte em *As intermitências da morte*. Sendo assim, escatologia e cosmogonia tornam-se “parte de um mesmo mistério” e somos reafirmados pela sabedoria dos povos antigos sobre a dissolução de fronteiras que há entre esses dois lados: como nos ritos de passagem, em que se faz a travessia de um a outro lado de uma “mesma” vida, a morte pode ser compreendida como mecanismo de “suprema iniciação” e, por isso, catalisador da cosmogonia por excelência:

Compreende-se por que o mesmo esquema iniciático – sofrimentos, morte e ressurreição (renascimentos) - se reencontra em todos os mistérios, tanto nos ritos de puberdade como naqueles que dão acesso a uma sociedade secreta; e por que o mesmo cenário se deixa revelar nas intrigantes experiências íntimas que precedem a vocação mística (entre os primitivos, “as doenças iniciatórias” dos futuros xamãs). O

homem das sociedades primitivas esforçou-se por vencer a morte transformando-a em *rito de passagem*. Em outras palavras, para os primitivos, morre-se sempre para qualquer coisa *que não seja essencial*; morre-se sobretudo para a vida profana. Em resumo, a morte chega a ser considerada como a suprema iniciação, quer dizer, como o começo de uma nova existência espiritual. Mais ainda: geração, morte e regeneração (renascimento) foram compreendidas como os três momentos de um mesmo mistério, e todo o esforço espiritual do homem arcaico foi empregado em mostrar que não devem existir cortes entre esses três momentos. O movimento, a regeneração continuam sempre (ELIADE, 2010, p. 160).

Se em *Caim* nos deparamos com uma espécie de paradoxo temporal, que foge ao tempo histórico, pela morte da humanidade; é em *As intermitências da morte* em que, por essa ausência desse mesmo “tipo” de morte – e pela consequente “humanização da morte” – que veremos outro limite entre cosmogonia e escatologia.

Novamente, ao fim da narrativa, nos deparamos com a atitude de um *autor-demiurgo* que constatou que “não haverá nada mais para contar”, ou seja, criar. Portanto, a morte que até então, a essa instância da história, se acostumara a utilizar de artifícios para prevenir os humanos de suas mortes – enviando-lhes “cartas violetas” com avisos prévios de que lhes restavam sete dias de vida – agora decide voltar atrás, queimando uma dessas cartas e anulando o poder que até então lhe dava o nome de “morte dos homens”.

Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contato dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu (SARAMAGO, 2011a, p. 207).

Nesse desfecho, a última sentença chama atenção por vários motivos, não apenas por ser a mesma do começo da narrativa, mas por suas várias instâncias semânticas. É e não é a mesma do começo da narrativa, visto que embora marque(m) uma consequência igual, possua(m) causas diferentes. Além de fechar a ideia de ciclo, de escatologia,



portanto, isso é feito de um modo bem pertinente – instaura a ambiguidade do que posteriormente ocorreu, agora “fora” do romance, no campo da imaginação de seus leitores (o “local” onde as histórias estão mais vivas e vívidas). Haveria ocorrido o impensável da “morte da morte”, sugerido na sentença anterior pela proximidade do “sono eterno”? Ou ela apenas teria abdicado de seu poder de matar, tornando-se “humana”?

Depreende-se disso tudo o modo como a narrativa *caotizante* é acentuada em *As intermitências da morte*, ainda mais do que em *Caim*. Se nesse último romance o paradoxo temporal ainda tem amarras na temática, na intenção ensaística e, portanto, a um nível textual; no primeiro, esse paradoxo é construído sintática e semanticamente, chegando ao nível morfológico (atômico) da palavra, indagando(-se) sobre o sentido próprio da palavra “morte”.

### **Considerações finais**

Ao falar de *Todos os nomes* (1997), Saramago inscreve que todos os livros, como esse, poderiam ser, talvez, ensaios – especificamente, ensaios sobre a existência. (SARAMAGO, 2010a, p. 300). Nessa declaração do autor, feita em uma de suas inúmeras entrevistas, está o feixe que amarra os sentidos da análise a qual nos dedicamos.

A narrativa dita *caotizante* está no âmago da perspectiva ensaística: é no molde da própria obra que a cosmogonia, perdida no caos da ausência de modelos, se faz, ainda assim mais fortuita e produtiva. Partindo de premissas simples, matéria-prima no seu estado mais bruto, falando de mundos tão aparentemente distantes do nosso, fantasiosos, onde as pessoas cegam inesperadamente ou deixam de morrer; Saramago, na verdade, está desvelando sentidos profundos inerentemente conectados ao nosso mundo, à medida que (re)cria os pontos de vista sobre ele, indagando de nossa falsa “onisciência”, quando julgamos que já vimos (e vivemos) de tudo.

Nesse ínterim, conduzindo-nos por suas narrativas como pela leveza de um riacho, o escritor português dispõe de seu estilo como uma força da natureza: força larvar do caos, cujo autor é mais ferramenta dela do que seu manuseador. Compreendendo a lógica (ou a falta dela) na cosmogonia e, sobretudo, na escatologia,

ele sublinha o próprio estilo que, se não *caótico*, mas *caotizante*, busca o movimento em direção ao primeiro:

Se usasse constantemente sinais gráficos de pontuação, seria como se estivesse a introduzir obstáculos ao livre fluir desse grande rio que é a linguagem do romance, como se estivesse a travar o seu curso. No fundo, é como se escrever fosse narrar. Claro que tudo isto é sempre subjetivo e podem ser encontradas muitas outras razões para justificar esta técnica. Estas, no entanto, são as minhas e não me parecem de todo más (SARAMAGO, 2010a, p. 229-230).

Nessa relação construída entre linguagem e realidade, - em que uma molda a outra e, por este meio, se tornam uma só – a narrativa se torna *caotizante*, medida por códigos de escrita que transgredem os modelos usuais. Ao mesmo tempo, a própria linguagem, sem se tornar *caótica*, devido à clareza e concisão que são inerentes à escrita de Saramago, permite a solidez e a verossimilhança do que é narrado.

Não à toa é que, por mais estranha que nos pareça à primeira leitura, logo nos habituamos às suas características. Isso é algo que acontece ao próprio nível do romance, não sendo necessário que leiamos outras de suas obras para com ela, a “obra” como um todo, nos familiarizarmos.

Se em *Claraboia*, ainda estamos nos habituando com esse raciocínio de Saramago, é a partir de *Levantado do chão* (1980) que o estilo do autor começa a dar uma guinada, retornando às formas primordiais da linguagem: a oralidade e a linguagem popular:

Em 1980, tive necessidade de repensar alguns convencionalismos das formas narrativas, e o direito que nós, escritores, temos de desenvolver as nossas próprias navegações noutros oceanos. Embora estivesse pronto a fazê-lo, ou a escrevê-lo [Levantado do chão], só três anos depois é que arranquei, porque sabia que, se seguisse os moldes tradicionais, a narrativa não me ia agradar. Só podia escrever Levantado do chão se o narrasse de viva voz. Tal como nós, que, quando falamos, não fazemos distinção entre o discurso direto e o indireto. No caso de Levantado do chão, isso assume uma forma quase cronística, numa transposição do discurso verbal para o escrito (SARAMAGO, 2010a, p. 203).

Nessas considerações finais, retomamos esse ponto, o que pareceria melhor ter sido “diagnosticado” na introdução. Isso ocorre porque é necessário mostrar, ao fim, assim como viemos demarcando a cosmogonia interior de suas obras; a estrutura que

rege a escatologia destas como um todo, como uma teia, rede tecida na medida em que a estrutura que lhes está subjacente também não foi dada nunca, em algum um momento, como deliberadamente acabada, mas sim algo que está sempre no eterno princípio da cosmogonia.

Logo, antes iniciamos do que concluímos: a cada leitura também são os leitores que recriam o universo saramaguiano. Se isso já ocorre em toda grande obra da literatura, em Saramago tal percurso adquire uma “cumplicidade” peculiar: é a todo o momento que, por diversas instâncias, ele está a nos lembrar desse fato: pela linguagem corriqueira, mas questionadora; pelas divagações que interrompem os romances para mostrar como eles são cruzados por outras histórias; em suma, pelo caos ao qual nos convida a participar no milagre da criação, literal e literária.

## Referências

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia*. 1ª edição. Tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 6ª edição. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. 3ª edição. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.

SARAMAGO, José. *As Intermitências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Org. de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

# THE CHAOS-GENERATING NARRATIVE OF SARAMAGO

## ABSTRACT

With our work, we aimed a study of Saramago works, using the concepts of chaos and cosmogony, interspersing them by the notion of a *chaos-generating* narrative. As an introductory method, we started from the conception of creation in/of writing in the novels *Claraboia* (2011), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) and *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Afterwards, we used the binomial cosmogony/eschatology to emphasize a comparative analysis between the works *As intermitências da morte* (2005) and *Caim* (2009). For this research, we highlight the contribution of the studies of Mircea Eliade, in *Myth and Reality* (2011) and in *The Sacred and Profane: the nature of religion* (2010).

**Keywords:** chaos, *chaos-generating* narrative, cosmogony and eschatology, Saramago.

Recebido em 29/10/2015.

Aprovado em 07/12/2015.