

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

STEFFANY ROMUALDO SOUSA GOMES

**A HISTÓRIA DE UM LIVRO SEM FIM: UMA LEITURA SOBRE AS
REPRESENTAÇÕES DA FINITUDE EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE***

DOURADOS – MS

2018



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS



STEFFANY ROMUALDO SOUSA GOMES

**A HISTÓRIA DE UM LIVRO SEM FIM: UMA LEITURA SOBRE AS
REPRESENTAÇÕES DA FINITUDE EM AS *INTERMITÊNCIAS DA MORTE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literatura, Cultura e Áreas do Saber.

Orientador: Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Flávia Almeida Vieira Resende

DOURADOS – MS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

G633h Gomes, Steffany Romualdo Sousa

A história de um livro sem fim: Uma leitura sobre as representações da finitude em "As Intermittências da Morte" / Steffany Romualdo Sousa Gomes -- Dourados: UFGD, 2018.

116f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Gregório Foganholi Dantas

Co-orientadora: Flávia Almeida Vieira Resende

Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados.

Inclui bibliografia

1. José Saramago. 2. Período Fabular. 3. Literatura e Soecidade. 4. Morte e morrer. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



STEFFANY ROMUALDO SOUSA GOMES

A HISTÓRIA DE UM LIVRO SEM FIM:
Uma leitura sobre as representações da finitude em As Intermittências da Morte

Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre.

Dourados – MS, 25 de abril de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Gregório Foganholi Dantas
Universidade Federal da Grande Dourados
Presidente

Dr.ª Márcia Maria de Medeiros
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Membro Titular Externo

Dr. Leoné Astride Barzotto
Universidade Federal da Grande Dourados
Membro Titular

*Para duas Marias e uma irmã:
Maria Ângela Romualdo Gomes
Márcia Maria de Medeiros
Cindy Romualdo Souza Gomes*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais que sempre me ensinaram o caminho da honestidade e perseverança, me apoiando constantemente em minhas escolhas. Obrigada por serem a melhor parte de mim.

À Cindy, por ser minha inspiração, meu porto seguro, por ser minha amiga, minha irmã; por sempre me estender sua mão e me dar seu coração.

Ao meu cunhado Valdir que, com o amor de um pai e a amizade de um irmão, sempre cuidou de mim.

À minha irmã de coração, Mônica que de janeiro a janeiro, desde o dia em que nos conhecemos, sempre esteve comigo.

Às minhas amigas Núbea e Vivian que entre *pliés* e *grand plié* deixaram minha vida mais leve.

Ao meu melhor e mais querido amigo-irmão Rafael, por me mostrar que é por causa da chuva e da tempestade que florescemos.

Ao presente mais doce e forte que o mestrado poderia ter me dado: minha amiga Evelyn.

Ao meu amigo de infância Demétrius, por ter vindo a minha casa com um livro debaixo do braço dizendo que eu deveria lê-lo. O livro era *As Intermittências da Morte*.

À minha família budista que me ensinou o caminho da benevolência e da gratidão.

Às professoras do programa de pós-graduação da FACALE/UFGD, Leoné Barzotto e Cláudia Galindo por terem me dado um dos maiores presentes desse mundo: o conhecimento.

À professora Magda Sarat por ter me acolhido no grupo de pesquisa Educação e Processo Civilizador (FAED/UFGD) e sempre ter me proporcionado tantos momentos de conhecimento e alegria ao seu lado e de todos os amigos do grupo.

Ao professor André Saramago que mesmo com um oceano de distância, me deu toda sua amizade e apoio.

À CAPES por me conceder uma bolsa, facilitando o desenvolvimento da minha pesquisa.

À professora Flávia Almeida que com a calma de uma mineira e a inteligência de uma grande pesquisadora, me ajudou a terminar essa jornada.

Agradeço especialmente à minha mãe, amiga e orientadora de graduação Márcia Medeiros por ter despertado em mim a paixão de ser pesquisadora e ter me mostrado os meios para me tornar uma grande profissional. Meu muito obrigada por, em uma tarde de novembro, ter me apresentado a outra pessoa que seria essencial nessa minha caminhada, meu atual orientador professor Gregório Dantas que, com seu jeito amigável e empolgante soube me dar as broncas mais doces e eficazes, acreditando no meu potencial e que juntos conseguiríamos fazer um ótimo trabalho. Muito obrigada por todos os seus ensinamentos e por ter me feito uma fã de José Saramago.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE I – JOSÉ SARAMAGO: ENTRE A VIDA E A LITERATURA	15
1.1. “DE DEUS E DA MORTE NÃO SE TÊM CONTADO SENÃO HISTÓRIAS, E ESTA NÃO É MAIS QUE UMA DELAS”: A HISTÓRIA DE JOSÉ SARAMAGO.....	15
1.2. “SE NÃO VOLTARMOS A MORRER NÃO TEMOS FUTURO”: A TEMÁTICA DA MORTE EM JOSÉ SARAMAGO	37
1.3. “A RESCISÃO DE CONTRATO TEMPORÁRIO A QUE CHAMAMOS VIDA”: <i>AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE</i>	42
1.4. O MASTRONÇO E A SOBERANA: NOÇÕES FABULARES	44
1.4.1. “As palavras também têm a sua hierarquia”: Elementos carnavalescos	49
1.5. “NO DIA SEGUINTE NINGUÉM MORREU”: O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO	56
PARTE II – ENTRE A VIDA E A MORTE: A HUMANIZAÇÃO DO DESUMANO	64
2.1. “O MAIOR SONHO DA HUMANIDADE DESDE O PRINCÍPIO DOS TEMPOS”: DA SOCIEDADE PARA A LITERATURA	64
2.2. “A VELHA ATROPOS”: SIMBOLOGIAS DA MORTE E DO MORRER	71
2.2.1. “Um esqueleto embrulhado num lençol”	71
2.2.2. “Um papel de cor violeta”	77
2.2.3. “Acherontia atropos”	79
2.3. “A MORTE DIRIGE O BAILE”: AS AUSÊNCIAS DO MORRER	81
2.4. “ANTES A MORTE QUE TAL SORTE”: O COLAPSO DAS INSTITUIÇÕES DO MORRER	84
2.5. “MAIOR ÉS TU, MORTE, MAIOR QUE TUDO, MAIOR QUE TODOS NÓS”: A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS	92
ENTRE EROS E TÂNATOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	113

RESUMO

GOMES, Steffany Romualdo Sousa. *A história de um livro sem fim: Uma leitura sobre as representações da finitude em As Intermittências da Morte*. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados-MS, 2018.

José Saramago (1922 – 2010) é definido por sua escrita singular formada por longos parágrafos e sem marcas tradicionais de diálogos, como espaçamentos e travessões, indicando-os pelo próprio contexto, entre letras maiúsculas, além de registrar em seus romances os mais diversos assuntos com muita ironia e bom humor. Assim, em primeira instância, esta pesquisa desenvolve-se a partir de um aprofundamento, pautado nos estudos de Ana Paula Arnaut (2008; 2011), acerca de como se constitui a terceira fase de escrita do autor português, considerando que no decorrer de seus inúmeros romances o escritor tenha passado por transições estilísticas e de abordagem até se encaminhar para o denominado período Fabular, no qual se apropriou predominantemente das estruturadas fabulares e do fantástico contemporâneo para compor suas obras. Nesse sentido, este estudo tem como objeto o livro *As Intermittências da Morte* (2005), a fim de compreender como são construídas as personagens diante da temática central do enredo; a morte. Para tanto, a análise se desdobra a partir de como a narrativa apresenta o tema da morte personificada como protagonista da trama, ocupando inicialmente, em relação às outras personagens, um papel de fenômeno biológico, posteriormente, a figura mais reconhecida no âmbito do imaginário, como esqueleto que mora em um espaço paralelo acompanhada de sua foice para, então, adquirir nova forma, transfigurando-se em mulher, posição essa que muda seu *status* dentro da narrativa. Dessa maneira, tendo a construção da personagem Morte como parâmetro de investigação, intenciona-se contrastar, a partir das teorias de Norbert Elias (2001) e Philippe Ariès (2012) os elementos que fundamentam as transformações histórico sociais diante da finitude, considerando que Saramago se utiliza de diversos processos sociais com relação ao comportamento do homem perante a morte para delinear seu enredo, não só no modo através do qual concretiza a personagem, como também pelo qual elabora a atuação dos demais envolvidos na trama com relação à morte e o morrer.

Palavras-chave: José Saramago; Período Fabular; Literatura e Sociedade; Morte e morrer.

ABSTRACT

GOMES, Steffany Romualdo Sousa. *A história de um livro sem fim: Uma leitura sobre as representações da finitude em As Intermittências da Morte*. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados-MS, 2018.

José Saramago (1922 - 2010) is defined by his singular writing, formed by long paragraphs and without traditional marks of dialogues, as spaces and dashes, indicating them by their own context, between capital letters, besides recording in their novels the most diverse subjects with much irony and humor. Thus, in the first instance, this research develops from a deepening, based on the studies of Ana Paula Arnaut (2008, 2011), about how constitutes the third phase of writing of the Portuguese author, considering that in the course of their innumerable novels the writer has undergone stylistic transitions and approaches until he moves on to the so-called Fable period, in which he has predominantly appropriated the structured of fable and the contemporary fantastic to compose his works. In this sense, this study has as object the book *Intermittências da Morte* (2005), in order to understand how the characters are constructed before the central theme of the plot; the death. In order to do so, the analysis unfolds as the narrative presents the theme of death personified as protagonist of the plot, initially occupying, in relation to the other characters, a role of biological phenomenon, later the most recognized figure in the realm of the imaginary, like a skeleton that lives in a parallel space accompanied by its scythe, to then acquire a new form, transfiguring itself into a woman, a position that changes its status within the narrative. In this way, with the construction of the character Death as a parameter of investigation, it is intended to contrast, from the theories of Norbert Elias (2001) and Philippe Ariès (2012) the elements that base the social historical transformations towards the finitude, considering that Saramago is used of diverse social processes with respect to the behavior of the man before the death to delineate its plot, not only in the way with which it concretizes the personage, but also it elaborates the action of the others involved in the plot with respect to death and to die.

Keywords: José Saramago; Fable Period; Literature and Society; Death and Die.

INTRODUÇÃO

Considerando a literatura como veículo representativo de indivíduos, grupos sociais, episódios históricos, sentimentos e acontecimentos cotidianos, utilizando-se das mais diversas modalidades discursivas, destaca-se aqui a forma pela qual as narrativas apreendem certas temáticas que refletem como o homem lida, se comporta e se transforma diante de aspectos traduzidos enquanto tabus, como por exemplo, ocorre ao se abordar o tema da morte.

Para tal enfoque, analisa-se a obra do escritor português José Saramago, *As Intermittências da Morte* (2005), a fim de ilustrar como e por que a representação da morte se configura no romance, partindo do pressuposto de que esse seja um tema universal e que cada grupo sociocultural o interprete à sua maneira. Dessa forma, o discurso saramaguiano se constrói de modo ímpar ao passo que perpassa, humorada e ironicamente, pelas fases históricas que envolvem o processo da morte e do morrer no ocidente.

“No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2015, p. 11): a frase inaugural da narrativa denuncia o que virá a ser em um país – não identificado – com a greve da morte. Sem saber o motivo, a partir do primeiro dia do ano ninguém mais morreu, os que estavam saudáveis, os que eram velhos ou novos, os enfermos, moribundos ou a um segundo do último suspiro, assim permaneceram.

Assim se desdobra o romance, com um enredo que tem como sua protagonista a Morte, caracterizada não só enquanto fenômeno biológico, mas também como personagem criada em duas instâncias; a primeira representando a figura esquelética acompanhada de uma foice; a segunda, uma mulher tomada por sentimentos e que acaba esquecendo sua função de findar a vida humana. Considerando essas transformações, a caracterização da Morte e seus desdobramentos para o andamento do enredo são o principal interesse dessa pesquisa.

Para tanto, é preciso compreender de que maneira certos elementos se concretizam tanto no plano ficcional do romance, quanto no da realidade (assimilando o contexto da morte no ocidente a partir da Idade Média à atualidade), sendo estes pontos: o sentimento do macabro, o cortejo da morte em casa, a figura

da morte, a velhice como condenação à morte, a condição do moribundo e a institucionalização da morte e do morrer.

A obra *As Intermittências da Morte* é disposta de maneira que transita pelas variadas fases comportamentais do homem perante a morte. Enquanto em um momento inicial há a naturalidade, em um segundo há o horror e, aquilo que se caracteriza pelo sentimento do macabro emerge na medida em que, tanto no plano histórico (real), quanto no plano da história (ficção), o homem se conscientiza de sua finitude. Dessa forma, através da própria construção da personagem Morte, José Saramago descortina os conflitos humanos diante da morte e do morrer.

Nessa perspectiva, pensando primeiramente em analisar de modo geral a abordagem da temática da morte na obra saramaguiana, esta pesquisa compromete-se em explorar como a narrativa desenvolve-se para construir a personagem Morte. Dessa maneira, compreendendo que essa construção se faz a partir de como as demais figuras do enredo se apresentam diante da finitude até o momento em que passam a lidar com a Morte (enquanto protagonista), dimensiona-se também como essas personagens interagem entre si, tendo primeiramente o morrer como fenômeno biológico e, posteriormente, enquanto criatura capaz de estabelecer contato com os seres humanos.

A relação entre as personagens secundárias e a M/morte¹ possibilita, ainda, explorar de que maneira aquela sociedade se comporta diante da finitude. À vista disso e considerando a literatura (ficção) como uma representação da realidade, evoca-se então, as personagens representadas por instituições (Igreja, Hospital, Família, entre outras), enquanto figuras ilustrativas para demonstrar como o mundo ocidental ao longo das épocas lida com a morte e o morrer. Assim, a pesquisa foi elaborada a partir de duas partes que sustentassem possibilidades teóricas e analíticas para que se chegasse a tais objetivos.

A primeira parte, intitulada “José Saramago: entre a vida e a literatura”, inicia com uma breve introdução sobre a história de vida de Saramago até o momento em que se tornou um autor conhecido mundialmente. O momento inicial do estudo dedica-se a distinguir as três fases de sua escrita. Sobre isso, é importante destacar que alguns estudiosos saramaguianos consideram que o autor tenha apenas duas,

¹ Tanto como fenômeno biológico quanto personagem.

mas em acordo com as teorias de Horácio Costa (1997) e Ana Paula Arnaut (2008; 2011), optamos por considerar três fases, por compreendê-las como mais completas e condizentes com as exigências da própria pesquisa.

Dessa maneira, ao abordar os dois primeiros períodos, o período Formativo e o dos Romances Históricos, puderam-se desenvolver as explicações acerca do terceiro, o Período Fabular, ao qual pertence o livro objeto desta dissertação.

Essa distinção foi precisa para que pudessem ser compreendidos os aspectos que formaram a construção da obra *As Intermittências da Morte*, uma vez que sua escrita e temática foram decorrentes de produções que passaram por diversas transformações até que José Saramago consolidasse seu estilo ímpar.

Isto posto, com o intuito de se dimensionar como o autor abordava a temática morte em seus romances, foram analisadas duas obras que a representassem, não na condição de assunto central, mas em níveis diferentes de *As Intermittências*, e de perspectivas bastante diversas, causando um contraste com *As intermitências da Morte: Levantado do Chão* (1980) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984).

Para que houvesse continuidade, o primeiro momento desdobra-se a partir da apresentação do romance, dedicando-se à análise dos aspectos fabulares e fantásticos presentes na obra, além de abordar também as considerações de Bakhtin (2015) sobre o conceito de carnavalização para explicar como a narrativa saramaguiana possibilita, entre outras coisas, a inversão de valores e até mesmo a banalização de estatutos convencionalmente considerados inatingíveis pela sociedade.

Assim, com base nos estudos realizados e demonstrados na primeira parte, a seguinte, intitulada “Entre a vida e a Morte: a humanização do desumano”, foi dedicada à análise do romance com uma perspectiva não apenas de estudos literários, mas também a partir de referências advindas da Sociologia e da História, a partir de Norbert Elias (2001) e Philippe Ariès (2012), a fim de explicar como a morte e o morrer são representados através das simbologias demarcadas em toda obra, tendo como aporte o referencial de Chevalier e Gheerbrant (2007).

Dessa forma, foi feita uma análise sobre o título do romance de José Saramago, *As Intermittências da Morte*, tendo em vista que a palavra “intermitência” aparece no plural e, nesse sentido, traz uma nova roupagem para o significado da

mesma. Assim, diante da compreensão da intenção da pluralidade, foi possível ainda, refletir como as instituições apresentadas pela narrativa foram construídas a partir das “ausências da Morte”.

Esta análise pôde ser feita em duas perspectivas: a primeira ambientada pelo próprio romance e a segunda, utilizando-se dos elementos apresentados por ele buscando compreender os aspectos externos à ficção, ou seja, recorrendo mais uma vez a Ariès e Elias para entender os fenômenos históricos e sociais que possivelmente compuseram a narrativa de Saramago para formar as instituições tais como foram representadas na obra

Essa investigação resultou no desenvolvimento de outras reflexões exploradas ao decorrer do capítulo sobre as personagens envolvidas na trama e, para tal enfoque, foi então delineado, através da perspectiva de Beth Brait (1985), o conceito de personagem, tendo em vista que os seres atuantes do romance saramaguiano não são compostos por indivíduos típicos de outras narrativas, a exemplo das instituições e da própria Morte, as quais atuam na condição de personagens.

Dessa maneira, discutem-se ainda os níveis de participação da Morte enquanto figura atuante da obra, considerando que, no início do romance, seu papel era apenas de fenômeno biológico e, ao final, surge enquanto protagonista da história transformada em mulher.

A obra de José Saramago, *As Intermittências da Morte*, narra como um país lida com a ausência do morrer, implicando para que aquele grupo social perceba, através do caos gerado entre pessoas e instituições, o quanto necessária se faz a morte.

O romance traz inicialmente a importância da morte e do morrer. Um ciclo natural retratado como uma maldição torna-se fundamental para a regência equilibrada de uma sociedade. O que era um fenômeno biológico acaba transpassando esse *status* para mostrar-se como ser que corresponde e então, alcança o mesmo patamar humano ao se figurar não só enquanto uma pessoa, mas, principalmente, como uma mulher com sentimentos e sendo capaz de amar e esquecer suas funções em nome desse amor.

Entre a aparição da morte na condição de personagem e o envolvimento com um homem, há de se destacar como sua ausência e suas interferências são abordadas ao longo da narrativa, uma vez que esses momentos podem ser contrastados com o comportamento social fora da ficção. Isso quer dizer que a narrativa saramaguiana possibilita uma comparação entre as suas personagens e a construção de todo o romance diante da M/morte, com a historicização do processo de morte e morrer do medievo até a atualidade, uma vez que Saramago contempla em *As Intermittências* os aspectos sociais, culturais e históricos através dos quais a humanidade passou a se comportar frente à temática.

Considera-se principalmente o fato de o enredo abordar de maneira ímpar o assunto, pois o traz por um viés que evidencia a sua importância através da ausência e, até mesmo, expondo o íntimo de uma figura tão misteriosa ao indicar que a Morte tem sentimentos, como os seres humanos.

Essa reconfiguração induz ao entendimento de que, tanto um, quanto o outro, são semelhantes e, a partir desse desdobramento, pode-se ter uma abordagem menos impactante e mais simplista de um assunto tão delicado e restrito ao silêncio/silenciamento por parte das pessoas.

A partir da organização estabelecida para formação deste trabalho, acredita-se que se tenha conseguido não apenas atingir os objetivos traçados inicialmente com a proposta da pesquisa, como ainda uma investigação mais abrangente sobre as possíveis perspectivas que a temática abordada pelo romance saramaguiano dispõe.

PARTE I – JOSÉ SARAMAGO: ENTRE A VIDA E A LITERATURA

1.1. “DE DEUS E DA MORTE NÃO SE TEM CONTADO SENÃO HISTÓRIAS, E ESTA NÃO É MAIS QUE UMA DELAS”: A HISTÓRIA DE JOSÉ SARAMAGO

Era uma vez um homem que nasceu numa azinhaga e se fez serralheiro, jornalista, escritor e cavaleiro. Era uma vez a gente que o amou e odiou. Era uma vez um homem que tinha um sonho e não sabia. Era uma vez uma mulher que o fez sorrir. Era uma vez um homem que escreveu um livro e o ouvia cantado em ópera. Era uma vez Blimunda. Era uma vez. Saramago (JACOBETTY *apud* ARNAUT, 2008, p. 15).

José de Sousa Saramago nasceu no dia 16 de novembro de 1922 na vila de Azinhaga, município de Golegã, no norte de Portugal. Em meio a uma família de agricultores, antes de completar os dois anos de idade mudou-se para Lisboa, já que era muito comum que o destino de aldeões fosse a migração para a capital ou para o Porto a fim de buscar diminuir suas dificuldades econômicas.

Desde cedo demonstrou interesse pelos estudos, porém, mais tarde, os problemas financeiros o impediram de iniciar uma universidade, formando-se, assim, em uma escola técnica. Sem nunca ter tido uma formação acadêmica, Saramago pode ser considerado autodidata, por seus conhecimentos vastos e multifacetados proporcionados pelas inúmeras profissões (cf. MACHADO, 1996).

Foi serralheiro mecânico, desenhista, funcionário da saúde e da previdência social, tradutor, editor, jornalista, escritor e crítico literário. Suas experiências profissionais contribuíram para orientação de algumas de suas obras, como a carreira de jornalista, que muito influenciou sua atividade como cronista, conforme infere Lopes:

Não se tratava de garantir apenas crônicas semanais e periódicas, mas de trabalhar profissionalmente no seio de uma equipe de jornalistas com a função de redigir os textos que deveriam nortear a linha editorial.

[...]

Em suma, nesses editoriais [...] José Saramago mostrava uma intervenção cívica audaz em prol da transformação política, social e econômica de um país ainda cerceado pelo fascismo, e, na

medida do possível, em conformidade com o ideário comunista que lhe dava base (LOPES, 2010, p. 61 e 65).

A produção de crônicas desenvolveu a atividade contínua de escritas de Saramago, contribuindo para a construção de obras como *Deste Mundo e de Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973), revelando um perfil muito sensível às nuances de seu tempo, com um olhar atento aos aspectos que interferiam decisivamente no constructo social, aplicando-os em suas narrativas.

Publicou seu primeiro livro em 1947, *Terra do Pecado*, e dali em diante, mais de 15 romances, além de diversos contos, crônicas, peças teatrais e volumes de poesia. Entre seus títulos estão obras reconhecidas como *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Com *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), o autor marcou um estilo mais alegórico e pessimista, iniciando um novo ciclo em suas obras (LOPES, 2010).

Em 1998 recebeu o prêmio Nobel, tornando-se o primeiro escritor português a receber tal distinção e, mais de dez anos depois, em 2010, Saramago faleceu, aos 87 anos, vítima de leucemia crônica, em sua casa em Lanzarote.

A narrativa de José Saramago é definida por sua escrita singular, formada por longos parágrafos e sem marcas tradicionais de diálogos, como espaçamentos e travessões, os quais são indicados pelo próprio contexto, entre letras maiúsculas, além de registrar em seus romances os mais diversos assuntos com muita ironia e bom humor.

Entre suas diversas publicações, *Terra do Pecado*, *Levantado do Chão* e *Ensaio Sobre a Cegueira* são obras que marcam as fases transitórias de escritas do autor português, podendo-se dividi-las em três: Período Formativo², Período dos Romances Históricos e Período “Fabular”³, uma vez que se admite que estas categorizações são evidenciadas de acordo com as mudanças de estilo e de temas que envolvem a literatura saramaguiana.

Sem relações, nem nome no meio literário, no ano de 1947, José Saramago publicou seu primeiro livro, inicialmente intitulado *A Viúva*, o qual, como condição

² Expressão cunhada por Horácio Costa (1997).

³ A nomenclatura foi escolhida a partir de preferências embasadas nos estudos da teórica Ana Paula Arnaut.

imposta pelo diretor da editora que o colocaria no mercado, passou a se chamar *Terra do Pecado*.

Seu primeiro romance narrava a história de uma viúva que se envolveu com um velho médico e foi chantageada pela criada da família. Depois de alguns acontecimentos, a história termina com a mulher vivendo sozinha. O enredo criado pelo autor possui características muito afins ao estilo realista-naturalista (LOPES, 2010). De acordo com Massaud Moisés (2013), esse tipo de literatura nega a fuga da realidade, apresentando personagens humanas com valores e comportamentos os mais próximos possíveis do real. Para tanto, as descrições longas e detalhadas possibilitam a construção dessa representação.

Isso posto, é passível se afirmar que a primeira publicação do autor foi produzida a partir de um princípio narrativo em que a realidade e a vivência dos leitores era considerada, abordando um tema e apresentando personagens de fácil identificação com o plano fora da ficção.

Apesar de o romance apresentar-se como uma marca do início da carreira literária do autor português, João Marques Lopes afirma que:

Suprimida da bibliografia saramaguiana até a segunda metade da década de 1990, desautorizada de reedição até a edição comemorativa de 1998 e praticamente ignorada nos estudos sobre o autor até então, *Terra do Pecado* vale hoje mais como exercício de escavação arqueológica no passado do escritor do que propriamente por razões de história literária, ainda que sua arquitetura geral e estilo estivessem longe de ser uma tolice artística (LOPES, 2010, p.39).

Além da desconsideração investigativa sob caráter literário mencionada por Lopes, o próprio José Saramago demonstra uma aversão à sua primeira obra ao se referir a ela como um “velho romance de que não tenho nenhum exemplar” (AGUILERA *apud* LOPES, 2010, p. 288) ou como um livro que “acabou onde deveria acabar: nas velhas e simpáticas padiolas, onde a gente encontra tanta coisa boa. Não quer dizer que este fosse o caso” (LOPES, 2010, p. 39).

Entre 1947 e 1953, Saramago dedicou-se à escrita de poemas, crônicas, contos e peça teatral⁴, mas seria apenas com o segundo romance do chamado Período Formativo, intitulado de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), que se estabelecerá um outro sentido para a narrativa saramaguiana, sendo reconhecido como um reflexo das transições estilísticas do autor.

A obra é protagonizada por H., um pintor de retratos realistas que acaba entrando em um dilema consigo e com seu trabalho ao tentar reproduzir fielmente a figura de um de seus clientes. A personagem denuncia sua mediocridade enquanto pintor ao dizer que:

A minha vida é uma impostura organizada discretamente: como não me deixo tentar por exagerações, fica-me sempre uma segura margem de recuo, uma zona de indeterminação onde facilmente posso parecer distraído, desatento, e, sobretudo, nada calculista. Todas as cartas do jogo estão na minha mão, mesmo quando não conheço o trunfo: é certo que pouco ganho quando ganho, mas as perdas também são mínimas. Não há grandes e dramáticos lances na minha vida (SARAMAGO, 1985, p. 75-76).

Entretanto, a consciência de sua condição mostra H. como um homem que reflete sobre si e intensifica esse exercício ao iniciar uma nova atividade, a escrita. O ato de escrever se opõe ao de pintar à medida que ultrapassa a cópia e seu autor descobre uma nova forma de arte, “na verdade a grande questão talvez não seja pintura x escrita, mas arte referencial e arte como invenção do real” (PINHEIRO, 2012, p. 21).

Contudo, a grande simbologia por trás da obra está em demarcar, assim como acontece com a personagem, a própria consciência do autor José Saramago diante não só do ato de escrever como da sua maneira particular de escrita. Nesse sentido, estudiosos afirmam que o *Manual de Pintura e Caligrafia* é uma anúnciação da renovação estilística e temática de Saramago, tendo em vista que esta é a

⁴Poesias: Poemas Possíveis (1966), Provavelmente Alegria (1970) e O Ano de 1933 (1975), crônicas: Deste Mundo e do Outro (1971), A Bagagem do Viajante (1973), As Opiniões que o DL teve (1974) e Os Apontamentos (1976), conto: Objecto Quase (1978) e peça de teatro: A Noite (1979)

narrativa que encerra o primeiro período literário do romancista, o Período Formativo, como ele mesmo afirma ao se comparar com a personagem H.:

Esse pintor que tem consciência da sua própria mediocridade no fundo é como se eu estivesse a fazer a minha própria autocrítica e a dizer: poderei fazer amanhã algo que tenha mais importância que o que fiz até hoje? E é verdade que o pintor não vai deixar de pintar, é verdade que vai tentar pintar de outra forma, [embora] não consiga; mas o que vai fazer, sobretudo, é refletir por escrito sobre aquilo que pinta e, no momento seguinte, vai refletir sobre o que está a escrever. Então, é como se eu mesmo, neste livro, estivesse não só fazendo uma reflexão indireta sobre o meu passado como escritor, mas também como uma espécie de antecipação sobre uma reflexão que apareceria mais desenvolvida depois, e que, no fundo, é uma reflexão sobre o tempo, uma meditação sobre a minha relação com o tempo (AGUILERA, 2010, p. 285).

A partir de então, Saramago assumiu em entrevistas que *Manual de Pintura e Caligrafia* seria sua obra com maior teor autobiográfico, com o qual consolida espontaneamente o fim de um ciclo literário, formado por narrativas realistas e naturalistas, para introduzir inúmeros romances que dialogam com a História e a ficção.

Desse modo, o segundo período de escrita do autor se inicia com a vida miserável das famílias de latifundiários de *Levantado do Chão* (1980), que não serviu apenas para narrar a história dos Mau-Tempo, como também foi um grande marco na própria história literária de José Saramago, instaurando uma nova fase em sua carreira e inaugurando uma construção narrativa singular.

A partir da narrativa sobre a vida dos trabalhadores do latifúndio, Saramago adentrava no universo dos romances históricos, construindo-os através de uma escrita oral, sem travessões e com longuíssimos parágrafos. Em outras palavras, *Levantado do Chão* redefiniu a literatura saramaguiana não apenas por expor uma temática que pactuava com a realidade de muitos trabalhadores rurais alentejanos e atribuía sentido às vivências do país, mas também e, principalmente, por ter sido com este romance que o autor estabeleceu um novo parâmetro de escrita para suas narrativas, conforme ele mesmo afirmou em entrevista a Alexandre Correia:

Embora estivesse pronto a fazê-lo, ou a escrevê-lo [*Levantado do chão*], em 1976. Mas 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 do *Levantado do chão*, isso assume uma forma quase cronística, numa transposição do discurso verbal para o escrito. É uma fórmula que tem sido empregue de uma maneira inovadora tanto por mim como por outros autores (CORREIA *apud* AGUILERA, 2010, p. 232).

De modo geral, os romances históricos são compreendidos como aqueles que inserem a ficção em um contexto real de determinado acontecimento da história de um país, região ou grupo social. É uma regra do gênero que a narrativa ficcional se relacione com os fatos históricos, é regular a composição das personagens e dos cenários estarem em concordância com os documentos e dados históricos, proporcionando ao leitor uma noção da vida e dos costumes da época em questão (ARNAUT, 2008).

Isso permite construir críticas sobre como a memória histórica vem sendo conservada:

Desse exercício interativo resultará, sem dúvida a constatação de que, na recuperação-revisitação que faz do passado mais ou menos remoto, José Saramago utiliza três *ingredientes* fundamentais: as já mencionadas fontes históricas oficiais que, em termos englobantes, emolduram o romance e que, em termos mais restritos, escoram diversos episódios-acontecimentos relatados; a capacidade imaginativa para preencher os muitos vazios históricos [...] que, afinal, interessa à história e à *sua* História; uma panóplia de fontes oficiosas que, por diversos motivos, têm sido conservadas na sombra (ARNAUT, 2008, p. 32).

Em *Memorial do Convento* (1982), Saramago evoca o reinado de D. João V e as práticas inquisitoriais para construir um enredo que constitui uma crítica ao prevailecimento dos ricos diante dos pobres. A narrativa trata sobre a vida daqueles que construíram um mosteiro por ordem do rei, o qual, com o vislumbre das riquezas conquistadas pela exploração do ouro brasileiro, dedicou seu governo autoritário à empreitada arquitetônica.

José Saramago conhecia a História oficial do convento, como qualquer português. Entre 1980 e 1982, ele esteve várias vezes em Mafra, pesquisando e imaginando os tantos anônimos que

contribuíram para a magnânima obra. Nascia o *Memorial do Convento*.

[...]

Parece que Saramago escreve *Memorial do Convento* [...] colocando em xeque as atitudes arbitrárias de D. João V, quando este não poupou esforços para levar adiante seu sonho de pedra através da força física de tantos operários sem nome (CALBUCCI, 1999, p. 26; 27).

Saramago busca e apresenta em sua narrativa nomear esses operários, conferindo-lhes um espaço na História, e assim o faz não apenas reconstruindo um fato da tradição histórica portuguesa, como também dando voz às personagens que a compuseram e que, por meio das documentações, foram postas como meros participantes objetificados⁵. É como se o objetivo do romance fosse humanizar a História e representar com dignidade as pessoas que foram silenciadas no século XVIII (cf. CALBUCCI, 1999).

Com inovação, em Saramago, a história se torna o próprio tema dos romances e não apenas um mero pano de fundo. A manipulação literária redimensiona os diferentes dados e elementos históricos em um conjunto ficcional, diferente do universo de onde foram tirados. Ao recriar a história, José Saramago a reinterpreta, transfigurando-a artisticamente e produzindo uma realidade caracterizada pelos anseios e dados subjetivos do escritor (ROANI, 2002, p. 17).

Em outras palavras, a assertiva de Gerson Luiz Roani situa as obras saramaguianas como pertencentes ao romance histórico pós-modernista, uma vez que Saramago não se utiliza dos fatos históricos apenas para justificar os desdobramentos do presente, mas sim para recriar a História a partir de perspectivas que ainda não foram apresentadas, além de proporcionar um novo caráter reflexivo na abordagem da temática, como afirma Ana Paula Arnaut:

Ao contrário do romance histórico tradicional (cujos intuítos moralizantes pedagógicos e didáticos se prendiam com a concepção de que o passado deveria ser ressuscitado com o intuito de dar uma lição ao presente), o que a ficção histórica post-

⁵ Norbert Elias (2001) compila o termo “objetificado” para retratar aqueles indivíduos que por serem entendidos como dispensáveis socialmente devido a sua condição social, econômica e/ou racial sofrem opressões de seus superiores que, por sua vez, não os conferem nenhuma possibilidade de se enquadrarem em nenhuma outra categoria maior/melhor.

modernista inscreve é uma nova moral e uma nova pedagogia que chamam a atenção para a parcialidade do conhecimento histórico. Levantando o véu da suspeição sobre o que a História diz ter acontecido, valida-se, em consequência, a hipótese de as coisas poderem muito bem ter sido como o(s) romance(s) as re-presentam (ARNAUT, 2008, p. 32).

Há de se salientar que os enredos de Saramago adotam uma postura segundo a qual, quando analisados de maneira fragmentada, possuem características tanto do romance histórico tradicional quanto do pós-moderno. Esse caráter fica evidente ao se esmiuçar a obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* que, à primeira instância, pode ser considerado como ficção histórica tradicional, pois abarca tradicionalmente personagens que vivenciam um contexto histórico social português, englobados por um período de regimes ultranacionalistas de direita, de inspiração fascista sob o comando de Salazar. Sobre o enredo histórico, Helena Kaufman pondera sobre as características do gênero ao dizer:

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* o autor dedica-se com grande sucesso à recriação do ambiente de Lisboa do ano de 1936, quase fornecendo um mapa detalhado da cidade. A imagem é complementada e alargada por numerosas citações dos jornais da época que contêm informações das mais variadas: das notícias e fragmentos de discursos políticos aos anúncios comerciais. Através dessa reconstrução arqueologicamente minuciosa, o autor consegue criar uma realidade palpável da época, de complexas mudanças políticas em toda a Europa (KAUFMAN, 1991, p. 120).

De acordo com a exposição da autora, há, por exemplo, na obra de José Saramago, diversas referências às notícias dos jornais da época:

[...] desde as notícias da primeira página, Eduardo VIII será o novo rei da Inglaterra, o ministro do Interior foi felicitado pelo historiador Costa Brochado, os lobos descem aos povoados, a ideia do Anschluss, que é, para quem não sabia, a ligação da Alemanha à Áustria, foi repudiada pela Frente Patriótica Austríaca, o governo francês pediu a demissão, as divergências entre Gil Robles e Calvo Sotelo podem pôr em perigo o bloco eleitoral das direitas espanholas [...] (SARAMAGO, 2016, p. 123).

Ao fazer referências a nomes de personalidades históricas, Saramago contribui para a classificação dada ao romance como sendo ficção histórica

tradicional, pois assim apresenta ao leitor, a partir de figuras que de fato já existiram, referências que pertencem à realidade histórica de uma determinada sociedade. O contraponto desse recurso saramaguiano, nesse contexto, está em inserir personagens pertencentes apenas à literatura e lhes conferir existência real, como no caso do protagonista de sua obra, Ricardo Reis:

[...] aí temos o Alberto Caeiro, coitado, que, tendo morrido em mil novecentos e quinze, não leu o Nome de Guerra, Deus saberá a falta que lhe fez, e a Fernando Pessoa, e a Ricardo Reis, que também já não será deste mundo quando o Almada Negreiros publicar sua história (SARAMAGO, 2016, p. 141).

O autor apresenta quatro nomes de personalidades conhecidas, porém, apenas duas são pessoas reais. Assim, tanto Alberto Caeiro quanto Ricardo Reis são heterônimos de Fernando Pessoa (figura histórica, assim como Almada Negreiros, também citado no romance). Dessa maneira, há uma mescla do plano histórico com o ficcional, uma vez que se tem a inversão desses universos a partir do momento em que o autor invoca para a realidade as personagens fictícias de Pessoa e o torna, dentro da narrativa, um fantasma.

A composição de Saramago entre ficção e realidade atribui uma nova roupagem à obra, classificando-a então como um romance histórico pós-modernista, que

[...] relaciona-se estreitamente com a tradição do romance histórico, constituindo uma continuação de várias tendências que se manifestaram no processo de sua evolução. Mas [...] não é somente uma continuação, como também um diálogo, muitas vezes explícito no texto e transformando num dos temas do romance (KAUFMAN, 1991, p. 135-136).

Conforme exposto, para além de abordar elementos fictícios, esse tipo de romance abarca elementos da própria metaficção e atribui uma nova perspectiva aos fatos históricos, podendo fornecer outros sentidos para as lacunas deixadas pela História.

Entre os anos de 1995 e 2009, Saramago publicou oito obras⁶ as quais marcaram e concretizaram uma renovada forma de narrar do autor, desprendendo-se dos acontecimentos históricos de Portugal e das características dos romances históricos, como afere João Marques Lopes:

Numa visão de conjunto, o traço dominante mais inovador parece confluir para o fato de estarmos agora diante de alegorias que funcionam como distopias de um mundo abandonado pela razão. Da barbárie do *Ensaio sobre a cegueira* à gélida burocratização em base ontológica, gnoseológica, ética e política de *Todos os nomes*; da absolutização do mercado em *A caverna* à opacidade da identidade do eu a si próprio em *O homem duplicado* e à ilusão da democracia em *Ensaio sobre a lucidez* – tal parece ser agora o eixo da ficção saramaguiana (LOPES, 2010, p. 139-140).

Caracterizar a terceira fase de escrita de José Saramago como fabular pode soar inadequado quando se tem como referência os nomes de Esopo ou La Fontaine. Entretanto, de acordo com Ana Paula Arnaut (2008), a desmistificação por trás do termo com relação aos escritores se desfaz a partir do momento em que seu conceito é desmembrado, revisto e identificado em aspectos ímpares nos romances de Saramago.

Para ilustrar essa possibilidade, pensando nas obras *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) e *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004), a autora demarca a inserção fabular:

No que se refere aos Ensaios, ressalta, também, o caráter englobante, universal, da história contada (da *fábula* enquanto narrativa de fortes intuitos morais e moralizantes), bem como os contornos que das personagens fazem *peçoas* representativas do Homem e de ações que podem muito bem acontecer aqui, ali ou alhures (ARNAUT, 2008, p. 43).

⁶ Nesse período o autor publicou os romances: *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004), *As Intermittências da Morte* (2005), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009), em concomitância a uma peça teatral e 5 diários e memórias, sendo estes correspondentemente: *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (2005), *Cadernos de Lanzarote. Diário – II* (1995), *Cadernos de Lanzarote. Diário – III* (1996), *Cadernos de Lanzarote. Diário – IV* (1997), *Cadernos de Lanzarote. Diário – V* (1998) e *As Pequenas Memórias* (2006)

É preciso, então, considerar o conceito de fábula. Segundo o *Dicionário de Termos Literários* (MOISÉS, 2013), a palavra fábula, sendo originária do grego, obedece ao mesmo sentido de mito e é designada através do significado aristotélico enquanto “imitação de ações” e “composição dos atos” (MOISÉS, 2013, p. 187), traduzindo-se assim apenas como uma história ou enredo, sem maiores caracterizações.

Contudo, a partir de estudos sobre a origem da fábula, foram descobertos textos do século XVIII a.C. os quais apresentavam formas narrativas com uma peculiaridade que as destacavam de outras histórias, pois apresentavam animais antropomorfizados enquanto personagens e, assim, o termo ganhou uma nova configuração:

Para usar uma narrativa como fábula basta que ele [o falante] a configure como um discurso alegórico [...]. Essa vinculação obriga o ouvinte a não só compreender a narrativa, mas também a interpretá-la, buscando pontos de contatos significativos entre ela e a situação discursiva que motivou sua enunciação. Esse trabalho de interpretação pode ser realizado pelo próprio enunciador da fábula, quando ele mesmo fornece uma *moral* para a narrativa. Mas também faz parte das possibilidades lúdicas do gênero deixar a narrativa sem moral, para que o ouvinte se veja obrigado a desvendá-la, a partir de indícios textuais ou situacionais (DEZOTTI, 2003, p. 22).

Ao se consolidar a fábula como subgênero⁷, a partir das narrativas de Esopo, esse tipo de narrativa passou a ser identificada por fatores que a demarcaram de maneira singular; são textos curtos e objetivos, protagonizados por animais com características humanas, que se utilizam de uma abordagem satírica para expor as mazelas da sociedade.

Assim, de acordo com Fiorin (1986/1987), esses são os elementos que caracterizam a fábula tradicional. Entretanto, a partir dos estudos apresentados por Ana Paula Arnaut (2011), compreende-se que há uma flexibilização ou variantes dessas características que possibilitam elencar outros tipos de narrativas como fabulares, ou seja, há outras maneiras de se construir a fábula além do modo

⁷ Esta pesquisa não tem como intenção discutir ou definir o conceito de gênero ou subgênero literário, porém entende-se que é importante categorizar esse tipo de literatura como sendo um subgênero narrativo, sendo gêneros propriamente o romance, o conto e a novela.

tradicional apontado por Fiorin, como acaba ocorrendo com os romances de José Saramago.

Arnaut, em um de seus estudos acerca das obras saramaguianas, elege *As Intermittências da Morte* (2005), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009) como representantes da “fase fabular”, justificando que estes assim se enquadram por “uma mais englobante comicidade e, por conseguinte, uma maior leveza, tanto na escolha dos acontecimentos que são postos à boca de cena das narrativas quanto no modo como se constrói o relato” (ARNAUT, 2011, p. 26).

Diante do que foi apresentado pela autora, compreende-se como um requisito para a fábula o cômico. Dessa maneira, nesta pesquisa aborda-se o conceito por ela apresentado em conjunto com as definições citadas sobre a fábula tradicional, ou seja, somam-se as noções de moral e comicidade, para assim, caracterizar as obras de José Saramago a partir das publicações de 1995, com *Ensaio Sobre a Cegueira*. Em outras palavras, estipula-se aqui, então, que o terceiro período de escrita (“fabular”) do autor concretiza-se a partir dessa obra e encerra-se com seu último livro (lançado em vida⁸), *Caim*. No geral, esses romances possuem um alto sentido alegórico⁹.

Desse modo nota-se que o terceiro momento literário das obras de Saramago se dá a partir de temáticas as quais se distanciam da realidade portuguesa, no sentido de não pertencerem mais e somente àquele contexto. Assim, são caracterizadas por temas mais universalizantes, uma vez que são retratados em sociedades fictícias que fazem o leitor refletir sobre a moral, costumes, ética, preconceito, impactos econômicos, entre outros.

Ensaio Sobre a Cegueira (1995), *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002) e *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004). Estes, através de características e de estratégias

⁸ Após a morte de Saramago, em 2010, ainda foram publicados dois textos, *Claraboia* (2011) e *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas* (2015). Sendo o primeiro classificado como pertencente à primeira fase de escrita do autor de acordo com o seu conteúdo narrativo, o segundo entretanto, não foi terminado por Saramago, e teve a publicação apenas do que havia sido deixado por ele.

⁹ Segundo Massaud Moisés (2013), a alegoria é uma transcendência da metáfora, pois busca referências em quadros mais extensos e profundos, perpassando pela própria metáfora até a sátira, o símbolo, a fábula, o mito, a parábola, a ironia, entre outros. Dessa maneira, “[...] faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra” (MOISÉS, 2013, p. 14).

[...] apontam para uma vertente crítica de maior abrangência histórico-social (não falamos, neste caso, de romances históricos, mas não podemos esquecer que, de uma maneira ou de outra, todo romance evidencia estreitas ligações com a realidade que lhe dá origem).

[...]

O que estes últimos romances comprovam, afinal, é um diferente tipo de interesse, e também de abordagem, em relação à sociedade e ao mundo em que vivemos. Um mundo, e não apenas um país, Portugal, onde os valores podem deixar de fazer sentido e onde o Homem pode deixar de saber quem é (ARNAUT, 2008, p. 40;47).

Entende-se, então, que esse período da escrita saramaguiana concentra as características fabulares ao desenvolver temáticas a partir de uma linguagem irônica e cômica, além de implícita ou explicitamente trabalhar com questões de cunho social, político e religioso, proporcionando ao leitor uma reflexão sobre a sua própria realidade, como é o caso da obra *As Intermittências da Morte*, em que Saramago discute com muita ironia como a sociedade e as instituições envolvidas (Igrejas, hospitais, funerárias, famílias, entre outras) lidam com a morte a partir do momento em que esta se encontra ausente por estar em greve no país.

Cabe ressaltar ainda sobre esse período que os romances saramaguianos apresentam, através de suas personagens e/ou situações, elementos próprios do fantástico, atribuindo às narrativas momentos sobrenaturais¹⁰ que interferem nas noções de realidade, como no caso de Ricardo Reis manter diálogos com o fantasma de Fernando Pessoa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a cegueira generalizada de toda uma população, à exceção de uma personagem, como já mencionado sobre o *Ensaio Sobre a Cegueira*, ou ao fato de a morte mandar cartas para as pessoas de um país no qual ela deixa de matar, como em *As Intermittências da Morte*.

Nesse sentido, encontra-se em diversos aspectos a introdução do fantástico nos enredos do autor português, mesmo que este elemento já pudesse ser percebido nas obras pertencentes ao período dos romances históricos; como *A Jangada de Pedra* (ao se ter uma península desmembrando-se do resto do

¹⁰ David Roas (2014) explica que o termo sobrenatural, de acordo com sua concepção de fantástico contemporâneo, não alude apenas a criaturas monstruosas ou fantasmagóricas, mas também a tudo que transcende a realidade humana.

continente europeu e navegando pelo oceano) ou *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (com a apropriação da mudança da história bíblica de Jesus¹¹).

Segundo Todorov (2007), o conceito de fantástico tem como sua base a relação entre o real e o imaginário, a intromissão desmedida do mistério e do sobrenatural na realidade. Assim, no plano literário, a narrativa aparentemente realista desenvolve-se até ser interrompida por um fenômeno estranho, que pode ser explicado de duas maneiras: por causas naturais ou por causas sobrenaturais, assim, “a possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2007, p. 31).

Para exemplificar esse procedimento, será analisado o conto de E.T.A. Hoffmann, “O Homem de Areia” (1815), considerado o mais representativo entre tantos de sua autoria. Tematizando os pesadelos infantis, o amor, a loucura e o autômato, a narrativa é das mais importantes para o fantástico do século XIX:

Selecionar uma narrativa na vasta obra de Hoffmann é difícil: se opto por “Der Sandman” não é para confirmar a escolha mais óbvia, mas porque este realmente me parece o conto mais representativo do maior autor fantástico do século XIX (1766-1822), o mais rico de sugestões e o mais forte em valor narrativo. A descoberta do inconsciente ocorre precisamente aqui, na literatura romântica fantástica, quase cem anos antes que lhe seja dada uma definição teórica (CALVINO, 2016, p. 49).

O conto trata da história de Natanael, que, desde criança, é atormentado por pesadelos que envolvem uma criatura que deixa grãos de areia nos olhos das crianças ao dormirem, o Homem de Areia, fantasia alimentada pela mãe e empregados da casa. Essa criatura passa a perseguir a personagem por toda sua vida. Ainda pequeno, o garoto deposita no advogado da família, Coppelius, toda figura e medo que tinha do *bicho papão*, por sua aparência e atitudes horrendas.

Mesmo depois de adulto e morando em outra cidade, Natanael se vê assombrado mais uma vez pela imagem de Coppelius, quando conhece o vendedor de barômetros Coppola. Afligido pelas lembranças, o rapaz regressa para sua

¹¹ Roas (2014) postula o “maravilhoso cristão”, uma narrativa com fenômenos sobrenaturais que se explicam a partir das crenças religiosas. No caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* o efeito se constrói por romper até mesmo as explicações religiosas, pois afasta-se totalmente do discurso bíblico ao atribuir a personagem de Jesus outras convicções e comportamentos.

cidade natal, procurando paz ao lado da família e da amada. Porém, as sandices causadas pelo passado o perseguem, mas com a ajuda de Clara, sua namorada, Natanael restabelece-se e retorna para o centro onde ainda havia de concluir os estudos.

Ao voltar, Natanael deparou-se com sua casa destruída devido a um incêndio causado pelos experimentos alquímicos realizados pelo vizinho, fato que fez com que se lembrasse, mais uma vez, de sua infância, quando viu seu pai morto pelo mesmo tipo de acidente.

Assim, mudou-se para um local em frente à residência do professor Spallanzani. Sua nova casa tinha como vista as janelas da sala onde a filha do docente, uma jovem de nome Olímpia, permanecia sentada estaticamente por horas, Natanael se apaixonou perdidamente por ela após conseguir vê-la mais aproximadamente através da pequena luneta que comprou do inconveniente vendedor Coppola.

O rapaz já havia se esquecido do amor por Clara, de sua mãe e de seus amigos e nutria-se apenas do desejo por Olímpia, que era descrita pelos outros como uma mulher “estranhamente rígida e sem vida. Seu corpo é bem proporcionado, seu rosto também [...]! Poderia ser considerada linda se ao seu olhar não faltasse o brilho da vida” (HOFFMANN, 2016, p. 74). Porém, tais opiniões eram indiferentes para Natanael, que as ouvia de bom grado, pois entendia que se assim pensavam sobre Olímpia, então não teria que disputar seu amor com mais ninguém.

Entretanto, a insanidade do homem foi despertada quando, em um dia de visita à Olímpia, deparou-se com o corpo da mulher sendo manejado por seu pai e Coppola. Os dois disputavam a menina, alegando que ela não passava de uma mera boneca, um autômato que fingia ser humano.

Ambos acabam fugindo e após um tempo no manicômio, Natanael volta para sua cidade, reestabelecido e disposto a casar-se com Clara. Mas, em um dia de passeio, ao admirarem a paisagem no alto de uma torre, o jovem apanha sua luneta para apreciar um arbusto, porém, ao direcioná-lo aos olhos de sua mulher, encontra neles o mesmo tremor que sentira ao ver os olhos autômatos de Olímpia e, sem hesitar, tenta empurrá-la do alto da torre, causando enorme gritaria.

Ao ouvir os berros de Clara, seu irmão, Lotario, que os esperava por perto, subiu até onde estavam, amaldiçoando as sandices do cunhado. Lá debaixo, Natanael era assistido pela figura arrebatada de Coppelius que, com sua risada maligna, dizia:

“Ora, esperem, ele vai descer por conta própria”. E ficou olhando para cima como os demais.

De súbito, Natanael se deteve, petrificado. Debruçando-se no parapeito, avistou Coppelius e deixou escapar um berro estridente: “Ê, lindos olhos... lindos olhos!”

E saltou lá do alto.

Quando ele se estatelou no chão, partindo a cabeça, Coppelius já tinha desaparecido em meio à turba agitada (HOFFMANN, 2016, p. 80-81).

A dúvida, a hesitação e as explicações sobre os fatos percorrem todos os acontecimentos em *O Homem de Areia*, podendo ser ilustrados a partir da visão infantil da personagem principal. Quando criança, Natanael, ao ser levado para cama para dormir, ameaçado com a vinda do Homem de Areia, conseguia ouvir e sentir a presença ameaçadora da figura e depois projetá-la convincentemente em Coppelius, pressupondo que os dois poderiam ser a mesma pessoa:

Este [Coppelius], por sua vez, armando-se de uma tenaz incandescente, tirou formar claras e cintilantes da espessa fumaça e se pôs a martelá-las energicamente. Pareceu-me ver rostos humanos à sua volta, rostos sem olhos: no lugar deles haviam medonhos buracos negros.

“Que venham os olhos, que venham os olhos!”, trovejou Coppelius com uma voz sepulcral (HOFFMANN, 2016, p. 54).

Tanto a personagem, quanto o leitor, são levados a crer que Coppelius é o Homem de Areia. Entretanto, mais adiante, essa crença é posta em dúvida quando Clara escreve a Natanael dizendo que a imagem fora projetada através do olhar de uma criança com a qual nada entendia sobre alquimia e que, por isso, a cena presenciada era apenas fruto de sua imaginação.

A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. [...] O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos

acontecimentos narrados. [...] *A hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico (TODOROV, 2007, p. 36-37).

Assim, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1939), Tzvetan Todorov determina que o fantástico surge da vacilação, da incerteza entre uma explicação natural e outra sobrenatural, “[...] o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada” (TODOROV, 2007, p. 100-101).

O autor formula três condições para que o fantástico se concretize na literatura, sendo a primeira delas o desenvolvimento que o próprio texto faz para levar o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo real e a hesitar diante de uma explicação natural e uma sobrenatural perante os acontecimentos evocados (conforme exemplificado anteriormente, a partir de o “Homem de Areia”). Em seguida, a hesitação pode ser partilhada por uma personagem:

Já estava suficientemente crescido para entender que a história do Homem de Areia e seus filhos na Lua, tal como a contava a velha ama-seca, não podia ser de todo verdadeira; mesmo assim, ele continuou sendo um fantasma terrível para mim [...] (HOFFMANN, 2016, p. 52).

Dessa maneira, por meio da autorreflexão (ou do diálogo), a hesitação – sentimento antes confiado apenas ao leitor – é inserida na narrativa através da própria personagem.

Em consequência da dúvida gerada pela personagem, cabe então ao leitor, como terceira condição apresentada, recusar tanto a leitura poética quanto a alegórica da narrativa. Ou seja, os eventos devem ser compreendidos em seu sentido literal, como uma verdade no texto, e não simbolicamente.

Partindo dessas condições, o teórico dedica-se ao longo de seu livro em definir, então, o que vem a ser a literatura fantástica, lembrando que esta definição se dá pelo subgênero em sua categoria mais tradicional e que Todorov concentra-se em analisar e enquadrar os contos do século XIX.

Nesse sentido, a narrativa de Hoffmann é exposta a fim de ilustrar como um conto é construído a partir das características da literatura fantástica. É preciso

ainda fazer um adendo sobre a questão do autômato como figura sobrenatural, pois, para a época em que fora destinado, a presença de um boneco passando-se por humano poderia naturalmente ser encarado como algo fora da realidade e, ainda no século XXI, mesmo com a tecnologia possibilitando esse tipo de atividade, o autômato da narrativa parece ser único, permitindo que não se descaracterize a obra¹² como tal.

A partir do exposto, compreende-se, então, a literatura fantástica tradicional do século XIX como uma narrativa ponderada por regras uniformes e esclarecidas:

Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade –, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente (TODOROV, 2007, p. 100-101).

Em outras palavras, o autor define o fantástico como a literatura que rompe com a realidade através do sobrenatural, resultando na hesitação, tanto por parte das personagens, quanto por parte do leitor.

À primeira instância, como fórmula para estabelecer qual história é fantástica ou não, a estrutura apresentada por Todorov parece eficaz. Entretanto, o próprio autor admite que sua classificação possui limitações ao se deparar com narrativas como as de Kafka (apenas para citar), que não respeitam as normas do subgênero tradicional. Ainda pensando sobre essas obras, exemplifica-se também o *Drácula* (1897) de Bram Stoker, que, não pertencendo ao fantástico de Todorov, nem ao Maravilhoso ou ao Estranho, acaba ficando à mercê de uma classificação.

Para descrever as especificidades do fantástico, Todorov o compara com as categorias do “maravilhoso” e “estranho”, sendo que a primeira se faz por narrativas que não rompem com a realidade, pois todo espaço apresentado é construído em um mundo completamente imaginário, no qual os acontecimentos e personagens

¹² Ainda pode-se considerar que a presença do autômato seja uma inserção da ficção científica, por sua própria construção ser futurista, científica e tecnológica para a época apresentada

não surpreendem o leitor, uma vez que este sabe que se situa em uma trama totalmente imaginária. Já o estranho aborda uma narrativa em que o universo das personagens se assemelha ao do leitor (real) e é rompido por acontecimentos que, em primeira instância parecem ser sobrenaturais, mas ao final do texto, são revelados com explicações racionais, orquestrados por outras personagens.

Contudo, muitos teóricos sugerem uma flexibilização no conceito de Todorov, como propõem David Roas (2014), que recusa que a hesitação deve ser tomada como primordial do subgênero. Segundo ele, o fantástico na literatura ocorre quando um mundo descrito em tons realistas, familiar ao leitor, é invadido por um evento sobrenatural, que causa uma ruptura em sua lógica cotidiana. Assim, pode-se classificar de *fantástica* uma narrativa como *Drácula*, em que não há hesitação:

Portanto, podemos concluir que a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim (e não há dúvida de que *Drácula* é uma delas). Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (ROAS, 2014, p. 43).

Segundo Roas, portanto, é fantástica a narrativa que tematiza a invasão de um evento sobrenatural sobre o mundo natural como conhecido, provocando, no mais das vezes, um sentimento de medo ou, como prefere o autor, de *inquietação* no leitor e nas personagens. Tais qualidades, notáveis do fantástico do século XIX, permanecem na literatura do século XX, mas significativamente reconfigurada.

Trata-se então do que David Roas nomeou de fantástico contemporâneo. Assim, essa modalidade do subgênero apresenta uma realidade superficial e mascarada, a qual é despida a partir de uma segunda realidade, ocasionando uma terceira realidade que é a junção das duas primeiras. Dessa forma, os fatos narrados não conseguem ser isolados pelo leitor, que aceita essa condição de interferência em seu plano de realidade sem, contudo, deixar de se inquietar pelo que está sendo exposto:

A literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. [...] A literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar (ROAS, 2014, p. 32).

Para ilustrar as referências de David Roas, apresenta-se a narrativa do escritor argentino Julio Cortázar, “Casa Tomada”¹³ (1951). O conto é narrado pela personagem do irmão que descreve como é sua rotina e da irmã na casa em que moram sozinhos.

Entre os afazeres domésticos e os tricôs de Irene, o irmão – que em nenhum momento do enredo se apresenta –, inicia sua história descrevendo os cômodos que compõem a residência até o momento em que ouve um barulho vindo de um espaço além de uma das portas (especificamente a de mogno, lugar em que os irmãos não costumavam ficar, iam apenas para fazer a limpeza): “O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo no tapete ou um abafado sussurro de conversa. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que levava daqueles quartos até a porta” (CORTÁZAR, 2005, p. 11).

Apesar do susto ao ouvir os barulhos, o irmão prefere fechar as portas dos cômodos e contar a sua irmã Irene que parte da casa havia sido tomada:

Entrei na cozinha, esquentei a chaleira e, quando voltei com a bandeja do chimarrão, falei para Irene:
– Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos. Ela deixou cair o tricô e olhou para mim com seus graves e cansados olhos.
– Tem certeza?
Assenti.
– Então – falou pegando as agulhas – teremos que viver deste lado (CORTÁZAR, 2005, p. 12).

A única lamentação expressa pelos dois era de ter deixado nos cômodos tomados alguns de seus pertences, mas logo alegraram-se ao perceber que agora

¹³ Versão extraída da coletânea organizada por Alicia Ramal, *Contos Latino Americanos Eternos*, conforme referendado posteriormente.

demorariam menos para limpar a casa, já que não precisariam se preocupar com a outra parte.

Por fim, mesmo que os irmãos não se importassem em viver apenas em alguns espaços da residência e com suas atividades mais limitadas por causa da perda dos itens deixados para trás, em uma noite os barulhos voltaram e foram ficando cada vez mais próximos, fazendo com que Irene e seu irmão saíssem da casa:

Enlacei com meu braço a cintura de Irene (acho que ela estava chorando) e saímos assim à rua. Antes de partir senti pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave no ralo da calçada. Não fosse algum pobre-diabo ter a ideia de roubar e entrar na casa, a essa hora e com a casa tomada (CORTÁZAR, 2005, p. 14).

Pensando no nível de realidade apresentado anteriormente, pode-se constatar que a história de dois irmãos que vivem juntos em uma antiga casa da família enquadra-se em uma realidade superficial. Esta realidade é rompida com a inserção do elemento – que não se sabe exatamente qual – que muda a primeira dinâmica apresentada inicialmente no enredo.

O fato de tanto a personagem de Irene quanto a de seu irmão saberem da existência de algo dentro da casa por meio do barulho e, em nenhum momento, prontificarem-se a tentar descobrir o que é e por qual motivo está lá, impossibilita ao leitor uma explicação natural dos acontecimentos, fazendo-o crer que se trata de algo sobrenatural. Essa impossibilidade, de acordo com Roas, é o que define o fantástico; há uma ruptura no mundo real da narrativa a partir de uma informação sobrenatural que não é passível de uma explicação natural.

Pode-se afirmar que, em a “Casa Tomada”, a ruptura se faz não só a partir dos barulhos estranhos que ecoam pela casa, mas também pela própria postura dos irmãos ao agirem com naturalidade e indiferença diante da situação, como se eles já esperassem que algo do tipo ocorresse.

Com o esgotamento dos recursos mais tradicionais (monstros, fantasmas, duplos, entre outros), as interferências sobrenaturais foram reconstruídas a partir de elementos que apenas rompessem com a organização da realidade textual – e portanto, do leitor – (ROAS, 2014), inserindo, como no caso de Cortázar, situações

as quais não possuem resoluções racionais, sendo o sobrenatural proporcionado por barulhos estranhos e a passividade dos moradores da casa. Dessa forma, a causalidade é posta à prova, sendo estabelecida uma lógica absurda e o insólito (sobrenatural ou não) escapa totalmente à razão, de um modo que um fantasma ou um vampiro não o fariam.

O fantástico encontra muitas formas na literatura de José Saramago. Trata-se de um fantástico mais afim ao contemporâneo do que ao tradicional. *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), por exemplo, retrata as reações do ser humano diante das necessidades, incapacidades, impotências, desprezo e abandono, levando a uma reflexão sobre moral, costumes, ética e preconceito através de um enredo construído por trás de uma “epidemia” de cegueira.

A cegueira generalizada, ressalva feita à mulher do médico – como assim é referida –, faz com que se desdobrem os demais acontecimentos da obra. Apesar da falta de visão não ter o mesmo aspecto amedrontador de barulhos invadindo a casa, como acontece em “A Casa Tomada”, a ocorrência gera não só tumulto entre as personagens, como também desperta um grande medo na primeira pessoa que aparece cega na narrativa: “Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos” (SARAMAGO, 2012, p. 12).

A intriga aumenta conforme o desenvolvimento do enredo ao passo em que outras personagens vão ficando sem visão, desconstruindo as hipóteses anteriores de que o primeiro homem a ficar cego estaria mentindo ou teria tido uma crise de nervos:

[...] Talvez me limpe os aranhaços da cabeça, lá porque o tipo ficou cego não quer dizer que a mim me suceda o mesmo, isto não é uma gripe que se pega, dou uma volta no quarteirão e já me passa. Saiu, nem valia a pena fechar o carro, daí a nada estaria de volta, e afastou-se. Ainda não tinha andado trinta passos quando cegou (SARAMAGO, 2012, p. 27).

À primeira instância, tornar-se um sujeito cego não se figura enquanto rompimento com o real ou estar diante de algo sobrenatural. Entretanto, Saramago apresenta a cegueira não como um problema biológico advindo de doenças ou acidentes, mas sim como um fenômeno que se manifesta sem nenhuma explicação

nos indivíduos, e é por essa construção que o fantástico se torna um elemento da narrativa.

Nesse sentido, a cegueira não é apresentada como uma condição propiciada por fatores fisiológicos ou neurológicos, a epidemia torna-se sobrenatural por estar rompendo com a realidade, ao se expressar sem nenhuma explicação racional. Assim “baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza da percepção da realidade e do próprio eu” [...] (ROAS, 2014, p. 32).

Como em *Ensaio Sobre a Cegueira*, em que Saramago transforma um aspecto biológico em sobrenatural, o autor se utiliza do mesmo recurso em *As Intermittências da Morte* (2005), ao mudar o *status* da morte como pertencente ao ciclo de vida, para não só personagem central do romance, como também uma entidade capaz de se comunicar com os vivos através de cartas e, posteriormente, enquanto ser humano.

Tanto em uma obra quanto na outra, a inserção do fantástico é proporcionada por elementos naturais que, pelo modo como são mediados na trama, são transformados em sobrenaturais, rompendo com a realidade dos indivíduos e desconstruindo as certezas impostas pela racionalidade humana.

1.2. “SE NÃO VOLTARMOS A MORRER NÃO TEREMOS MAIS FUTURO”: A TEMÁTICA DA MORTE EM JOSÉ SARAMAGO

Dentre outros motivos, as narrativas de Saramago se destacam por seu teor político, social e fortes opiniões sobre religião. Entretanto, para além das temáticas demarcadas, pode-se ainda destacar a abordagem saramaguiana em relação à morte. Dessa maneira, compreende-se que, em níveis máximos (sendo o tema central) ou mínimos (com referências breves sobre o assunto), a temática se concretiza em seus enredos de diversas maneiras.

Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, realizada por Ubiratan Brasil (2005 *apud* AGUILERA, 2010), quando abordado sobre sua perspectiva em relação a morte, José Saramago disse que não acreditava que morrer seria melhor do que

viver, mas que as pessoas deveriam ter outro olhar sobre a morte, aceitando-a como uma consequência lógica da vida, pois “percebemos uma certeza muito simples: sem a morte, não podemos viver. Sua ausência significa o caos. É o pior que pode acontecer a uma sociedade” (BRASIL, 2005 apud AGUILERA, 2010, p. 172).

A declaração do autor pode ser interpretada através do enredo de *As Intermitências da Morte* (2005), obra na qual se refere justamente sobre como a sociedade lidaria com a ausência da morte e do morrer. Entretanto, apesar da aparência explícita, esse não é o único livro do autor que apresenta esta temática.

Nesse sentido, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* conta com a personagem de Ricardo Reis regressando a Portugal após ter notícias do falecimento de seu amigo Fernando Pessoa. Entretanto, a surpresa do enredo não está no fato de José Saramago dar vida à personagem fictícia do autor Fernando Pessoa, mas sim apresentar o escritor como morto e logo como fantasma que contracena com Ricardo Reis.

Apesar de a morte não ser a temática central do romance, esta pode ser vista como uma abordagem através de três níveis diversos. A começar pelo próprio título da obra e a julgar pelas intenções do autor, sabe-se que aquele será o ano em que Ricardo Reis irá morrer e não há nenhum tipo de problema quanto a isso, tendo em vista que no plano da ficção ele fora o único personagem de Fernando Pessoa sem data de óbito, portanto, há uma conformidade com sua finitude.

Em seguida, existe o sentimentalismo com o qual Ricardo Reis enfrenta a morte do amigo. Em um primeiro momento, refere-se ao fato a partir de notícias de jornais que retratam Pessoa como um poeta importante da sociedade portuguesa, tratando o assunto com indiferença.

[...] Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente, morreu anteontem em silêncio, como sempre viveu, mas como as letras em Portugal não sustentam ninguém, Fernando Pessoa empregou-se num escritório comercial, e, linhas adiante, junto do jazigo deixaram os seus amigos flores de saudade (SARAMAGO, 2016, p.32).

Ao chegar ao cemitério para visitar a sepultura, Ricardo Reis age com certa frieza, porém no trajeto de volta para o hotel deixa transparecer suas emoções quanto a fatalidade ocorrida com o amigo – ainda que de maneira um pouco retraída:

No mesmo instante se lhe encheram os olhos de lágrimas, estranho sucesso foi ter este feito aquela causa, ou terá sido do enterro de anjinho que passou em sua carreta branca, um Fernando que não viveu bastante para ser poeta, um Ricardo que não será médico, nem poeta será, ou talvez que a razão deste chorar seja outra, apenas porque lhe chegou a hora (SARAMAGO, 2016, p. 38).

Contudo, o saudosismo se desfaz no momento em que a personagem chega a seu quarto e se depara com a figura fantasmagórica de Pessoa, aludindo a um sentimento de alívio ao saber que a morte por qual seu amigo passara fora apenas física e, portanto, não terá que lidar com as emoções que a ausência de um ente querido acarretam: “Olham-se ambos com simpatia, vê-se que estão contentes por se terem reencontrado depois de longa ausência” (SARAMAGO, 2016, p. 77).

Ainda é interessante observar como Ricardo Reis não se assusta ou tenta se distanciar do fantasma de Fernando Pessoa, como se aquele momento fosse como qualquer outro de quando os amigos se encontravam. Há ainda o alívio por parte de Ricardo Reis em escolher, na cena final, morrer juntamente com seu amigo, tornando esse processo mais tranquilo (saudosismo por parte de Pessoa ao anunciar que seu tempo perambulando entre os vivos havia terminado e por isso deve se despedir de Ricardo Reis):

Fernando Pessoa tinha as mãos sobre o joelho, os dedos entrelaçados, estava de cabeça baixa, Sem se mexer, disse, Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu lhe ter dito que só tinha para uns meses, Lembro-me, Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo [...], Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis (SARAMAGO, 2016, p. 427-428).

Há por parte de Ricardo Reis uma consciência e aceitação muito clara sobre sua finitude e que aquele seria o momento certo para sua morte, não tendo um

sentimentalismo negativo quanto ao fato, mas sim uma plenitude e harmonia frente à situação possibilitada, talvez por não estar morrendo sozinho.

Dessa maneira, percebe-se que na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* a morte não é representada de maneira trágica ou como uma condenação aos seres humanos, pelo contrário, a finitude, apesar de ainda manter um caráter melancólico, mostra-se aceitável. Esse mesmo sentido pode ser atribuído ao romance *Levantado do Chão* (2013), que conta a história de gerações da família Mau-Tempo, latifundiários¹⁴ cujas inúmeras mortes marcam o trajeto da história.

Condenados a uma vida de muito trabalho e pouco lucro, os latifundiários apresentam um comportamento naturalizado diante da morte e do morrer, lidando com esse processo de maneira não só conformada como também o vendo como uma libertação da vida de desgraças à qual o latifúndio os submete.

Por serem pobres e deixados à margem, o narrador esclarece que a morte para aqueles cidadãos não passa de mera rotina, sendo totalmente fadados à ela, como se esse processo pertencesse apenas a eles devido as suas condições sociais:

João Mau-Tempo está deitado. Hoje será o dia da sua morte. Estas doenças de gente pobre são quase sempre indefiníveis, veem-se os médicos em extremas dificuldades para redigir a certidão de óbito, ou então simplificam, em geral morre-se duma dor, duma nascida [...] (SARAMAGO, 2013, p. 371).

O suicídio também se apresenta como uma maneira para se afugentar dos problemas que a situação de vida propicia e, este ato não é condenado, mas abordado de modo natural:

Depois [Domingo Mau-Tempo] meteu a mão no alforje, tirou uma corda, meteu-se pelo olival, já escondido das vistas de Monte Lavre, mirou, parecia um proprietário a avaliar a colheita, calculou alturas e resistências, e enfim determinou o lugar onde iria morrer. Passou a corda pelo ramo, atou solidamente, e sentado nele fez o laço e atirou-se para baixo. De enforcamento nunca ninguém morreu tão depressa (SARAMAGO, 2013, p. 53-54).

¹⁴ De acordo com o contexto português, os latifundiários eram trabalhadores de propriedades rurais de grande extensão, geralmente de rendimento baixíssimo.

A partir da narrativa, nota-se que a morte do patriarca da família não se ocupou de lamentações, apenas ofereceu a seu filho João Mau-Tempo o espaço de novo chefe da família, tornando o suicídio de Domingo algo totalmente indiferente para os demais.

Nesse sentido, o romance abarca um contexto no qual as personagens estão inseridas em um espaço no qual a miséria e os maus tratos fazem parte do cotidiano. Morrer ou estar na condição de moribundo, além de fazer parte do ciclo de vida, também é mais um processo rotineiro, no entanto entendido como uma libertação perante as condições de vida daquele povo que, apesar de sofrido, permanece unido em vida e em morte, como ilustrado pelo finalizar da obra:

Vai o milhano passando e contando, um milheiro, sem falar nos invisíveis, que é sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se ergueram do chão, qualquer número servirá, e todos serão pequenos se de longe somarmos, pendurados dos taipais vão os mortos [...]. Vão todos, os vivos e os mortos (SARAMAGO, 2013, p. 396-397).

A aparição dos mortos no fim da narrativa retrata a luta das gerações latifundiárias, fadadas a permanecer naquele estado de cidadãos servis. Nasce-se trabalhador rural e assim se morre: seus filhos, netos e bisnetos também terão o mesmo destino, e mesmo em morte esse *status* ainda permanece. Liberta-se do trabalho físico e das humilhações que a vida latifundiária proporciona, porém, o dever de lutar contra as condições miseráveis perpetua até aos mortos.

Tanto em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* quanto em *Levantado do Chão*, a morte é representada como um elemento familiar para as personagens, sendo encarada como um fenômeno do ciclo de vida dos seres. Entretanto, na primeira obra encontram-se características mais diversas frente à representação em relação a ela; há a morte brusca de Fernando Pessoa que é uma figura pública de Portugal, tendo sua morte noticiada como algo trágico para a sociedade portuguesa. Em contrapartida, para Ricardo Reis não há o mesmo tom dramático, mas sim uma melancolia saudosista reprimida que logo é superada ao encontrar Pessoa como fantasma e, logo depois, o conforto em se deixar morrer com o amigo de maneira tranquila.

A romantização da morte é, nesse caso, exclusiva da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Mesmo o fato de em *Levantado do Chão* a finitude ser abordada de maneira tão natural quanto no outro romance, neste último sua inserção é feita de modo a libertar as personagens das desgraças que a vida latifundiária abarca e, talvez por isso, sejam tão indiferentes com as mortes de seus parentes.

O ponto comum entre as duas narrativas é que ambas trazem seus mortos de volta, como se a finitude fosse apenas pertencente ao estado físico do homem, dessa maneira, é dada a possibilidade de aqueles que já morreram retornarem à história podendo alterá-la.

A partir das duas obras compreende-se que José Saramago aborda a temática da morte por diversos vieses, podendo apresenta-la como a finitude a qual é retratada conforme o contexto em que está inserida, mesmo que este não seja o propósito ou o enredo central da narrativa. Desse modo, nota-se como o autor já em obras anteriores a *As Intermittências da Morte*, aborda o assunto até lhe dedicar um livro no qual a morte aparece como tema e personagem principal.

1.3. “A RESCISÃO DO CONTRATO TEMPORÁRIO A QUE CHAMAMOS DE VIDA”: AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE

“No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2015, p. 11), a frase inaugural da narrativa denuncia o que virá a ser de um país – não identificado – com a greve da morte. Sem saber o motivo, a partir do primeiro dia do ano ninguém mais morre; os que estão saudáveis, os que são velhos ou novos, os enfermos, moribundos ou a um segundo do último suspiro, assim permanecem.

Aparentemente, a condição de vida eterna agrada aos moradores do local, pois “[...] o maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos, isto é, o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra, se havia tornado em um bem para todos, como o sol que nasce todos os dias e o ar que respiramos” (SARAMAGO, 2015, p. 15).

Entretanto, viver passa a ser mais uma maldição da Morte¹⁵ que parou de matar, do que um benefício, uma vez que o país começa a entrar em estado caótico.

¹⁵ Apesar de aparentar contrariedade com a narrativa sobre o uso da letra maiúscula para se referir à Morte, para que haja distinção entre a personagem e o fenômeno morte, optou-se por sua escrita

As Funerárias não têm mais serviço; a Igreja perde a credibilidade, pois se não há morte não há ressurreição e, portanto, não há Jesus Cristo; os Hospitais enfrentam a superlotação e, se estão cheios, têm que mandar as pessoas de volta para suas casas, proporcionando um enorme fardo para os familiares.

Em meio a essas e outras consequências de sua ausência, a Morte ganha outra característica devido a sua maldade: faz os vivos sofrerem ao se tornarem eternos. Contudo, toda população é surpreendida ao ouvir pelo Diretor-Geral da Televisão Nacional uma comunicação de que uma carta fora recebida e que sua remetente ninguém mais era do que a própria Morte explicando os motivos de seu desaparecimento:

[...] devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente [...] (SARAMAGO, 2015, p. 99).

A Morte ainda completa sua justificativa alertando que todos aqueles que já deveriam estar mortos e os que ainda irão, receberão um aviso postal dando o prazo de sete dias para que se organizem antes de finalmente falecerem: “[...] Caro senhor, lamento comunicar-lhe que a sua vida terminará no prazo irrevogável e improrrogável de uma semana, aproveite o melhor que puder o tempo que lhe resta, sua atenta servidora, morte” (SARAMAGO, 2015, p. 127).

O curso natural parecia ter se reestabelecido, quando uma das cartas fúnebres retornou e, por mais que a Morte insistisse em reenviá-la, a carta sempre voltava para ela. Sem compreender o motivo do retorno, de maneira que ninguém pudesse vê-la, a Morte foi até seu destinatário, a fim de conhecê-lo e tentar entender o infortúnio. Tratava-se então de um Violoncelista solitário, cuja única ocupação era ensaiar com a orquestra e cuidar de seu cachorro. Quanto mais o observava, mais a Morte ficava intrigada tanto com o homem que passara a assistir diariamente, quanto com o fato de a carta nunca chegar a ele.

como nome próprio, a fim de que não ocorra divergências e dificuldades de compreensão diante do texto.

De espectadora invisível, a Morte resolveu assumir a forma de uma pessoa e passou a frequentar os concertos do Violoncelista na condição de uma mulher, para então se apresentar a ele; conversaram, dividiram um taxi e, conforme os dias iam passando, aumentava-se a inquietação entre os dois. Uma mulher misteriosa e um homem que não morria. Assim, quando a Morte deu por si, já estava tão envolvida naquela trama e tão acostumada a ser uma pessoa que acabou se apaixonando e, por fim, “no dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2015, p. 207).

1.4. O MASTRONÇO E A SOBERANA: NOÇÕES FABULARES

Em *As Intermittências da Morte*, José Saramago apresenta os conflitos de uma sociedade que tem que lidar com a greve da morte, mas mesmo com as problemáticas envolvidas na situação, a narrativa se constrói de modo cômico, proporcionando uma abordagem leve diante do tema. Assim, para alcançar tal efeito o autor utiliza uma série de expressões, eufemismos e referências mitológicas para abordar o processo do morrer e a personagem Morte.

Para além de uma busca estilística de fuga para as repetições, o uso desses recursos atribui ao romance doses de comicidade, uma vez que a escolha do vocabulário para se referir à Morte muitas vezes a configura de maneira engraçada: “A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia” (SARAMAGO, 2015, p. 11).

Nesse sentido, foi realizado um levantamento das expressões usadas pelo autor para referir-se à finitude com a intenção de se ilustrar não só a quantidade numérica dos termos, mas também de se compreender como a escolha vocabular pode modificar a tonalidade do texto, no sentido de acarretar ironia e comicidade ao que está sendo abordado:

Expressões para o morrer	Expressões para a Morte
“Embainhar a tesoura” (p. 11)	“Velha átropos da dentuça arreganhada” (p. 11)
“Ameaçando a cada instante cair para o outro lado, mas atada por um ténue	“Rangente tesoura da parca” (p. 23)

“fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe por que estranho capricho, continuava a segurar” (p. 12)	
“A ponto de finar-se” (p. 14)	“Tânatos” (p. 24)
“Defunções” (p. 17)	“Fratricidas” (p. 62)
“Estado de vida suspensa” (p. 28)	“Enterradores” (p. 68)
“Morte parada” (p. 38)	“Dama” (p. 94)
“Atravessando o primeiro umbral da morte” (p. 42)	“Odiosa parca” (p. 109)
“Empurrados à cacetada para o portão de entrada da morte” (p. 57)	“Serial killer, uma assassina em série” (p. 114)
“Matar, assassinar, eliminar, apagar”, [...] soltavam o último suspiro” (p. 63)	“Impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do género humano, desleal, assassina, traidora, filha-da-puta” (p. 126)
“Vela que de repente se apaga” (p. 68)	“Atenta servidora” (p. 125)
“Extinguir-se” (p. 91)	“Macabra” (p. 127)
“Apagará a candeia da vida” (p. 99)	“Soberana” (p. 135)
“Viagem” (p. 101)	“Soberana pastora” (p. 141)
“Postos de uma vez em paz” [...] “pessoas que fecharam os olhos” (p. 107)	“O esqueleto” (p. 158)
“Xeque-Mate” [...] “cair no pesadelo” (p. 110)	“Imperatriz” (p. 163)
“Fatalidade” (p. 126)	“Figadal inimiga” (p. 165)
“Mortíferas atividades” (p. 130)	“Mulher gorda vestida de preto” [...] “mastronço embrulhado num lençol branco” (p. 176)
“Passar para o outro mundo” (p. 133)	“Águia” (p. 191)
“Hora derradeira” (p. 143)	“Mulher” (p. 192)
“Liquidar” (p. 147)	
“Este brando respirar, inspirando, expirando, já deveria ter cessado, que o coração que a mão esquerda protege já teria de estar parado e vazio, suspenso para sempre na última contracção” (p. 151)	
“Ponto final, um remate, uma condenação” (p. 157)	

Esse recurso, por sua origem, tem como objetivo denotar uma acepção mais agradável para minimizar ou suavizar a carga de significado de certas palavras. Dessa forma, a “morte” pode ser classificada como um referente que desperta em seu significado sentidos e sentimentos negativos e, para que haja a suavização de

seu uso, referir-se a ela como “velha dentuça” é um recurso viável para garantir um efeito humorado e sutil:

O riso revela-se útil, assim, para a manutenção da espécie: experiência do não-saber, livra o desespero do pensamento aprisionado nos limites do sério. Nesse sentido, saber rir é momentaneamente tornar-se “Deus”, experimentar o impensável, sair da finitude da existência (DUARTE, 2006, p. 53).

Nesse sentido, a comicidade explorada no texto literário não tem como função apenas gerar riso, mas também, em um sentido mais profundo, ocultar a dor causada pela morte e o morrer. Segundo Leila Parreira Duarte (2006), o riso, gerado pelo humor, causa um movimento de distanciamento entre o indivíduo e aquilo que ele teme.

Isso porque se compreende que os humanos são os únicos seres capazes de rir, o que se traduz como uma sensação de superioridade frente ao risível, o que acontece devido ao fato do ser humano ter consciência de sua imortalidade. Ou seja, saber que se vai morrer e a falta de controle diante da morte faz com que todas as outras coisas sejam motivo de riso e que, apesar da finitude, o ser humano ainda é capaz de rir, mostrando-se assim, superior à adversidade fatal:

[...] comenta Umberto Eco, o homem tenta tornar aceitável a ideia insuportável da morte ou vingar-se do destino ou dos deuses que o definem como mortal.

O riso relaciona-se, assim, com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que ela representa. Em geral visto como sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda sua crueza (DUARTE, 2006, p.51).

A fábula se faz presente não apenas a partir da ironia e da comicidade geradas por causa das expressões utilizadas, mas também por conter dois dos elementos essenciais desse subgênero: a antropomorfização e a moral.

Como já mencionado anteriormente¹⁶, uma das grandes características da fábula é a introdução de animais antropomorfizados e, apesar de *As Intermittências*

¹⁶ Conforme exposto a partir da página 24 acerca do conceito de fábula.

não conter nenhum animal com trejeitos humanos como personagem, esse processo se encaminha com a própria personagem da Morte a partir de um lento crescimento modificador até que, por fim, se transforme em mulher.

Em outras palavras, a Morte saramaguiana sofre um progresso de aparição, tanto em nível de participação textual, quanto de personagem efetiva no romance. Em um primeiro momento, a Morte não é apresentada pela narrativa como uma personagem participativa do romance, é apenas um fator biológico dos seres vivos, ganhando participação como protagonista somente quando entra em contato com os humanos através das cartas.

Ao fazer essa aparição, enquanto ciclo de vida, a Morte passa a ser uma personagem com voz e descrições físicas; a Morte é um esqueleto. Com o decorrer da trama, a Morte ganha uma nova configuração deixando de ser uma figura esquelética para transformar-se em mulher. Dessa maneira, essas fases de transição da personagem, indo de um extremo ao outro – processo natural (e invisível) a ser humano –, são caracterizadas da mesma maneira que as fábulas tradicionais, com animais antropomorfizados. Uma vez que a morte não é um animal, ela se transforma, passando por três níveis diferentes de aparição no romance, para tornar-se humana, ou fingir ser.

Nessa perspectiva, pode-se comparar esse processo com o enredo de *A Metamorfose*, de Kafka, já que a personagem de Gregor Samsa acorda metamorfoseado em um inseto e assim permanece durante toda a narrativa:

[...] essas desventuras são introduzidas com efeito de choque pela abertura, que sem dúvida alguma se pode considerar como uma das mais drásticas da história da literatura. Pois apesar de estar falando de algo empiricamente inaceitável, ela não recorre à magia tranquilizadora do “era uma vez”, característico do conto da carochinha (com o qual, aliás, Kafka aprendeu muito); pelo contrário, a fleugma e a sem-cerimônia com que este “era uma vez” é substituído por algo que simplesmente “é”, vale por uma pancada na moleira do leitor (CARONE, 2007, p. 239).

A semelhança entre os dois romances não é estabelecida apenas pelo quesito transformação, mas também pelo modo como esse fato se encaminha nas narrativas. Tanto em *As Intermittências da Morte*, quanto na narrativa kafkiana, as personagens sofrem as mutações e não têm o processo revertido em nenhum

momento, fato corriqueiro nos contos de fada por exemplo, nos quais os príncipes se transformam em sapos e, após um beijo, voltam ao estado de humano. Assim, as transformações ocorridas com essas personagens – a Morte em mulher e Gregor Samsa em inseto – são permanentes, sustentando uma outra ordem para a narrativa.

Construir a Morte em três níveis diferentes proporciona para a narrativa diversas interações entre as demais personagens com esta e múltiplas interpretações de como a moral da história se desfecha. Dezotti (2003) afirma que um texto fabular pode ou não abordar de maneira explícita qual seria sua intenção moral, assim, no caso saramaguiano, a narrativa traz em variados momentos o que poderia se abstrair como sendo “a moral da história”, por exemplo o trecho a seguir:

Pessoas que até aí tinham vivido conscientes de que a morte é certa e de que a ela não se há meio de escapar, mas pensando ao mesmo tempo que, havendo tanta gente para morrer, só por um grande azar lhes tocaria a vez, passavam agora o tempo a espreitar por trás da cortina da janela a ver se vinha o carteiro ou tremendo de ter de voltar a casa, onde a temível carta de cor violeta, pior que um sanguinário monstro de fauces escancaradas, poderia estar atrás da porta para lhes saltar em cima (SARAMAGO, 2015, p. 132).

O fragmento denuncia uma sociedade que é temerosa ao processo de morrer, entretanto, encontra-se mais confortada quando o pensamento sobre a morte é transportado para o outro, esquecendo-se da sua própria finitude, ou seja, prefere-se que o outro morra por achar injusta sua própria morte.

Pensar a morte a partir de uma perspectiva ocidental, como se compreende em *As Intermittências da Morte*, proporciona uma interpretação de moralidade na qual se entende que a sociedade tem severas dificuldades em lidar com o fenômeno, evitando evidenciá-lo por ser visto como um castigo doloroso. Essa conclusão pode ser justificada a partir do romance no momento em que a personagem Morte explica a razão de ter se ausentado: “[...] foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente [...]” (SARAMAGO, 2015, p. 99).

Dessa maneira, o romance traz sua idealização sobre as compreensões sociais diante da morte e do morrer apesar de não o abordar explicitamente, como convencionalmente nos contos fabulares tradicionais, um texto posterior ao fim da

narrativa com “a moral da história”. Assim, ao trazer a morte como a temática central do romance e ao torná-la uma personagem múltipla, Saramago proporciona ao leitor uma reflexão profunda não apenas sobre a finitude humana, mas também como a sociedade lida com esse processo no transcorrer da História.

1.4.1. “As palavras também têm a sua hierarquia”: elementos carnavalescos

De acordo com os estudos realizados sobre a Fábula, nenhum deles apontou a carnavalização como sendo um elemento pertencente ao subgênero, entretanto, neste trabalho os dois termos serão vinculados a partir dos efeitos comuns que causam na narrativa: comicidade e ironia.

Nesse sentido, a carnavalização é um conceito cunhado por Mikhail Bakhtin (2015) para explicar aspectos dos romances dos séculos XVIII e XIX. Mesmo *As Intermittências da Morte* não sendo uma obra desse período, ao explanar sobre o gênero¹⁷, o próprio autor afirma que diante de sua complexidade, a carnavalização pode ser apropriada em épocas e por literaturas diferentes, uma vez que “cada corrente e cada método artístico a interpreta e a renova a seu modo” (BAKHTIN, 2015, p. 185).

Portanto, a carnavalização pode ser entendida como um desvio e também como uma inversão dos costumes instituídos social e culturalmente, sobrepondo o sagrado e o profano, o velho e o novo, não respeitando as normas determinadas convencionalmente:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social e hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o *livre contato familiar entre os homens* (BAKHTIN, 2015, p. 140).

¹⁷ Bakhtin constrói o conceito de carnavalização o abordando como um gênero literário, partindo do pressuposto que sua origem não é literária, mas sim do próprio carnaval enquanto festividade.

Dessa maneira, a carnavalização é como uma “vida às avessas” ou um “mundo invertido”, no qual todos os homens são postos no mesmo lugar, não importando sua origem, cor, credo, sexo, classe social, entre outros. Não há distinções de hierarquias, nem valores sociais ou julgamentos no universo carnavalizado, tudo e todos são postos no mesmo patamar e tratados da mesma maneira.

As leis e regras convencionadas pela sociedade são desconstruídas durante a carnavalização; há um processo de extravasamento no qual os seres humanos não apenas presenciam a liberdade, mas a vivem intensamente: é uma vida desviada da ordem habitual.

Esse efeito carnavalizado pode ser encontrado no romance saramaguiano a partir de listagens feitas pelo narrador, a começar pelas denominações¹⁸ feitas ao morrer e à Morte. Apesar de os termos não estarem em um único local, reunidos como uma lista, esta pode ser identificada ao reunir todas as expressões utilizadas, em outras palavras, é como se fosse uma lista de nomes e expressões feitas para a Morte e o morrer de maneira explícita, a qual é o leitor quem vai construir de maneira visível.

Assim, ao colocar “embainhar a tesoura” e “matar, assassinar, eliminar, apagar”, por exemplo, como expressões para o morrer, o narrador explicita que a finitude, apesar de ser acobertada por inúmeros termos, ainda quer traduzir a mesma coisa: a morte; não importa a referência usada, o morrer ainda é o mesmo. Ao usar esses eufemismos, o morrer ganha uma roupagem mais humorada, fazendo com que a abordagem do tema seja encarada de forma mais tranquila e leve.

Seguindo esse raciocínio, é atribuída para a Morte uma nova significação. O próprio nome, M/morte (tanto para a personagem, quanto para o fenômeno), recebe uma carga negativa, por sua referência ser redimensionada a imagens de terror e dor, tanto que a narrativa traz assimilações que traduzem esse sentimento ao chamar a Morte de “impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, [...] inimiga do gênero humano, desleal, assassina, traidora, filha-da-puta” (SARAMAGO, 2015, p. 126).

¹⁸ Apresentadas no item anterior.

Entretanto, o narrador consegue desconstruir essa imagem ao colocar no meio desses termos “drácula de saias”, não apenas rompendo com menções negativas e hostis para com a Morte, mas principalmente, a ridicularizando, pois a imagem do Drácula (personagem construído de forma sombria e amedrontadora) vestindo saias, o coloca em uma posição de comicidade, ainda mais se esta for pensada para a Morte, a figura que deveria despertar mais medo na sociedade. Ao se transferir a leitura de Bakhtin para o contexto saramaguiano, entende-se que “é precisamente essas imagens que geram o riso carnavalesco ambivalente e criativo, no qual estão fundidos inseparavelmente a ridicularização e o júbilo, o elogio e o impropério” (BAKHTIN, 2015, p. 189).

Ainda sobre essas referências utilizadas para a personagem, observa-se que ao se dirigir a ela com os nomes já mencionados ou por “macabra”, “soberana”, “odiosa parca” e “*serial killer*”, por exemplo, o narrador não a está insultando, pois a Morte compreende esses nomes não como ofensas, mas sim como sinônimos para o que de fato ela é. Entretanto, ao chamá-la de “velha átropos da dentuça arreganhada”, “mulher gorda” ou “mastronço, embrulhado num lençol branco”, sua imagem aterradora se desfaz para dar lugar a uma figura ridícula e desassombrada, criando um efeito inverso sobre a Morte.

Desse modo, a carnavalização tem como uma de suas funções a desmitificação de conceitos e/ou ideais construídos socialmente. Este elemento pode ser considerado no contexto de *As Intermittências da Morte*, no qual a M/morte é valorizada por sua grandiosidade perante a humanidade, entretanto, ao ser chamada por nomes engraçados ou ter o morrer desvalorizado, acaba perdendo essa construção de ser superior aos seres humanos, uma vez que assim como as pessoas podem ser ridicularizadas, essa M/morte também pode ser.

Esse efeito de desconstrução de valores pode ser encontrado em outras obras de José Saramago, como é o caso de *Todos os Nomes* (1997), romance que tem como protagonista o Sr. José, um colecionador de notícias de celebridades:

[...] Ihe é indiferente que se trate de políticos ou de generais, de actores ou de arquitectos, de músicos ou de jogadores de futebol, de ciclistas ou de escritores, de especuladores ou de bailarinas, de assassinos ou de banqueiros, de burlões ou de rainhas de beleza (SARAMAGO, 2014, p. 24).

Ao listar que tipo de celebridades constam na coleção do Sr. José, o narrador apresenta que para a personagem não há diferença entre o *status* das pessoas, desde que sejam celebridades, com fama positiva ou negativa, estarão fazendo parte de sua seleção. Dessa maneira, é demonstrado que entre um especulador e uma bailarina ou entre um banqueiro e um assassino, não existe nenhuma diferença de valoração social, ou seja, um banqueiro não é melhor que um assassino, por não ter cometido um assassinato. Assim, a equiparação de valores sobre profissões e/ou *hobbies* é mais uma desconstrução carnavalesca do que a sociedade valoriza como sendo melhor ou pior que o outro.

Ainda há esse tipo de listagem – para citar apenas algumas das obras –, no romance *A Caverna* (2000), uma história sobre um gigantesco monumento de consumo chamado de Centro, onde as pessoas que ali vivem são vigiadas constantemente e nunca veem a luz do sol ou da lua:

Se, quando aqui vieram para conhecer o apartamento, tivessem utilizado um elevador do lado oposto, teriam podido apreciar, durante a vagarosa subida, além de novas galerias, lojas, escadas rolantes, pontos de encontro, cafés e restaurantes, muitas outras instalações que em interesse e variedade nada ficam a dever às primeiras, como sejam um carrocel com cavalos, um carrocel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, um salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, uma porta secreta, outra com um letreiro que diz experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de karnak, um aqueduto das águas livre que funciona vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vagando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com o seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira eléctrica, um pelotão de execuções, um anjo a tocar trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior (SARAMAGO, 2016, p. 308).

A grandiosa lista de lugares e serviços ofertados pelo Centro faz alusão aos inúmeros pontos de consumo do mundo capitalista. Mais uma vez, a ordenação dessas localidades desrespeita a hierarquia imposta pelas convenções sociais; centros religiosos, de morte e pontos turísticos são colocados em uma mesma categoria e, portanto, grau de importância. Além desse rompimento hierárquico de instituições, há ainda um equilíbrio entre o entendido como essencial e supérfluo; hospitais e carrosséis também são dispostos com o mesmo nível de relevância para a sociedade.

Com essa lista, o texto literário ainda demonstra através de elementos cômicos (anão grande, gigante pequeno, tiranossauros, comboio fantasma, entre outros) como a sociedade de consumo valoriza seus bens. Dessa forma, a partir da carnavalização, a narrativa expõe a fragilidade na qual a humanidade se encontra ao valorizar tantas coisas da mesma maneira, a ponto de colocá-las em uma única categoria: “coisas das quais precisamos”.

Voltando à obra *As Intermittências da Morte*, essa desvalorização e compreensão de que todas as coisas podem ser uma só, também podem ser encontradas no momento em que a Morte (em seu estado invisível) acompanha a leitura de um manual de entomologia:

Por falta de preparação prévia não espera aprender muito com ele, mas distrai-se lendo que na terra há quase um milhão de espécies de insectos e que estes se dividem em duas ordens, a dos pterigotos, que são providos de asas, e os apterigotos, que não as têm, e que se classificam em ortópteros, como o gafanhoto, blatóideos, como a barata, mantídeos, como o louva-a-deus, nevrópteros, como acrisopa, odonatos, como a libélula, efemerópteros, como o efêmero, tricópteros, como a pulga, anopluros, como o piolho, malógafos, como o piolho das aves, heterópteros, como o percevejo, homópteros, como o pulgão, dípteros, como a mosca, himenópteros, como a vespa, lepidópteros, como a caveira, coleópteros, como o escaravelho, e, finalmente, tisanuros, como o peixe-de-prata (SARAMAGO, 2015, p. 173).

A caveira, mencionada na classificação dos lepidópteros, refere-se à borboleta *acherontia átropos*, espécie que tem desenhada em seu dorso uma caveira e por isso, é conhecida como a borboleta da morte. Na narrativa, esse

inseto em especial chamou a atenção da Morte, por se identificar com ela e terem em comum a mesma aparência: a caveira.

Assim, mais uma vez a carnavalização é posta para unir e desconstruir a hierarquia dos “maiores” para os “menores”. Primeiro, pensando-se apenas na classificação animal, é certo que os insetos atendem a forças e níveis de predatismo diferenciados, entretanto, a lista saramaguiana não se preocupa em ordená-los dessa forma, os dispendo apenas como insetos em suas devidas classes. Em segundo lugar está a relação destes com a Borboleta-caveira.

No desenrolar do romance há a afirmação da Morte ser soberana aos seres humanos por controlar seus destinos. Por essa lógica, ao ser relacionada a uma entidade maior, a Borboleta também poderia estar em um patamar diferente daquele dos demais insetos, não por ter o poder de matá-los, mas sim, por ser associada a tal força. No entanto, essa caracterização não é considerada, tanto que a caveira é colocada em último lugar na classificação, demonstrando assim, que pouco importa a referência feita à Morte, todos são insetos e, portanto, não há uma ordem certa entre eles.

Bakhtin afirma que a carnavalização ambivalente coloca em um mesmo prisma os conceitos definidos enquanto opostos, tais como o cruzamento entre o céu e o inferno. Dessa forma, a ambivalência carnavalesca pode ser identificada no romance de José Saramago, a se pensar na união de dois opostos, no momento em que a narrativa atrela a Morte a Deus: “[...] Deus tem autoridade sobre a morte, perguntou um dos otimistas, São as duas caras da mesma moeda, de um lado o rei, do outro a coroa [...]” (SARAMAGO, 2015, p. 37). Ao afirmar que a Morte e Deus são as duas faces da mesma moeda, o diálogo traduz que os dois pertencem a uma mesma construção e fazem parte um do outro (o rei e sua coroa), unindo o bem (Deus) com o mal (Morte).

Esse cruzamento ambivalente também é evidente com o relacionamento da Morte com o violoncelista, ao passo que, ao se apaixonar pelo homem, a Morte, transfigurada em mulher, abandona sua função para ficar com ele. O resultado dessa união não está apenas na atração de gêneros opostos, homem e mulher, mas sim entre a vida e a morte, tendo em vista que, a partir da carta enviada sobre o falecimento próximo do violoncelista e a recusa em morrer, o homem representa

a vida sobrepondo a morte que, ao falhar em sua missão, acaba desistindo e unindo-se a ele. Sobre isso, Bakhtin explica que:

Esta [imagem carnavalesca] tende a abranger e a reunir os dois polos do processo de formação ou os dois membros da antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseiro, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc., e o polo superior da imagem biunívoca reflete-se no plano inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isso pode ser expresso assim: os contrários se encontram, olham-se mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro (2015, p. 204).

O efeito de união entre os opostos desestabiliza a realidade posta como verdade absoluta, uma vez que a contradiz ao expor que existem outras possibilidades para além das que estão sendo afirmadas, expondo a fraqueza da construção de tudo que se conhece como real e imaginário:

Essa vida, desviada do seu curso normal, é quase um “mundo às avessas”.

[...]

A carnavalização permite [...] ver e mostrar momentos do caráter e do comportamento das pessoas que não poderiam revelar-se no curso normal da vida (BAKHTIN, 2015, p. 188).

No plano da ficção, ao apresentar uma sociedade na qual a M/morte para de matar, José Saramago rompe com a realidade imposta sobre o curso natural dos seres vivos de nascer, se desenvolver, envelhecer e morrer, pois a última etapa está suspensa, o que gera um conflito entre a verdade apresentada e consolidada com uma nova situação que desmente essa afirmação.

Assim, o romance demonstra um descontrole social diante da nova realidade que está sendo imposta. Esse fato é apresentado não só com o colapso entre as instituições do morrer, que, com a falta dele ficam vulneráveis, como também com as ações que levam as demais personagens a se comportarem de uma maneira segundo a qual não se comportariam com o curso normal da vida; com o desespero da suspensão do morrer, as pessoas começam a atravessar a fronteira do país, pois sabem que nos outros lugares continua-se a morrer e, por assim dizer, cometem “suicídio”.

As narrativas saramaguianas tendem a apresentar vários elementos da carnavalização bakhtiniana, seja através das listas ou por meio de inversões de valores socialmente construídos. A inserção dessa construção literária não atribui apenas a comicidade para os romances, como também expõe a densidade das temáticas abordadas, revelando os problemas das ditas verdades absolutas consolidadas.

1.5. “NO DIA SEGUINTE NINGUÉM MORREU”: O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

Tendo em vista a literatura fantástica contemporânea como aquela que insere o sobrenatural em um plano descrito como real, provocando, assim, a inquietude, *As Intermittências da Morte* constitui-se de elementos que a formam diante desse subgênero.

De acordo com David Roas (2014) o esgotamento temático tradicional do fantástico (fantasmas, monstros, duplos) obrigou os autores a reinventarem abordagens que causassem o mesmo efeito das personagens sobrenaturais anteriores:

A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender um leitor que conhece cada vez mais o gênero [...], o que obriga os escritores a afinar o engenho para chegar a situações e temas insólitos que rompem as expectativas (ROAS, 2014, p. 148).

A morte não é um tema sobrenatural, pois faz parte do ciclo biológico de todos os seres vivos; entretanto, a maneira como a narrativa saramaguiana a apresenta de forma a assumir uma outra categorização diferente da conhecida, faz com que se torne uma temática do fantástico, já que não pertence ao mundo real o fato de a morte entrar em greve, mandar cartas aos humanos e muito menos, se transformar em mulher.

Assim, o primeiro indício de que se trata de um romance fantástico pode ser encontrado na frase inicial do romance, “no dia seguinte ninguém morreu”

(SARAMAGO, 2015, p. 11), a qual denuncia o conflito primordial para aquela sociedade que o narrador retrata.

Segundo Roas, Todorov (2007) considera literatura fantástica apenas as narrativas que apresentam em primeira instância o plano real, ou seja, os textos que iniciam descrevendo o cotidiano ou elementos que pertencem ao universo da história e que compactuam com o conhecido pelo leitor. Assim, o autor acaba por rejeitar as narrativas que relatam o processo inverso, começando com o sobrenatural e depois fazendo a descrição do real, como é o caso de *A Metamorfose* (1915) de Franz Kafka:

A situação é diferente, adverte Todorov, da literatura fantástica do século XIX: nela, o acontecimento sobrenatural era percebido como tal ao se projetar sobre o fundo do que se considerava normal e natural (transgredia as leis da natureza). No caso de Kafka, o acontecimento sobrenatural já não produz nenhuma vacilação porque o mundo descrito é, segundo Todorov, totalmente estranho, tão anormal quanto o acontecimento que lhe serve de fundo. Inverte-se, então, o processo da literatura fantástica, no qual primeiro se postula a existência do real para em seguida colocá-lo em dúvida. O mundo de Kafka é considerado, portanto, um mundo inverso em que o fantástico deixa de ser uma exceção para se converter na regra de funcionamento desse mundo (ROAS, 2014, p. 64).

Nesse sentido, há uma grande aproximação entre a obra kafkiana e a de Saramago, uma vez que ambos os autores iniciam suas narrativas apresentando para o leitor o elemento sobrenatural:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mais se sustinha [...].
– O que aconteceu comigo? – pensou.
Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas (KAFKA, 2017, p. 7).

Kafka indica primeiramente o fato que regerá toda a narrativa – Gregor Samsa acorda metamorfoseado em inseto –, para então, após descrever toda a

situação sobrenatural ocorrida com a personagem, iniciar a inclusão de elementos cotidianos que fazem a narrativa se aproximar do plano real conhecido pelo leitor, ao expor a vida e as pessoas que se relacionam com o protagonista.

Assim como em *A Metamorfose*, a inversão de apresentação do conteúdo também é feita em *As Intermittências da Morte*, que inicia de forma a expor como situação inicial o fato de a morte estar ausente de suas atividades, ou seja, de matar, ao invés de iniciar apresentando um contexto social compatível com a realidade do leitor:

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 nocturnas, 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, 2015, p. 11).

A falta do morrer ocasiona na narrativa uma série de problemas, entre eles o próprio desaparecimento da morte, que causa um enorme alvoroço entre os cidadãos, principalmente aqueles responsáveis por dar justificativas à população, como o Governo e a Igreja. Há, dessa maneira, diversas tentativas para encontrar explicações que esclareçam a imortalidade humana:

[...] três especialistas em fenómenos paranormais, a saber, dois bruxos conceituados e uma famosa vidente, convocados a toda a pressa para analisarem e darem a sua opinião sobre o que já começava por alguns graciosos, desses que nada respeitam, a greve da morte.

[...]

O governo quer aproveitar esta oportunidade para informar a população de que prosseguem em ritmo acelerado os trabalhos de investigação que, assim o espera e confia, hão-de levar a um conhecimento satisfatório das causas, até este momento ainda misteriosas, do súbito desaparecimento da morte (SARAMAGO, 2015, p. 14;29).

A busca por explicações racionais torna-se frustrante, já que todas as tentativas através de especialistas das mais diversas áreas do conhecimento são nulas, não havendo nenhuma justificativa coerente que esclareça o desaparecimento da morte e do morrer. Essa falta de motivos racionais faz com que, mais uma vez, a morte se torne algo sobrenatural, fundamento importante, segundo Roas, para que o fantástico predomine na narrativa:

[...] o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis (ROAS, 2014, p. 31).

A universalidade¹⁹ do tema morte e a imprecisão do espaço-tempo da narrativa fazem com que as noções de realidade compartilhadas com e para o leitor sejam abrangidas, uma vez que não se especifica para qual tipo de cultura ou sociedade ocidental²⁰ o sentido de real está sendo apresentado.

Entretanto, a inexatidão das informações não invalida o fato de haver uma identificação com o que está sendo exposto, pois o pacto entre ficção e realidade é feito através das personagens e situações desenvolvidas pela narrativa, pois o texto fantástico “obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência de realidade com a dos personagens [...]”. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 53).

O efeito do subgênero só é possível através das mudanças comportamentais do homem ocidental diante da morte e do morrer, uma vez que, com o passar dos

¹⁹ Coloca-se universal no sentido de a morte ser conhecida por todos os seres do mundo, com a diferença de como cada cultura tende a lidar com o fenômeno.

²⁰ Vale ressaltar que Roas estabelece a importância da narrativa compactuar com a realidade do público para qual está sendo escrita para que o efeito do fantástico se realize. Nesse sentido, compreende-se que, de acordo com a maneira como o próprio texto apresenta tanto as personagens, quanto os acontecimentos, *As Intermittências da Morte* pertencem à noção lógica do mundo ocidental, pois grande parte de suas culturas tendem a ver a morte como algo negativo, situação explorada pelo romance.

séculos, a se datar da Idade Média, a morte deixou de ser um fenômeno cotidiano para se tornar um tabu.

É evidente, portanto, a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural: precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte (ROAS, 2014, p. 39).

Essa movimentação comportamental explica-se a partir do século XII no qual a morte fazia parte da rotina dos medievos que presenciavam diariamente execuções em praça pública e as mortes dentro do ambiente familiar, para então passar a evitá-la e temê-la.²¹

A transição comportamental figura-se em diversos momentos da narrativa saramaguiana, mostrando o dilema humano diante do fenômeno e de seus aspectos positivos e negativos; aceitação e negação. Há momentos em que a sociedade demonstra aceitação e tranquilidade com relação à morte e ao morrer e, ao mesmo tempo, horror e medo por estarem lidando com algo que viram estar extremamente distante do controle humano, como acontece com a notícia de a Morte enviar cartas avisando que o fim da vida seria em uma semana:

[...] viam-se pessoas paradas, aturdidas, ou desorientadas, sem saberem para que lado fugir, outras a chorar desconsoladamente, outras abraçadas como se tivessem resolvido começar ali mesmo as despedidas [...].

[...]

Naturalmente haveria que perguntar se o governo estava limitado a assistir impávido ao drama cotidiano vivido pelos dez milhões de habitantes do país, [...] porque morrer é, afinal de contas, o que há de mais normal e corrente na vida, facto de pura rotina, episódio da interminável herança de pais a filhos, pelo menos desde adão e eva [...] (SARAMAGO, 2015, p. 101;130).

Ainda se considera que a morte se torne um tema do fantástico por, além de deixar de matar, estabelecer um contato com os seres humanos e depois se concretizar em uma pessoa. Aspectos que geram inquietude, pois já é da própria cultura ocidental temer a morte enquanto fenômeno natural; e a sua ausência e

²¹ Muitas vezes os pais assassinavam seus filhos menores enquanto dormiam por não terem condições de nutri-los ou de suprir suas necessidades médicas quando adoeciam (ARIÈS, 2012).

posterior aparição – através de cartas e depois como mulher – despertam medo nos homens, primeiro porque assim, mostra ter o controle de tudo e segundo por apresentar-se como um ser que pode interagir e se relacionar com a humanidade:

O primeiro-ministro pegou na folha de papel, passou-lhe os olhos sem ler e disse, É curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser maiúscula, e é minúscula, Também estranhei, escrever um nome com minúscula é anormal, Diga-me se vê algo de normal em toda esta história que temos andado a viver, Realmente, nada [...] (SARAMAGO, 2015, p. 94).

Nesse sentido, no plano não ficcional, a narrativa desperta no leitor a consciência de que não tem controle sobre sua própria vida, pois não controla sua morte. Esse pensamento desperta o que Roas acredita ser fundamental no universo fantástico: a inquietude. Além de estar presente dentro do romance para as personagens, o sentimento de dúvida transpõe para o mundo do leitor, fazendo-o refletir sobre os limites do real e o sobrenatural, deixando-o mais inquieto por compreender que sobre a morte nada se sabe, apenas que ela acontece para todos.

Assim, a inquietude envolta na trama, tanto para o leitor, quanto para as personagens, revela um rompimento com uma realidade estabelecida – todos morrem –, fazendo com que os envolvidos com essa nova realidade pré estabelecida, fiquem sem compreendê-la e muito menos sem saber de que maneira devem lidar com ela:

Sendo assim, interveio um filósofo da ala otimista, porquê vos assusta tanto que a morte tenha acabado, Não sabemos se acabou, sabemos apenas que deixou de matar, não é mesmo, De acordo, mas, uma vez que essa dúvida não está resolvida, mantenho a pergunta, Porque se os seres humanos não morressem tudo passaria a ser permitido, E isso seria mau, perguntou o filósofo velho, Tanto como não permitir nada. Houve um silêncio. Aos oito homens sentados ao redor da mesa tinha sido encomendado que reflectissem sobre as consequências de um futuro sem morte e que construíssem a partir de dados do presente uma previsão plausível das novas questões com que a sociedade iria ter de enfrentar-se, além, escusado seria dizer, do inegável agravamento das questões velhas. Melhor então seria não fazer nada, disse um dos filósofos otimistas, os problemas do futuro, o futuro que os resolva [...] (SARAMAGO, 2015, p. 36-37).

As indagações sobre a nova realidade e os medos sobre o que ela traz para o futuro dessa sociedade são proporcionados por um rompimento com o conhecido. Tanto no plano fora do ficcional, quanto na trama saramaguiana, é de comum acordo que os seres vivos, especificamente os humanos, em algum momento, acabem morrendo e, sabendo disso, as sociedades criaram ritos envoltos da morte e do morrer: sejam eles para as cerimônias fúnebres, para o comportamento diante do falecimento de um ente e até mesmo sobre o imaginário para uma figura caricaturada (o esqueleto e a sua foice).

Joseph Campbell (2016), compreende esses costumes e ritos como o *ethos* e, a partir do momento em que há uma nova realidade sobrepondo os costumes pré-estabelecidos, esse *ethos* se rompe, causando um desconforto para aquela sociedade:

O fato é que, numa cultura que tenha se mantido homogênea por algum tempo, há uma quantidade de regras subentendidas, não escritas, pelas quais as pessoas se guiam. Há um *ethos* ali, um costume, um entendimento segundo o qual “não o fazemos dessa maneira” (CAMPBELL, 2016, p. 09).

Dessa forma, *As Intermittências da Morte*, rompem com o *ethos* da sociedade narrada e a do leitor, tendo em vista que suas realidades são parecida. Há muitos anos o homem ocidental aprendeu a lidar com o processo de morte e morrer de uma forma ritualística. Para além de toda a carga negativa que finitude passou a ter, são cumpridas normas, desde o momento em que se sabe que o indivíduo irá morrer (não tocar no assunto, pois é algo doloroso) até o momento pós morte (manter a discrição sobre o ocorrido).

Entretanto, quando se tem uma sociedade que deixa de morrer, não há motivos para que esses rituais sejam mantidos, gerando o questionamento de “o que fazer agora?”. Assim, se tem um rompimento com o *ethos*, ou seja, há uma quebra com os costumes e, diante disso, uma angústia para com o novo, pois, para essa nova realidade, ainda não há um *status quo*, não há regras de como se comportar diante dela.

A violação dos costumes, tradições e da realidade como é conhecida, causa justamente todo o efeito que a literatura fantástica intenciona, tanto dentro da ficção

quanto fora dela. Assim, no caso do romance saramaguiano, a ausência da M/morte, não torna-se apenas algo sobrenatural, como também uma quebra do *ethos*, fazendo com que os envolvidos (personagens e leitor) se inquietem, primeiro, com o rompimento de um costume (morrer) e todos os rituais que ele envolvia e, segundo, ao ter que lidar com o desconhecido e os problemas que uma sociedade imortal terá que enfrentar.

PARTE II – ENTRE A VIDA E A MORTE: A HUMANIZAÇÃO DO DESUMANO

2.1. “O maior sonho da sociedade desde o princípio dos tempos”: Da sociedade para a Literatura

A socialização de narrativas possibilita a quem as ouve, conta e interpreta, vivenciar outras vidas e sensações, encontrar meios de compreender os fenômenos ocorridos nas diferentes interações entre os indivíduos. Assim, esses exercícios contribuem para a construção de soluções, medidas ou conhecimentos de novos projetos sobre os valores da sociedade da qual se faz parte.

Partindo do ponto de vista funcional, a literatura pode ser compreendida não só como uma ferramenta socializadora, como também enquanto um quadro representativo de determinada sociedade. Nesse aspecto, a representação é o

reconhecimento que é construído na obra experimentado pelo leitor. A narrativa, segundo Ricoeur, é nossa maneira de viver no mundo –, representa nosso conhecimento prático do mundo e envolve um trabalho comunitário de construção de um mundo inteligível. [...] Como atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *práxis* dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento (COMPAGNON, 2014, p. 128).

Dessa forma, as narrativas literárias têm um caráter representativo no que se refere a figurar processos identificáveis, ou seja, não exprimem uma reprodução ou cópia social/histórica/cultural, mas sim, uma reinterpretação desses ambientes que podem ser compatíveis com os do leitor.

O processo de ler, apreender e comparar dimensiona-se de acordo com as experiências individuais e/ou coletivas. Assim, o conteúdo apresentado pelos textos literários pode ser uma resposta às práticas da realidade, demonstrando como um grupo vivenciou ou lida com algum acontecimento ou fenômeno. Independentemente de a narrativa ser totalmente fictícia ou de caráter histórico, ainda haverá, por parte de quem lê, ou mesmo de quem produz, a associação com o mundo real.

Considerando então a literatura como veículo representativo de indivíduos, grupos sociais, episódios históricos, sentimentos e acontecimentos cotidianos, utilizando-se das mais diversas modalidades discursivas, destaca-se aqui como as narrativas apreendem certas temáticas que refletem maneiras de o ser humano lidar, se comportar e se transformar diante de aspectos considerados tabus, como por exemplo, ocorre ao se abordar o tema da morte.

Partindo desse pressuposto, o romance do escritor português José Saramago, *As Intermittências da Morte* (2005), apresenta como uma sociedade lida e se comporta diante da finitude. Assim, compreendendo que esse seja um tema universal e que cada grupo sociocultural o interprete à sua maneira, o discurso saramaguiano se constrói de modo ímpar ao passo que perpassa, humorada e ironicamente, pelas fases históricas que envolvem o processo da morte e do morrer no ocidente²².

A partir da construção de interações entre personagens e de como enfrentam o fenômeno da morte, é possível fornecer uma análise no que se refere ao comportamento das personagens diante dessa temática, tendo em vista como plano de fundo a sociedade ocidental, pautando-se em uma linha do tempo que vai do medievo francês ao mundo contemporâneo.

Esse tipo de análise é possível a partir das informações ofertadas pelo próprio romance, que fazem refletir as condições sociais diante da morte e do morrer, podendo assim, serem baseadas nas mudanças comportamentais ocorridas na sociedade ocidental desde a Idade Média.

Nesse sentido, a limitação histórica se faz importante para que se possa compreender e dimensionar as abordagens comportamentais expostas por Saramago, considerando que tanto os acontecimentos quanto as personagens oscilam em momentos identificados como pertencentes à Idade Média e à contemporaneidade, não estabelecendo dentro da narrativa uma marcação de data linear.

²² Com exceção de algumas culturas latino-americanas, como a mexicana e a colombiana, nas quais a morte não denota o trágico e nem é motivo de horror e ódio. Essas populações a aceitam por a compreenderem que ela pertence ao ciclo de vida de todos os seres e por essa razão não há motivos para se comportarem diante dela com revolta e/ou medo.

O autor traz representações de uma sociedade que, se fossem ser delimitadas historicamente, alternariam entre o século XII e o XXI, para poder explicar não apenas o comportamento das personagens, mas também as simbologias e instituições que envolvem a morte e o morrer.

Para tanto, se faz importante introduzir o processo histórico e sócio-cultural através do Ocidente desenvolveu suas crenças e mitos sobre a M/morte desde a Idade Média até a contemporaneidade, para que seja possível elucidar as relações ficcionais de *As Intermitências da Morte* com o contexto não ficcional.

A narrativa apresenta uma sociedade que, ao perceber a ausência da M/morte, vibra com a sua imortalidade, haja vista que “o maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos, isto é, o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra, se havia tornado em um bem para todos [...]” (SARAMAGO, 2015, p. 15). Entretanto, a satisfação em viver para sempre é substituída por um sentimento de desespero, no momento em que as instituições se conscientizam da importância do morrer.

Essa compreensão traz uma reflexão sobre como o homem ocidental foi se moldando diante dos processos que envolvem o morrer, tendo em vista que, a partir do tema central do romance saramaguiano, podem ser notados aspectos que buscam compreender os motivos que levaram essa sociedade a, primeiro, odiar a Morte e comemorar sua ausência; a depois sofrer com a imortalidade; e, em um terceiro momento, temer pelo seu retorno

A construção das personagens e como elas lidam com a M/morte representa, em várias escalas, como de fato a sociedade tende a se comportar diante do fenômeno: pavor, rejeição, hostilidade com os moribundos e idosos, entre outros. Nesse sentido, é de grande valia compreender por quais percursos o narrador desenvolve o romance, mostrando para o leitor os conflitos sociais que permeiam a finitude desde épocas muito antigas, possibilitando a compreensão acerca do comportamento atual do Ocidente diante do morrer.

Nessa perspectiva, no período medieval, dadas as circunstâncias de saúde, alimentação e higiene, era comum que as pessoas morressem devido às inúmeras pestilências e epidemias, por isso a morte era compreendida como algo pertencente à rotina social, como afirma Philippe Ariès:

Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evita-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor (ARIÈS, 2012, p. 50).

Por essa razão, quando o indivíduo tinha consciência de que sua morte estava próxima, ele mesmo convocava padres, familiares e conhecidos para participarem de seu cortejo, em uma cerimônia de arrependimentos e perdões. Esse era o último momento no qual o moribundo tinha para se redimir de seus pecados.

Os padres eram responsáveis por organizar toda a solenidade fúnebre, incluindo o momento de luto: nessa época, o choro ou os gritos de agonia não faziam parte do cortejo, apenas vestimentas de cor negra²³ eram suficientes para representar o luto. Dessa maneira, toda cerimônia tornou-se um lugar de aparências: quanto maior o poder aquisitivo dos participantes, melhor eram as suas roupas, não havendo atenção para expressões de afeição e saudosismo para com o ente morto.

Entretanto, a partir do século XIX e, principalmente no século XX, irá surgir uma tendência comportamental nas solenidades fúnebres denominada por Ariès de “luto histórico”, uma manifestação exagerada de dor e sofrimento, na qual os entes queriam demonstrar toda a dificuldade para se aceitar a morte de alguém.

Desde o momento em que os indivíduos passaram a compreender a morte do outro como algo trágico, esse sentimento se reverteu para a consciência de sua própria finitude:

O homem do fim da Idade Média [...] identificava sua impotência à sua destruição física, à sua morte. Via-se ao mesmo tempo fracassado e morto, fracassado porque mortal e portador da morte. As imagens de decomposição e da doença traduzem com convicção uma aproximação nova entre as ameaças da decomposição e a fragilidade de nossas ambições e de nossas ligações (ARIÈS, 2012, p. 147-148).

²³ No século XVI, a cor negra acaba se tornando um símbolo para o momento da morte por todo o cenário Ocidental.

Assim, a vida de cada cidadão pobre no medievo era imprevisível, regida pelo trabalho e luta pela sobrevivência, sempre um destino imposto ao qual não se havia escolha. Um dos momentos mais agoniantes do homem ao despertar para a magnitude do ato de morrer foi quando se deu conta de que passa a vida toda preparando-se para esse momento, tentando fazer com que sua vida valha a pena para que sua morte também valesse.

A partir do século XIX, as pessoas começam a morrer cada vez mais sozinhas, o cortejo e a visibilidade de corpos em putrefação nas igrejas e cemitérios, oriundos do grande índice de morte ocasionada pela peste negra, não existem mais: a preocupação com a higiene faz com que os cemitérios sejam reestruturados e remanejados para longe dos centros urbanos; a percepção de definhamento e sofrimento desperta um silêncio temeroso diante da morte que perpetua até a atualidade:

A morte é um problema dos vivos. Os mortos não têm problemas. Entre as muitas criaturas que morrem na Terra, a morte constitui um problema só para os seres humanos. Embora compartilhem o nascimento, a doença. A juventude, a maturidade, a velhice e a morte com os animais, apenas eles, dentre todos os seres vivos, sabem que morrerão; apenas eles podem prever seu próprio fim, estando cientes de que pode ocorrer a qualquer momento e tomando precauções especiais [...] para proteger-se contra a ameaça de aniquilação (ELIAS, 2001, p. 10).

Essa postura de contrariedade à morte na sociedade atual só é de fato percebida quando comparada a de épocas anteriores, em que se percebe o evidente contraste de um grupo social exposto cotidianamente a funerais e moribundos para um grupo que não pode sequer imaginar a figura de um morto. Nega-se a morte como pertencente ao ciclo da vida, por ser um fenômeno incontrolável e desconhecido para o ser humano.

É mais fácil ao olhar social ignorar e encobrir o que se teme do que expor a si e aos seus semelhantes à realidade lamentável e inevitável. Procura-se agir rápida e discretamente acerca das convenções trazidas pelo morrer. É importante que amigos e familiares se apercebam minimamente de que a morte aconteceu. Formalidades e cerimônias ainda mantidas devem permanecer recatadas e as manifestações de luto, invisíveis. “Não se usam mais roupas escuras, não se adota

mais uma aparência diferente daquela de todos os outros dias. Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância: é um sinal de perturbação mental ou de má educação. É *mórbida*” (ARIÈS, 2012, p. 87).

As ocultações da dor, a repressão de sua manifestação pública e a submissão de sofrer às escondidas, acabaram por agravar o medo e o trauma do homem contemporâneo diante da morte. O papel do moribundo também mudou, passando a ser visto como um fardo que já está condenado por aqueles que o rodeiam. Em uma sociedade na qual “tempo é dinheiro”, não há mais interesse pelo cortejo ou por ouvir as lamentações de alguém que está desvanecido, “onde o desaparecimento dos sujeitos é em toda parte compensado e camuflado pela multiplicação das tarefas” (CERTEAU, 2017, p. 265).

Ao compreender como a sociedade medieval se portava diante do morrer e, com o passar dos tempos, foi sendo tomada pelo medo da morte, pode se assimilar como as instituições assumiram o controle frente aos moribundos e idosos. José Saramago aborda essa condição em *As Intermittências da Morte*, ao apresentar o papel dos asilos:

Os lares para a terceira e quarta idades, essas benfazejas instituições criadas em atenção à tranquilidade das famílias que não têm tempo nem paciência para limpar os ranhos, atender aos esfíncteres fatigados e levantar-se de noite para chegar a arrastadeira, também não tardaram, tal como já o haviam feito os hospitais e as agências funerárias, a vir bater com a cabeça no muro das lamentações (SARAMAGO, 2015, p. 29).

O trecho deixa evidente que os lares são instituições criadas não para seus hóspedes, mas sim para as famílias, ou seja, os beneficiários são aqueles que se *livram* dos sujeitos que precisam de cuidado maior por já terem o corpo e/ou a mente debilitados devido à idade. Assim, os idosos/moribundos são representados como fardos para suas famílias e os lares são os espaços que permitem o afastamento desse incômodo.

Isso se explica pela aparência do idoso/moribundo despertar no indivíduo que o assiste um sentimento de medo sobre o seu próprio futuro, vendo no outro um reflexo do que virá a ser a sua condição física:

[...] os lares da terceira e quarta idades não queriam nem pensar num futuro de trabalho em que os objectos dos seus cuidados não mudariam nunca de cara e de corpo, salvo por exibi-los mais lamentáveis em cada dia que passasse, mais decadentes, mais tristemente descompostos, o rosto enrugando-se, prega a prega, igual que uma passa de uva, os membros trémulos e duvidosos, como um barco que inutilmente andasse à procura da bússola que lhe tinha caído ao mar (SARAMAGO, 2015, p. 30).

Conforme a própria narrativa expõe, os idosos são vistos como objetos, isso porque, de acordo com Michel de Certeau, indivíduos mais velhos ou moribundos não são vistos enquanto pessoas, mas sim por suas características: o doente é a doença e o idoso, sua idade e aparência física (mas se estiver doente, a doença também substitui qualquer outra característica).

É posto de lado numa das áreas técnicas e secretas (hospitais, prisões, depósitos de lixo) que aliviam os vivos de tudo aquilo que poderia frear a cadeia da produção e do consumo e que, na sombra onde ninguém penetra, consertam e fazem a triagem daquilo que pode ser reenviado à superfície do progresso. Retido ali, torna-se um desconhecido para os seus. Não mora mais nas casas deles nem no seu falar. Talvez o exilado um dia regresse do país estranho cuja língua, na casa dele, ninguém conhece e que há de ser fatalmente esquecida. Se regressar, será o objeto longínquo, não significável, de um esforço e de um fracasso impossível de traçar no espaço e na linguagem familiar (CERTEAU, 2017, p. 265-266).

O distanciamento diante do moribundo/idoso remonta a um medo passado ainda durante a Idade Média, no qual a partir do convívio rotineiro com a exposição de corpos putrefatos, os cidadãos começaram a vislumbrar nos mortos o seu futuro: uma imagem de descontrole diante da morte e uma horrenda aparência. Como dito anteriormente, com as adequações espaciais, os corpos deixaram de fazer parte do cotidiano medieval, entretanto, moribundos e idosos ainda representavam a decadência humana. Esse quadro não foi superado por outras gerações que, a partir da evolução dos espaços voltados para os cuidados e o avanço tecnológico, puderam cada vez mais se distanciar dos indivíduos indesejados.

Moribundos e idosos são vistos como sinônimos de morte, pois o arrebatamento do corpo se mostra frágil para uma vida na qual só está *vivo* aquele que produz e contribui com a sociedade. Dessa maneira, os hospitais não são

lugares para a vida, mas sim para a morte, onde os pacientes já são rotulados como mais próximos da morte do qualquer outro indivíduo que está “saudável”.

Nesse sentido, através do colapso das instituições, o livro *As Intermittências da Morte* possibilita um desvendamento histórico sobre as mudanças comportamentais diante da morte e os processos que a envolvem, revelando o motivo da sociedade (ficcional e não ficcional) temer sua finitude.

2.2. “A VELHA ATROPOS”: AS SIMBOLOGIAS DA MORTE E DO MORRER

No decorrer das décadas, foram sendo atribuídas à morte no Ocidente, simbologias que a representassem de modo que alguns códigos ficaram incorporados integralmente ao fenômeno, sendo vistos como sinônimos do morrer mesmo que não estivessem associados ao contexto. Em outras palavras, a sociedade ocidental concebeu tão insistentemente o significado da morte e do morrer para algumas imagens, que estas não são dissociadas desse processo mesmo quando a intenção é outra.

Essa noção é atribuída fortemente à figura do esqueleto, por exemplo, compreendido como uma personificação da morte. Entretanto, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007), o esqueleto também pode significar igualdade entre os seres humanos e transformação no cotidiano. Porém, esses conceitos são facilmente ignorados e o sentido macabro se destaca.

Nesse sentido, o romance saramaguiano revela, além do esqueleto, outros símbolos que são associados à morte e ao morrer a partir de construções culturais que fizeram, nesse caso, numerologias, insetos e cores virarem sinônimo de finitude.

2.2.1. “Um esqueleto embrulhado num lençol”

O conhecimento tanto histórico quanto fictício da aparência²⁴ daquele que morre fez com que se criassem imagens da morte enquanto figura ativa, transpondo o que seria apenas o fenômeno biológico. Assim, na narrativa, a morte como

²⁴ Trazidos pelas imagens de pinturas antigas e pela maneira como a literatura passou a retratá-la.

personagem é descrita como um “esqueleto embrulhado num lençol” e que “mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha” (SARAMAGO, 2015, p. 127; 145).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), a morte é um esqueleto que tem ao seu alcance uma foice de cabo amarelo e lâmina vermelha, dessa maneira, quando se interroga sobre a simbologia do esqueleto, os teóricos apresentam que este é a

Personificação da morte e, por vezes do demônio. Na alquimia, símbolo do negro, da putrefação, da decomposição, das cores e operações que precedem as transmutações. Não representa uma morte estática, um estado definitivo, mas uma morte dinâmica, ou melhor, anunciadora e instrumento de uma nova forma de vida. O esqueleto com seu sorriso irônico e seu ar pensativo, simboliza o conhecimento daquele que atravessou a fronteira do desconhecido, daquele que, pela morte, penetrou no segredo do além (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 401).

O romance retrata em um primeiro momento, a morte enquanto uma construção genérica das figuras do macabro, ou seja, as figuras que eram vistas nas igrejas e, posteriormente em cemitérios, as quais representavam o corpo em decomposição, atribuindo ao esqueleto a forma mais representativa da encarnação da morte e do morrer.

Isso é evidenciado com a Dança dos Mortos: pinturas medievais que retratavam corpos mortos semidecompostos – de todas as posições sociais –, dançando em roda. Quando a epidemia da peste negra afetou milhares de pessoas no século XIV, levando-as a serem depositadas em valas até a morte, Würzburg teve uma visão de toda aquela população, que não havia tido tempo de se arrepender dos pecados, e por isso era obrigada a participar de danças noturnas em cemitérios, justamente como uma forma de castigo.

Assim, o dominicano começou a reproduzir pinturas que ilustravam a cena [...] “com uma oração introdutória de penitência e mortos semidecompostos que exortam os representantes humanos de todas as posições sociais” (LURKER, 2003, p. 458-459). A partir de então, inúmeras gravuras de corpos em decomposição ou caveiras foram se espalhando pela Europa, representando

crenças e medos sobre o processo pós morte e, então, consolidando o ossuário, o crânio e o esqueleto como símbolos da morte e do morrer.

Somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caiadas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes (SARAMAGO, 2015, p. 145).

Esta, então, é a simbologia mais representativa do processo, uma vez que é passível do conhecimento comum que é nesse estado (de esqueleto) que um corpo morto se encontra em seu último estágio. E é dessa maneira que a Morte vem sendo apresentada em *As intermitências da morte* no momento em que ela se encontra em seu ambiente²⁵:

A morte é novamente um esqueleto envolvido numa mortalha, com o capuz meio descaído para frente, de modo a que a pior da caveira lhe fique tapado, mas não valia a pena tanto cuidado, se essa foi a preocupação, porque ainda não há ninguém para se assustar com o macabro espetáculo, tanto mais que à vista só aparecem os extremos dos ossos das mãos e dos pés (SARAMAGO, 2015, p. 157).

A associação do esqueleto como irrefutável representante da morte é consequência de um processo que advém da Idade Média, no qual a população tinha sempre às vistas a decomposição dos cadáveres de seus entes. Entre os séculos XIV e XVII, devido a Peste Bubônica ter condenado milhões de pessoas na Eurásia, não havia a oportunidade de preparação funerária; antes mesmo de estarem mortos, os corpos moribundos eram depositados em valas e acabavam morrendo. Entretanto, havia a preocupação em deixá-los o mais próximo possível das figuras religiosas. Dessa maneira, ao morrer, o corpo do ente era destinado às Igrejas, sem a possibilidade de ser mantido em sepulturas ou em um local diferenciado, em razão da alta demanda de moribundos e mortos.

²⁵ No romance, apesar da onipresença da Morte, ela tem um espaço de morada, um lugar não especificado, mas subterrâneo, como uma sala, no qual a personagem passa a maior parte do tempo sozinha com sua gadanha antes de ir para o plano terrestre.

Os cadáveres eram postos nas instituições, pois a sociedade daquela época acreditava que, sendo a Igreja a morada de Deus, quanto mais perto se colocavam os corpos, mais perto estavam as almas de Deus e, portanto, mais chances teriam de alcançar o céu:

É evidente que, esse espaço sagrado que compreendia a igreja ou o mosteiro, era limitado e não podia comportar todos os defuntos. Aí se percebe uma estratificação social das condutas funerárias e uma continuidade do ideário de classes [...] Os espaços próximos aos corpos santos, nas igrejas e mosteiros, eram reservados para a nobreza [...] (MEDEIROS, 2008, p. 162).

Ariès (2012) afirma que não havia uma distinção entre cemitério e igreja, pois a quantidade de corpos depositados nesse local era tão grande que a delimitação entre um e outro já não era possível. Essa prática, em um primeiro momento, não fez com que os habitantes temessem a morte, pois já estavam familiarizados e conformados tanto com os cadáveres, quanto com a ideia de sua própria morte.

Morrer e se ter a exposição de cadáveres nas igrejas não era um problema para o medievo, pois as pessoas acreditavam que o propósito da vida era de se viver de acordo com a religião, para que, no fim, tivessem uma boa morte. Esse ideal só poderia ser alcançado no suspiro final, no qual o moribundo declarava suas posses – mesmo que, em sua maioria, poucas – à igreja, entendendo que só assim teria seu corpo perto da casa de Deus.

A morte para os pobres e para os ricos se fazia de maneira diferente. Enquanto o moribundo pobre tinha que se contentar com um breve cortejo e com a disposição de todos os seus bens para o depósito de seu corpo do lado de fora da instituição, os familiares dos nobres convidavam inúmeras pessoas para participarem da celebração do morto e não tinham seus cadáveres misturados com os da plebe, mas sim, dentro das igrejas, perto do altar, o *ad sanctos*.

Entretanto, a quantidade de corpos mortos começou a ultrapassar a capacidade espacial do interior e exterior das igrejas e, para além disso, as pessoas começaram a se incomodar com o cheiro e a aparência do processo de putrefação.

A imagem cadavérica já não era algo que a sociedade queria que fizesse parte de sua rotina. Ver e conviver com os mortos, além de ser um comprometimento com a higiene pública, também passou a ser um reflexo do futuro

dos vivos. Ao compreender que o que os esperava era uma pilha de corpos abarrotados ao entorno e dentro das igrejas, os ocidentais passaram a ter consciência de sua própria morte e de que sua aparência seria horrenda e deplorável.

A lucidez abarcada pela imagem dos cadáveres despertou aquilo que Huizinga chama de *sentimento do macabro*, uma nova sensação atribuída ao homem daquela época, que passou a dimensionar, nos corpos decompostos, sua própria imagem e, em consequência, o medo da finitude:

[...] Nos fins da Idade Média a visão total da morte pode ser resumida na palavra macabra, no significado que actualmente lhe damos. Esse significado é sem dúvida o resultado de um longo processo. Mas o sentimento que ele encarna, algo horrível e funesto, é precisamente a concepção da morte que surgiu durante os últimos séculos da Idade Média. [...] A visão macabra surgiu das profundidades da estratificação psicológica do medo; o pensamento religioso imediatamente a reduziu a um meio de exortação moral (HUIZINGA, 1985, p. 108).

Nesse sentido, a sociedade passou a reivindicar à igreja um tratamento mais adequado para os corpos, exigindo que fossem retirados dali e postos em espaços que dignificariam tanto o físico quanto o espírito dos mortos. Assim, ao demonstrar mais respeito aos corpos, os familiares poderiam identificar o local em que estavam e prestar suas homenagens.

Além disso, ao realocar o espaço, a sociedade não teria mais de conviver com as imagens que tanto as atormentavam, podendo ocultar e poupar-se do projeto que viria ser a morte,

Reprovava-se a Igreja, por ter feito tudo pela alma e nada pelo corpo, por se apropriar do dinheiro nas missas e se desinteressar dos túmulos. [...] Os mortos não mais deviam envenenar os vivos, e os vivos deviam testemunhar aos mortos, através de um verdadeiro culto leigo, sua veneração. Os túmulos tornavam-se o signo de sua presença para além da morte.

[...] Agora, queria-se não só que se voltasse ao lugar exato onde o corpo havia sido colocado, mas também que esse lugar pertencesse, como propriedade exclusiva, ao defunto e a sua família (ARIÈS, 2012, p. 76-77).

Devido à convivência e posterior temor, a exposição de cadáver e seu processo de decomposição, foi atribuído ao esqueleto a figura representativa da morte e do morrer, uma vez que, ao serem revelados os ossos do defunto, há o entendimento de que aquele não é mais o corpo do ente e, definitivamente, sua presença física se esvai.

Esse sentimento macabro encobria muitas outras coisas que se revelarão em seguida; no fundo, era a tomada de consciência da presença dos mortos no meio dos vivos, dos corpos mortos, e não mais apenas o invólucro de uma alma imortal ou de seu duplo. Mas primeiro era preciso libertar-se do horror difuso que mascarava todo o resto. Este horror fixou-se no cemitério. Para o procurador-geral de 1763, o cemitério não representa um lugar de veneração e fé. Mais tarde, sem dúvida, virá a sê-lo, mas por enquanto é um foco de podridão e contágio. Ou como diz “infecta morada dos mortos, em meio às habitações dos vivos”. É preciso destruí-la, é preciso rasgar seu solo com o arado e aplaná-lo, arrancando-lhe carnes e ossos para escondê-los em obscuros subterrâneos, ocultos à vista dos homens e à luz do dia, sanear o ar pelo fogo as tocas, enfim, arrasar esse lugar terrível a fim de que nenhuma lembrança persista no local (ARIÈS, 2012, p. 195).

Norbert Elias (2001) diz que a morte é um problema dos vivos e, por certo, toda a espetacularização criada em torno da morte e do morrer advém da falta de saber lidar com o processo da finitude, assim, culpa-se a morte e até mesmo a pessoa morta, por gerar pavor e repugnância.

Ao morto são atribuídas duas responsabilidades: a primeira é de causar dor aos familiares e amigos devido a sua ausência, como se o indivíduo tivesse escolhido²⁶ morrer para gerar angústia aos outros. Em segundo, sua fisionomia, tanto de moribundo, quanto de cadáver, revelam um ser o qual os vivos/saudáveis não querem se tornar:

[...] Não é fácil imaginar que o nosso próprio corpo, tão cheio de frescor e muitas vezes de sensações agradáveis, pode ficar vagaroso, cansado e desajeitado. Não podemos imaginá-lo e, no fundo, não o queremos. Dito de outra maneira, a identificação com os velhos e com os moribundos compreensivelmente coloca dificuldades especiais para as pessoas de outras faixas etárias.

²⁶ Nesse contexto, não cabe discutir as questões que envolvem o suicídio. Nesse momento, tratam-se das “mortes trágicas”, ou seja, as ocasionadas por acidentes, doenças, idade e homicídio.

Conscientemente ou inconscientemente, elas resistem à ideia de seu próprio envelhecimento e morte tanto quanto possível (ELIAS, 2001, p. 80).

Diante de todos esses aspectos, a caveira e o esqueleto tornaram-se então símbolos explícitos do futuro da humanidade e, por isso, são pertencentes a um imaginário comum como representantes da morte, abarcando um referencial de maldade e castigo para com os seres humanos.

2.2.2. “Um papel de cor violeta”

O sobrescrito encontrava-se sobre a mesa do diretor-geral da televisão quando a secretária entrou no gabinete. Era de cor violeta, portanto, fora do comum, e o papel, de tipo gofrado, imitava a textura do linho. Parecia antigo e dava a impressão de que já havia sido usado antes. Não tinha qualquer endereço, tanto de remetente, o que às vezes sucede, como de destinatário, o que não sucede nunca, e estava num gabinete cuja porta, fechada à chave acabava de ser aberta nesse momento, e onde ninguém poderia ter entrado durante a noite (SARAMAGO, 2015, p. 87).

O primeiro momento em que a Morte é inserida como personagem na narrativa saramaguiana se deu por meio de uma carta, a qual trouxe pavor não só ao Diretor-Geral da Televisão, que foi quem a abriu e a leu, mas também para toda a sociedade, ao ter conhecimento de seu conteúdo e de que a morte poderia estabelecer esse tipo de contato com os seres humanos.

A primeira característica que arrebatou a inquietação da situação é a coloração do envelope recebido: violeta. A cor apresentada poderia ser qualquer outra caso o narrador não intencionasse indicar de quem se tratava o remetente, o que quer dizer que a tonalidade da carta também se torna uma simbologia da morte:

Em poucos dias a cor violeta iria tornar-se na mais execrada de todas as cores, mais ainda que o negro, apesar de este significar luto, o que é facilmente compreensível se pensarmos que o luto o põem os vivos, e não os mortos, mesmo quando a estes os enterram com o fato presto posto (SARAMAGO, 2015, p. 125).

Nesse sentido, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007), a cor violeta se refere ao processo de morrer desde a Idade Média, quando sua

representatividade era predominante nas vestes e adornos funerários, sendo a cor do luto ou do semiluto, o que evocava a ideia da morte enquanto algo passageiro.

Além da cor, o conteúdo da carta destaca-se por se tratar das explicações da morte diante de seu desaparecimento e, principalmente, pelo estabelecimento de novas normas para o morrer:

O motivo da pausa em que durante oito²⁷ dias ninguém morreu e que começou por criar a falaz ilusão de que afinal nada tivesse mudado, resultava simplesmente das actuais pautas de relacionamento entre a morte e os mortais, ou seja, que todos eles passariam a ser avisados de antemão de que ainda disporiam de uma semana de vida, por assim dizer até ao vencimento da livrança, para resolverem os seus assuntos, fazer testamento, pagar os impostos em atraso e despedir-se da família e dos amigos mais chegados (SARAMAGO, 2015, p. 123-124).

O prazo de uma semana vem a ser um marco estabelecido pela morte e que caracteriza o número sete como uma representação do processo de morrer. Dentre diversos significados estabelecidos pela numerologia, o sete apresenta uma estreita relação com a religião, tendo em vista que, de acordo com a Bíblia, Deus fez o mundo e tudo que nele existe em apenas seis dias e, no sétimo, descansou.

O último dia como descanso pode representar, no contexto da narrativa, a morte do indivíduo, uma vez que a morte estabeleceu que o prazo seria para dedicar-se à resolução de problemas e ao convívio familiar e, por fim, a morte viria. Nessa perspectiva, Chevalier e Gheerbrant afirmam que:

O sete simboliza a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos. Segundo Santo Agostinho, ele mede o tempo da história, o tempo da peregrinação terrestre do homem. Se Deus reserva um dia para descansar, dirá Santo Agostinho, é porque quer distinguir-se da criação, fazer-se independente dela e permitir-lhe que descance nele. Além disso, o próprio homem é convidado pelo número 7 – que indica o descanso, a cessação do trabalho – a voltar-se para Deus a fim de descansar somente nele. (*De Gen. ad litt*, 4, 16). Agostinho falará também do grande mistério da pesca milagrosa que representa o fim do mundo. O Cristo está acompanhado de seus sete discípulos e, por este fato, inicia o fim dos tempos (2007, p.828).

²⁷ Depois de terem conhecimento da postagem da Morte e de sua justificativa, os cidadãos ficaram oito dias sem saber o que ainda lhes aconteceria, até o momento em que sua remetente explicara o que viria ser o morrer para aquele país.

Ainda sobre o sentido da religião, os autores relatam que são sete as pragas apocalípticas e, segundo a antiga crença egípcia, o número é o símbolo da vida eterna, simbolizando um ciclo completo. Desse modo, pensado como um ciclo, a morte vir em uma semana representa o fechamento do ciclo biológico dos seres vivos: nascer, crescer, desenvolver, reproduzir, envelhecer e morrer.

Cabe ainda ressaltar que, além das simbologias trazidas pela carta, a própria postagem é um símbolo do controle que a morte exerce sobre o ser humano. De acordo com Becker (2013), o homem ocidental tem em seu consciente o conhecimento da existência da morte, e é por isso que a teme. Esse medo é justificado, segundo o autor, como uma reação de autopreservação, por isso as pessoas tendem a se afastar e ocultar o morrer esquecendo-se, assim, de que este é um processo natural.

Por essa perspectiva, receber uma carta da própria Morte alertando sobre seu falecimento desperta no homem um medo ainda maior do ato em si; revela a falta de controle sobre seu destino, pois o discurso “todos irão morrer um dia” perde sua validade no instante em que o dia em questão passa a ter uma data determinada. Saber quando se irá morrer causa um transtorno ainda maior do que a ideia distanciada da finitude humana:

Este episódio de rua, unicamente possível num país pequeno onde toda a gente se conhece, é por de mais eloquente quanto aos inconvenientes do sistema de comunicação instituído pela morte para a rescisão do contrato temporário a que chamamos vida ou existência. Poderia tratar-se de uma sádica manifestação de crueldade, como tantas que vemos todos os dias, mas a morte não tem qualquer necessidade de ser cruel, a ela, tirar a vida às pessoas basta-lhe e sobeja-lhe (SARAMAGO, 2015, p. 126).

2.2.3. “Acherontia atropos”

“As borboletas são espíritos viajantes; sua presença anuncia uma visita ou a morte de uma pessoa próxima” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 138). Pensar a figura da borboleta como símbolo da morte pode parecer improvável quando a referência que se tem a ela é de alegria e liberdade, pela própria condição que o inseto estabelece com a natureza e os seres humanos. Entretanto, a narrativa saramaguiana apresenta esse ser como um sinônimo da morte e do morrer:

Conforme se pode ver na imagem que vem no livro, a caveira é uma borboleta, e o seu nome latino é *acherontia atropos*. É noturna, ostenta na parte dorsal do tórax um desenho semelhante a uma caveira humana, alcança doze centímetros de envergadura e é de coloração escura, com as asas posteriores amarelas e negras. E chamam-lhe atropos, isto é, morte (SARAMAGO, 2015, p. 173).

O romance é específico ao mencionar a qual tipo de borboleta se refere, entretanto, Chevalier e Gheerbrant apresentam o verbete sobre o inseto sem relacionar a espécie, proporcionando que se entenda que a borboleta, independentemente de qual se refere, representa a morte: “É assim símbolo do fogo ctoniano²⁸ oculto, ligado à noção de sacrifício, de morte e de ressurreição. É então a borboleta de obsidiana, atributo das divindades ctonianas, associadas à morte” (2007, p. 139).

A descrição da coloração, “escura, com as asas posteriores amarelas e negras”, contribui para o sentido de morbidade atribuído ao inseto, uma vez que o negro e a escuridão são referências de tristeza, negatividade e, a partir do século XVI, do luto e, portanto, da própria morte:

O Preto como evocação da morte está presente nos trajes de luto e nas vestes sacerdotais das missas de mortos ou da Sexta-Feira Santa. Junta-se às cores diabólicas para representar, com o auxílio do vermelho, a matéria em ignição. Satã é chamado de Príncipe das Trevas, o próprio Jesus é às vezes representado de preto, quando é tentado pelo Diabo, como se estivesse recoberto com o véu negro da tentação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 743).

Cabe ainda ressaltar que a própria narrativa justifica a referência da borboleta em relação à morte, ainda mais se tratando de uma que carrega consigo o maior símbolo da finitude, a caveira:

Isso explicaria não só a inquietante presença de uma caveira branca no dorso desta borboleta *acherontia atropos*, que, curiosamente, além da morte, tem no seu nome o nome de um rio do inferno, como também as não menos inquietantes semelhanças da raiz da mandrágora com o corpo humano.
[...] A uma borboleta destas nunca lhe ocorreria a ideia de voltar para trás, leva marcada a sua obrigação nas costas, foi para isso

²⁸ Deuses que residem nas cavidades da terra.

que nasceu. Além disso, o efeito espetacular seria totalmente diferente, em lugar de um vulgar carteiro que nos vem entregar uma carta, veríamos doze centímetros de borboleta adejando sobre as nossas cabeças, o anjo da escuridão exibindo as suas asas negras e amarelas, e de repente, depois de rasar o chão e traçar o círculo de onde já não sairemos, ascender verticalmente diante de nós e colocar a sua caveira diante da nossa (SARAMAGO, 2015, p. 174-175).

Mais uma vez a caveira é assimilada ao morrer, não apenas como um símbolo representativo, mas sim como a própria concretização da morte. Por essa razão, a *Acherontia Atropos* é reconhecida na narrativa como a responsável por anunciar a morte próxima. O trecho acima apresentado se desenvolve a partir de um livro de entomologia comprado pela personagem do violoncelista que o estuda sem saber que a Morte estava atrás dele: “O músico não sabe, e não poderia imaginá-lo nunca, que a morte olha, fascinada, por cima de seu ombro, a fotografia a cores da borboleta” (SARAMAGO, 2015, p. 173).

Nesse contexto, ao ser dito que a borboleta caracteriza o aviso da morte próxima, seu sentido não é de anunciar que o músico irá morrer dentro de algum tempo, mas sim que, literalmente, a Morte está próxima dele observando-o diariamente.

2.3. “A MORTE DIRIGE O BAILE”: AS AUSÊNCIAS DO MORRER

De acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (CUNHA, 2010), a palavra “intermitência” é derivada do verbo “intermitir” que se origina do *latim intermittere*, significando: interrupção, manifestação por acessos irregulares e cessar por algum tempo, ou seja, entende-se por intermitente aquilo que é interrompido temporariamente.

Ao relacionar o significado disposto pelo dicionário com o título da obra saramaguiana, seu conceito parece assumir um caráter mais expressivo, uma vez que se apresenta no plural – *As Intermitências da Morte* –, levando a se reconsiderar o sentido da palavra de acordo com o contexto da narrativa. Dessa forma, o nome do romance significaria “as interrupções temporárias da Morte”, deixando evidente que a Morte se ausenta momentaneamente várias ou algumas vezes durante a trama.

É interessante pensar nessas ausências da Morte diante do que se apresenta na narrativa porque, nesse sentido, há que se ter uma distinção sobre qual morte está sendo relacionada à ausência. Em outras palavras, considerando-se que o romance a apresenta em três níveis diferentes, o desaparecimento está sendo transmitido para a Morte enquanto fenômeno pertencente ao ciclo de vida dos seres ou enquanto a figura concreta?

Se a resposta for enquanto fenômeno, a ausência da Morte só ocorre no plano prático, ou seja, desaparece apenas em sua função de matar, entretanto, continua presente no campo da abstração enquanto personagem da narrativa, pois, no primeiro momento, apesar de não ser apresentada como personagem principal, ainda é a unidade motriz do texto literário em questão, sendo lembrada e citada frequentemente pelas demais personagens que a encaram como processo biológico. Entretanto, apesar de seu perfil como ciclo de vida, sua ausência ainda permanece enquanto atividade tanto no início da narrativa, quanto em seu término.

Assim, se a ausência da Morte for referenciada a partir de sua participação como protagonista, pode-se então pensar, em sua interrupção temporária e oscilante ocasionada de acordo com os níveis de sua aparição. No primeiro momento, a Morte é retratada apenas como um fenômeno biológico pertencente ao ciclo de vida dos seres, ou seja, não tem uma representatividade ativa, como personagem concreta na narrativa, sendo nesse momento em que para com suas práticas mortuárias.

Em seguida, a Morte surge como um ser cadavérico e retorna com suas práticas de matar as pessoas, agora por meio de cartas, atividade esta que continua até o período em que se transforma em mulher²⁹, mas é suspensa mais uma vez no momento em que ela se apaixona e se deita com o Violoncelista, demonstrando assim que a frequência de sua atuação sobre o morrer desenvolve-se de acordo com sua categorização dentro da trama.

Ainda sobre essa ausência “mascarada” da Morte, pode-se relacioná-la com a forma como o romance constrói as concepções acerca de sua figura assimilando-a à figura de Deus:

²⁹ É interessante observar que nesse momento toda a narrativa se volta para a transformação da Morte em mulher e a trama entre ela e a personagem do violoncelista, excluindo totalmente todas as instituições e reflexões sobre a morte e o morrer.

A dúvida de que deus teria autoridade sobre a morte ou se, pelo contrário, a morte seria o superior hierárquico de deus, torturava em surdina as mentes e os corações do santo instituto, onde aquela ousada afirmação de que deus e a morte eram as duas caras da mesma moeda passara a ser considerada, mas do que heresia, abominável sacrilégio (SARAMAGO, 2015, p. 120-121).

Apesar das dúvidas sobre quem está acima de quem, ao longo do romance são dadas informações que evidenciam que a Morte e Deus estão no mesmo patamar de “poderes” sobre a humanidade. Nesse sentido, a Morte seria, então, onisciente, onipotente e onipresente, fazendo com que sua “ausência temporária” fosse apenas com relação à sua atividade de matar, mas não enquanto ser que observa e conhece tudo sobre os homens o tempo todo, conforme pode ser visto nos trechos a seguir:

[...] como temos mais do que obrigação de saber, à morte nada é impossível.

[...] que a morte, precisamente por estar em toda a parte, não pode estar em nenhuma em particular [...]

[...] a cada gesto e movimento que fazemos, a cada passo que damos, mudança de casa, de estado, de profissão, de hábitos e costumes, se fumamos ou não fumamos, se comemos muito, ou pouco, ou nada, se somos activos ou indolentes, se temos dor de cabeça ou azia de estômago, se sofremos de prisão de ventre ou diarreia, se nos cai o cabelo ou nos tocou o cancro, se sim, se não, se talvez [...]. A Morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste.

[...] ninguém no mundo ou fora dele teve alguma vez mais poder do que eu, eu sou a morte, o resto é nada.

[...], mas a morte, esta morte que [...] está adstrita à espécie humana com carácter de exclusividade, não nos tira os olhos de cima nem por um minuto, a tal ponto que até mesmo aqueles que por enquanto ainda não vão morrer sentem que constantemente o seu olhar os persegue.

(SARAMAGO, 2015, p. 129; 135; 139; 140; 148).

Ao apresentar essas afirmações, a própria narrativa justifica a multiplicidade da intermitência da Morte, como se esse *status* pudesse ser categorizado de acordo com o que se entende sobre ela; se a Morte é apenas a ação do morrer ou se é compreendida como uma figura ou entidade.

2.4. “ANTES A MORTE QUE TAL SORTE”: O COLAPSO DAS INSTITUIÇÕES DO MORRER

O aparente alívio provocado pela ausência da morte em pouco tempo se esvai e é substituído pelo sentimento caótico que predomina sobre as instituições que a assistem. O morrer, enquanto vínculo emocional, confere ao homem ocidental grande dor e sofrimento, mas, enquanto provedor de ideais e fornecedor econômico, sua presença é fundamental para o regimento de uma sociedade harmoniosa.

Assim, a primeira instituição a demonstrar colapso diante da ausência do morrer foi a Igreja, mas este, em um primeiro instante, não foi compartilhado por seus devotos, porém percebido apenas para aqueles que atuavam enquanto prestadores de serviços ao local, como o Cardeal, ao compreender o que a imortalidade significava para sua Igreja diante do discurso do Primeiro Ministro:

Aceitaremos o repto da imortalidade do corpo, exclamou em tom de arrebatado, se essa for a vontade de deus, a quem para todo o sempre agradeceremos, com as nossas orações, haver escolhido o bom povo deste país para seu instrumento. [...] Ainda meia hora não tinha passado quando, já no automóvel oficial que o levava a casa, recebeu uma chamada do cardeal [...], É a todos os respeitos deplorável que, ao redigir a declaração que acabei de escutar, o senhor primeiro-ministro não se tenha lembrado daquilo que constitui o alicerce, a viga mestra, a pedra angular, a chave de abóboda da nossa santa religião [...], Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja. [...] Dizia o que qualquer católico, e o senhor não é uma exceção, tem obrigação de saber, que sem ressurreição não há igreja, além disso, como lhe veio à cabeça que deus poderá querer o seu próprio fim, afirma-lo é uma ideia absolutamente sacrílega, talvez a pior das blasfêmias [...] (SARAMAGO, 2015, p. 17-18).

Há inicialmente no discurso da personagem do Primeiro Ministro a gratidão a Deus e a reponsabilidade dada a Ele pela ausência da morte e do morrer. Nesse sentido observa-se a inversão de valores denotada nesse fato, uma vez que, inicialmente, culpava-se a própria Morte de maneira negativa pelo encerramento de suas atividades no país, acusando-a de uma maldição imposta para aquela sociedade. Entretanto, quando a responsabilidade é posta para a divindade, a

negatividade de toda situação é substituída pela gratidão e compreensão de que os moradores daquela localidade são “instrumentos” da obra de Deus.

A partir da interpretação apresentada pelo Cardeal, volta-se a defender que a greve da morte não é responsabilidade de Deus e que, sem a representação dela, a Igreja perde sua credibilidade diante dos fiéis, pois a imortalidade contradiz tudo que vinha sendo construído com as ideias a partir da ressurreição de Cristo:

[...] A aceitação explícita de que a morte era absolutamente fundamental para a realização do reino de deus e que, portanto, qualquer discussão sobre um futuro sem morte seria não só blasfema como absurda, porquanto teria de pressupor, inevitavelmente, um deus ausente, para não dizer simplesmente desaparecido (SARAMAGO, 2015, p. 35).

Assim, diante dos diálogos das personagens do romance acerca da necessidade da morte para que seus ideais se sustentem, evidencia-se a contrariedade do discurso religioso ao vislumbrar o morrer como um castigo (do Demônio talvez) imposto ao homem. Conforme exposto, a morte vem a ser um instrumento fundamental para a Igreja que a transmite para seus fiéis de maneira negativa: “o medo da morte é algo que a sociedade cria e, ao mesmo tempo, usa contra a pessoa para mantê-la submissa” (BECKER, 2013, p. 34). Para Elias:

A associação do medo da morte a sentimentos de culpa pode ser encontrada em mitos antigos. No paraíso, Adão e Eva eram imortais. Deus os condenou a morrer porque Adão, o homem, violou o mandamento do pai divino. O sentimento de que a morte é uma punição imposta a mulheres e homens pela figura do pai ou da mãe, ou de que depois da morte serão punidos pelo grande pai por seus pecados, também desempenhou papel considerável no medo humano da morte por um longo tempo. Seria certamente possível tornar a morte mais fácil para algumas pessoas se fantasias de culpa desse tipo pudessem ser atenuadas ou suprimidas (ELIAS, 2001, p. 17).

Outra contradição discursiva apresentada pelo romance foi a “solução” dada pelo Cardeal sobre a postura da Igreja diante da ausência da morte: “[...] Por nossa parte, igreja católica, apostólica e romana, organizaremos uma campanha nacional de orações para rogar a deus que providencie o regresso da morte o mais rapidamente possível a fim de poupar a pobre humanidade aos piores horrores [...]” (SARAMAGO, 2015, p. 37).

A oração, feita antes diante das dificuldades causadas por feridos, moribundos e idosos, rogando que a morte fosse afastada, agora tornou-se um artifício de súplica para o seu retorno. Segundo Norbert Elias (2001), desde os tempos medievais, a religião esteve atrelada com o momento ou medo da morte, uma vez que, por meio das participações financeiras na igreja ou pelas orações, os indivíduos compreendiam que apenas a divindade poderia salvá-los da morte ou garantir sua entrada no paraíso após o falecimento:

O medo da punição depois da morte e a angústia em relação à salvação da alma se apossavam igualmente de ricos e de pobres, sem aviso prévio. Como garantia, os príncipes sustentavam igrejas e mosteiros; os pobres rezavam e se arrependiam (ELIAS, 2001, p. 23).

Sobre o assunto, Ariès (2012) também informa sobre a importância da presença dos representantes religiosos momentos antes da morte de um indivíduo. Durante a Idade Média, era comum que os moribundos ficassem em casa esperando o momento de suas mortes sob os olhares de padres que ali ouviam suas confissões e se responsabilizavam por salvar suas almas:

Ao adeus ao mundo sucede a oração. O moribundo começa confessando sua culpa, com o gesto dos penitentes: as duas mãos juntas e erguidas para o céu, em seguida, recita uma prece muito antiga, que a Igreja herdou da Sinagoga e à qual dá o belo nome de *commendatio anime*. Se há um padre presente, é-lhe dada a *absolutio*, sob a forma de um sinal de cruz e de uma aspersão de água benta [...]. Finalmente, se criará o hábito de dar também ao moribundo o *Corpus Christi*, mas não a extrema-unção. Terminou o terceiro e último ato, resta apenas ao agonizante esperar por uma morte em geral rápida (ARIÈS, 2012, p.107).

Além de garantir uma boa morte³⁰ ao indivíduo, cabia à figura religiosa registrar os desejos testamentais do moribundo, sendo que estes geralmente preferiam deixar seus bens para a igreja, pois assim acreditavam garantir a salvação de suas almas.

³⁰ Tanto Ariès (1982 e 2012) quanto Elias (2001) abordam o conceito de boa morte como sendo, primeiro, não morrer de maneira violenta e, segundo, como a consciência do moribundo em repensar sua vida no momento de sua morte e perceber que viveu conforme os preceitos da Igreja e, por isso, morreria de maneira não só tranquila, mas também tendo a garantia de que iria para o céu.

Por essa perspectiva, percebe-se que a ausência da morte ser atribuída a Deus não é apenas uma questão de contradizer o maior discurso religioso, mas sim entender que a morte é significativa para Igreja a partir do momento que, por ela e por conta do medo imposto através da e pela morte, a instituição ganha um número maior de seguidores e, conseqüentemente, aumenta tanto o seu poder aquisitivo quanto o social, tendo maiores representantes que propaguem seus ideais.

A inversão de valores relacionados ao momento das orações ganha ainda um novo sentido, quando a Igreja comemora a volta do morrer no país justificando que tal fato se deu por causa das orações feita anteriormente. Entretanto, o retorno súbito da morte e o prazo de sete dias para que as pessoas se prepararem para morrer, fez com que a população entrasse novamente em desespero e fossem massivamente à igreja em busca de conforto e rendição:

Nas igrejas não se parava um momento, as extensas filas de pecadores contritos, constantemente refrescadas como se fossem linhas de montagem, davam duas voltas à nave central. [...] Os sermões versavam invariavelmente sobre o tema da morte como porta única para o paraíso celeste, onde, dizia-se, nunca ninguém entrou estando vivo, e os pregadores, no seu afã consolador, não duvidavam em recorrer a todos os métodos da mais alta retórica e a todos os truques da mais baixa catequese para convencerem os aterrados fregueses de que, no fim de contas, se podiam considerar mais afortunados que os seus ancestres, uma vez que a morte lhes havia concedido tempo suficiente para prepararem as almas com vista à ascensão ao éden. Alguns padres houve, porém, que [...] tiveram que fazer das tripas coração, sabe deus com que custo, porque também eles, nessa manhã, haviam recebido o sobrescrito de cor violeta e por isso tinham sobra de razões para duvidarem das virtudes lenitivas do que naquele momento estavam a dizer (SARAMAGO, 2015, p. 132-133).

Primeiro, ora-se pela morte próxima, pedindo a Deus que se tenha mais tempo de vida, em seguida, com a ausência do morrer, ora-se novamente rogando pelo retorno da finitude e, por fim, volta-se às Igrejas suplicando por palavras reconfortantes e uma explicação divina da morte que se aproxima. Assim, à Igreja apresentada na narrativa, foi incumbido o papel de representar a contrariedade de seus discursos ao lidar com o fenômeno da morte e o conflito de interesses que tanto sua ausência quanto sua presença afrontam à instituição.

Após a Igreja, a segunda instituição apresentada pela narrativa a sofrer com a ausência da morte foi o Hospital e, em consequência, a Família:

Afirmavam eles [diretores e administradores dos hospitais] que o corrente processo rotativo de enfermos entrados, enfermos curados e enfermos mortos havia sofrido, por assim dizer, um curto-circuito, [...] o qual tinha a sua causa na permanência indefinida de um número cada vez maior de internados que, pela gravidade das doenças ou dos acidentes de que haviam sido vítimas, já teriam, em situação normal, passado à outra vida. A situação é difícil, argumentavam, já começámos a pôr doentes nos corredores, isto é, mais do que era costume fazê-lo, e tudo indica que em menos de uma semana iremos encontrar a braços não só com a escassez das camas, mas também, estando repletos os corredores e as enfermarias, sem saber, por falta de espaço e dificuldade de manobra, onde colocar as que ainda estejam disponíveis [...]. O governo aconselha e recomenda às direcções e administrações hospitalares que, após uma análise rigorosa, caso por caso, da situação clínica dos doentes que se encontrem naquela situação, e confirmando-se a irreversibilidade dos respectivos processos mórbidos, sejam eles entregues aos cuidados das famílias, assumindo os estabelecimentos hospitalares a responsabilidade de assegurar aos enfermos, sem reserva, todos os tratamentos e exames que os seus médicos de cabeceira ainda julguem necessários ou simplesmente aconselháveis (SARAMAGO, 2015, p. 27-28).

Ao hospital é conferida a responsabilidade de cuidar do indivíduo, mas, para além dessa função, é também visto como um local para se confiar o indivíduo. Isso quer dizer que a família incumbe a este local o dever de receber e “hospedar” o parente.

Deixar o moribundo sob os olhares hospitalares, ao mesmo tempo em que poupa o familiar de prestar cuidados, também o afasta do medo que a decomposição física acarreta: o medo da morte. Hospitais viraram sinónimo de doença e morte e, até mesmo, de facilitadores para os familiares, os libertando do convívio com os entes moribundos.

A morte no hospital não é mais ocasião de uma cerimónia ritualística presidida pelo moribundo em meio à assembleia de seus parentes e amigos [...]. A morte é um fenómeno técnico causado pela parada dos cuidados, ou seja, de maneira mais ou menos declarada, por decisão do médico e da equipa hospitalar (ARIÈS, 2012, p. 84).

Assim, quando esta instituição não pode mais realizar esse tipo de atividade, gera para a família o transtorno de ter que lidar com seu próprio fardo: a consciência da finitude. Elias (2001) explica que essa inconformidade e pavor diante da morte faz com que os indivíduos “saudáveis” proporcionem ao moribundo uma condição de isolamento, ainda mais se o doente for transferido para um ambiente hospitalar, no qual as obrigações familiares são desvinculadas e realocadas para os profissionais da saúde.

Esse processo também é identificado dentro dos ambientes familiares em que o moribundo ainda reside, como bem exemplificado pelo próprio romance saramaguiano, no momento em que está discutindo sobre a relação da família com o moribundo que retorna a seu lar para ficar sob os seus cuidados. O romance exemplifica, a partir de uma pequena história, como esse relacionamento é construído:

É certo também que existem, como demasiado bem sabemos, aquelas desalmadas famílias que, deixando-se levar pela sua incurável desumanidade, chegaram ao extremo de contratar os serviços da máfia para se desfazerem dos míseros despojos humanos que agonizavam interminavelmente entre dois lençóis empapados de suor e manchados pelas excreções naturais, mas essas merecem a nossa repreensão, tanto como a que a figurava a fábula tradicional mil vezes narrada da tigela de madeira, ainda que, felizmente, se tenha salvado da execração no último momento, graças, como se verá ao bondoso coração de uma criança de oito anos (SARAMAGO, 2015, p. 79).

A fábula citada conta a história de uma família composta por um pai, uma mãe, um filho de oito anos e um avô moribundo. Por conta da frágil saúde, o avô tinha dificuldade para se alimentar e, por impaciência da nora e de seu filho, não tinha auxílio durante as refeições, causando enorme incômodo por sempre derrubar quase toda a comida em cima da mesa. O problema, no entanto, foi solucionado pelo filho ao dar para o pai idoso uma colher e uma tigela de madeira e colocá-lo para comer na soleira da porta:

A partir de hoje passará a comer daqui, senta-se na soleira da porta porque é mais fácil de limpar e assim já a sua nora não terá de preocupar-se com tantas toalhas e tantos guardanapos sujos. E assim foi. Almoço, jantar e ceia, o velho sentado sozinho na soleira da porta, levando a comida à boca conforme lhe era possível,

metade perdia-se no caminho, uma parte da outra metade escorria-lhe pelo queixo abaixo, não era muito o que lhe descia finalmente pelo que o vulgo chama o canal da sopa (SARAMAGO, 2015, p. 79-80).

Os adultos não pareciam se incomodar mais com a presença do velho, mas enquanto o neto observava a situação, lhe ocorreu uma ideia. Apareceu em casa com um pedaço de madeira que começou a talhar rapidamente, o pai prestava atenção em seus movimentos tentando adivinhar o que estava construindo a princípio pensou que seria um carrinho, mas logo percebeu que a madeira tomava outra forma e finalmente perguntou para a criança o que talhava: “[...] Estou a fazer uma tigela para quando o pai for velho e lhe tremeres as mãos, para quando o mandarem comer na soleira da porta, como fizeram ao avô” (SARAMAGO, 2015, p. 80).

A pequena fábula inserida no romance mostra como os familiares tratam seus moribundos como fardos, lembrando como é preferível a eles o afastamento proporcionado pelos cuidados hospitalares. O convívio com a fragilidade humana ocasionados pela idade avançada ou pelo arrebatamento de doenças, mostra ao indivíduo sua fraqueza diante dos fenômenos naturais, como a morte e ainda, a falta de controle que o homem tem para com ela.

É interessante ainda observar no romance como essa questão da falta de controle sobre a morte e o morrer é trabalhada. Primeiro, compreende-se que, como dito anteriormente, há a inconformidade para o homem diante do morrer por não se ter o controle de como e quando a fatalidade acontecerá, apenas sabe-se que ocorrerá um dia. Depois, com a falta do morrer no país, as pessoas percebem que essa falta de controle é mais inatingível ainda, pois aqueles que estão em situações biológicas comprometidas não conseguem morrer.

Entretanto, essa lógica se inverte no momento em que a população descobre que nos demais países a morte continua a acontecer normalmente e, aqueles que já deveriam estar mortos, ao cruzarem a fronteira, finalmente têm seu fim. Assim, é dada aos indivíduos moribundos a opção de morrer ou não, haja vista que foi encontrada uma solução para sanar suas dores de viver eternamente.

O controle de seus destinos causa um efeito de inversão de sentido/valor quanto ao futuro das pessoas ao compreenderem que “se não voltarmos a morrer

não teremos futuro” (SARAMAGO, 2015, p. 86). A consciência de sua finitude faz com que os humanos projetem seu futuro e o compreendam como algo que pode acontecer se estiverem vivos. Contudo, com tantos problemas gerados pela ausência da morte, essa compreensão acaba se invertendo, pois para que aquela sociedade volte a ter seu regimento ordenado, as pessoas apenas terão futuro se morrerem.

Diante da descoberta da morte regular nos países fronteiriços e compreendendo sua importância para aquele país, surge no romance uma nova instituição do morrer: a Máphia. Uma organização criminosa que o que “tem feito é simplesmente atravessar a fronteira e enterrar os mortos, cobrando por isto um dinheirame” (SARAMAGO, 2015, p. 64). Com ameaças ao Governo, para facilitar o atravessamento dos moribundos, a Máphia apresenta-se como mais um tipo de estabelecimento que fez da morte e do morrer um negócio motriz da economia:

Agora o futuro apresentava-se forte e risonho, as esperanças floresciam como canteiros de jardim, podendo até dizer-se, arriscando o óbvio paradoxo, que para a indústria dos enterros havia despontado finalmente uma nova vida. E tudo isso graças aos bons empréstimos e à inesgotável caixa-forte da máphia. Ela subsidiou as agências da capital e de outras cidades do país para que instalassem filiais, a troco de compensações, claro está, nas localidades para que houvesse sempre um médico à espera do falecido quando ele reentrasse no território e precisasse de alguém para dizer que estava morto, ela estabeleceu convênios com as administrações municipais para que os enterros a seu cargo tivessem prioridade absoluta, fosse qual fosse a hora do dia ou da noite em que lhe conviesse fazê-los. Tudo isto a valer a pena, agora que os adicionais e os serviços extras tinham passado a constituir o grosso da factura (SARAMAGO, 2015, p. 69).

As Funerárias que, com a falta de cadáveres humanos, passaram a enterrar animais domésticos, encontraram nos negócios da Máphia uma oportunidade de aumentarem seus lucros; os Hospitais não precisavam mais se preocupar com a falta de espaço em suas instalações cheias de moribundos que precisavam morrer, mas não conseguiam, e as Famílias não se ocupavam ou se incomodavam com os doentes que lhes eram devolvidos; a Máphia tornou a morte um negócio lucrativo para todos.

Compreender o morrer como uma condição econômica faz com que se crie um maior afastamento emocional diante do fenômeno. Se morrer é um problema,

a falta dele é mais ainda e, para se resolver esse tipo de situação, é preciso que se aja com frieza e racionalidade afim de decidir entregar um ente adoecido a uma organização que o levará para a morte. Sobre essa questão, Elias informa que:

O afastamento dos vivos em relação aos moribundos e o silêncio que gradualmente os envolve continuam depois que chega ao fim. Isso pode ser visto, por exemplo, no tratamento dos cadáveres e no cuidado com as sepulturas. As duas atividades saíram das mãos da família, parentes e amigos e passaram para especialistas remunerados (ELIAS, 2001, p. 37).

A institucionalização da morte e do morrer, através da hospitalização e serviços funerários, tem como finalidade o distanciamento dos vivos para com os moribundos e mortos. A falta do morrer e os problemas gerados motivaram que a Máfia surgisse como uma instituição representante da forma pela qual a sociedade se condicionou com o afastamento das imagens e situações que envolvem a finitude.

2.5. “MAIOR ÉS TU, MORTE, MAIOR QUE TUDO, MAIOR QUE TODOS NÓS”: A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

Em *As Intermittências da Morte*, apesar de seu nome estar no título, a Morte não é compreendida como a personagem principal na primeira parte da narrativa, pois, apesar de sua ausência ser o ponto que desencadeia toda a problemática da trama, sua aparição enquanto figura ativa só se faz possível através das demais personagens que compõem o texto literário cada vez que a evocam em seu sentido biológico, a fim de tentar esclarecer o seu desaparecimento.

Dessa maneira, em primeira instância, a Morte é apresentada apenas como um ciclo dos seres vivos, um fenômeno biológico comumente chamado por morte sem grandes características além de sua própria função: matar.

Com o colapso instaurado entre as instituições e os cidadãos, a Morte faz sua primeira aparição como personagem, mas não ainda em uma construção concreta, apenas no nível da abstração, enquanto uma voz que se comunica com os demais a partir de correspondências:

[...] um céptico protestava que não havia memória de a morte ter escrito alguma vez uma carta e que era necessário fazer com urgência a análise da caligrafia porque, dizia, uma mão só composta de trocinhos ósseos nunca poderia escrever da mesma maneira que o teria feito uma mão completa, autêntica, viva, com sangue, veias, nervos, tendões, pele e carne, e que se era certo que os ossos não deixam impressões digitais no papel e portanto não se poderia por aí identificar o autor da carta, um exame ao adn talvez lançasse alguma luz sobre esta inesperada manifestação epistolar de um ser, se a morte o é, que tinha estado silencioso toda a vida (SARAMAGO, 2015, p. 101-102).

A capacidade de comunicação estabelecida fez com que a população entrasse em choque por desconstruir o que achavam saber sobre a Morte; que era apenas um fenômeno biológico. “[...] É curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser maiúscula, e é minúscula, Também estranhei, escrever um nome com minúscula é anormal [...]” (SARAMAGO, 2015, p. 94). Além do recebimento da carta da Morte ter sido um fator surpreendente para os cidadãos, o fato de sua assinatura ser com letra minúscula acabou por ser um fato curioso:

Todos os jornais, sem exceção, publicavam na primeira página o manuscrito da morte, mas um deles, para tornar mais fácil a leitura, reproduziu o texto em letra de forma corpo catorze e dentro de uma caixa, corrigiu-lhe a pontuação e a sintaxe, acertou-lhe as conjugações verbais, pôs as maiúsculas onde faltavam, sem esquecer a assinatura final, que passou de morte a Morte, uma diferença inapreciável ao ouvido, mas que irá provocar nesse mesmo dia um indignado protesto da autora da missiva, também por escrito e no mesmo papel de cor violeta (SARAMAGO, 2015, p. 111).

Inconformada com as correções realizadas, principalmente sobre sua assinatura, a Morte respondeu aos jornais explicando o motivo de sua designação ser com letra minúscula:

[...] Senhor diretor, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhe pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a

diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, e quando falo de diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir [...] (SARAMAGO, 2015, p. 112).

O uso da letra maiúscula atribui um nome próprio e, portanto, congratula a Morte como uma pessoa ou, nesse caso, uma entidade com os mesmos recursos ou categoria de um ser humano. Ao afirmar que ela é uma morte pequena, responsável apenas pelas pessoas, a Morte define os homens como uma classe de seres vivos inferior às demais, uma vez que não merecem ser mortos pela grande **Morte**.

Essa declaração trouxe discussões no decorrer da narrativa refletindo sobre o fato de haver diversas entidades Mortes, relacionando a questão de apenas os humanos terem parado de morrer, enquanto os animais e plantas, continuavam seu ciclo de vida normalmente: “[...] Quer dizer, uma morte, aquela que era nossa, suspendeu a actividade, as outras, as dos animais e dos vegetais, continuam a operar, são independentes, cada uma trabalhando no seu sector [...]” (SARAMAGO, 2015, p. 74).

De acordo com Becker (2013), os seres humanos são inferiores aos animais quando se referem à morte, já que tendem a lidar de uma maneira negativa com a sua existência, além de tentar adiá-la o máximo possível quando temem sua proximidade através de procedimentos medicinais. Assim, levados pelo instinto, os animais agem de acordo com a situação que conseguem perceber; se há perigo visível eles fogem. Entretanto, “[...] não sabem que a morte está acontecendo e continuam a pastar placidamente enquanto outros caem ao seu lado. O conhecimento da morte é reflexivo e conceitual, e disto os animais são poupados” (BECKER, 2013, p. 49).

A narrativa apresenta ainda um extenso diálogo entre um espírito e um filósofo sobre a relação das Mortes diante dos seres vivos e com o próprio planeta Terra. De acordo com o espírito, existem vários tipos de morte para cada classe de vida sobre a Terra, havendo uma hierarquia entre elas conforme suas responsabilidades mortuárias e, há ainda, dentro da classe dos seres humanos uma Morte ainda menor que a Morte de todos eles, [...] “Porque cada um de vós

tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertences-lhe” (SARAMAGO, 2015, p. 73).

Vale ressaltar que a personagem que participa da conversa com o filósofo é referenciada por “espírito que pairava sobre a água” e, segundo a Bíblia, Deus é esse espírito: “No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas” (BÍBLIA, Gênesis, 1,2).

O curioso de Deus ser supostamente o espírito que expõem as informações sobre as Mortes ao filósofo é que além Dele estar atrelado a elas, no sentido de tudo saber a seu respeito, ao comparar o trecho bíblico com sua descrição da última Morte, parece então, que apesar da terra ser uma criação divina e originária de uma obra maior de Deus, o universo, a Morte e ele estariam atrelados desde o início, tendo em vista que a função de um é criar e do outro é de destruir:

[...] Até onde a minha imaginação consegue chegar, ainda vejo uma outra morte, a última, a suprema, Qual, Aquela que haverá de destruir o universo, essa que realmente merece o nome de morte, embora quando isso suceder já não se encontre ninguém aí para pronunciá-lo [...] (SARAMAGO, 2015, p. 73).

Dessa maneira, a narrativa tende a reforçar cada vez mais a ligação entre Deus e a Morte, como sendo seres que pertencem um ao outro, havendo a necessidade da existência de ambos a partir da ambivalência que significam, Deus sendo o bem e a Morte o mal.

No instante em que percebem sua presença, mais do que como um evento intangível, iniciam-se as construções imagéticas sobre a possível forma da Morte; um ceifeiro, um ser esquelético. De fato, a narrativa segue por esse rumo ao finalmente inseri-la como personagem concreta, no momento em que se desloca para o ambiente no qual a Morte mora e a descreve como um esqueleto embrulhado em um lençol.

A partir desse momento, a narrativa foca nas interações estabelecidas entre a Morte e as demais personagens e dela com sua gadanha. Sobre isso, cabe destacar que durante toda a narrativa o único papel assumido por um nome e características é o da própria Morte, os outros não possuem as construções

tradicionais de personagens, com identificações pessoais, caracterização física ou psicológica, uma vez que, nesse caso, os seres atuantes são formados pelas instituições e alguns de seus representantes (Igreja/religião; Cardeal, Governo; Primeiro-Ministro, Realeza; Rei, Hospital, Máphia, Seguradora, Funerárias, Família(s))³¹.

Nesse sentido, é importante compreender então o que se entende por personagem, pois de acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, essa nomenclatura refere-se aos papéis interpretados por homens e mulheres em peças teatrais ou histórias (CUNHA, 2010), inferindo que uma personagem, como o próprio nome sugere, é feita apenas a partir de e por uma pessoa. Ao rigor dessa perspectiva, *As Intermittências da Morte* teria personagens apenas no final da narrativa, quando a Morte se figura em pessoa (mulher) e passa a conviver com o violoncelista (homem). Entretanto, Beth Brait (1985) afirma que as personagens não são necessariamente apenas aquelas interpretadas por pessoas, mas sim as que as representam:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar de frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. E somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (BRAIT, 1985, p. 12).

Além das considerações da autora, destaca-se ainda o fato de o romance saramaguiano conter as características da literatura fabular, na qual os animais são as personagens e, por essa lógica, as instituições estariam substituindo o papel deles e sendo as personagens da história, bem como a Morte e sua gadanha.

³¹ Há ainda duas narrativas inseridas no romance – as quais o narrador chama de fábulas – que contam histórias com personagens identificadas apenas por seus gêneros (homem e mulher) e faixa etárias (velho, criança e bebê). Entretanto, apesar de suas aparições no enredo, elas não são apropriadas nesta análise não apenas por terem passagens únicas e rápidas, mas principalmente, por não participarem diretamente de toda a trama, ao passo que ao serem identificadas por fábulas dão a entender como se fossem duas pequenas narrativas que estão aparte de uma outra grande história.

No ano de 2012, a pesquisadora Selma Ferraz publicou um livro intitulado *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*, no qual reunia todas as personagens das obras de José Saramago. No verbete sobre *As Intermittências da Morte*, a estudiosa julgou como sendo personagens o Cardeal, a Gadanha, o Governo, o Jornalista, a Máphia, a Morte, o Primeiro-Ministro, o Quarto da Morte e o Violoncelista, esclarecendo que:

Mesmo se tratando de um dicionário de personagens, certos lugares presentes em alguns romances também mereceram seu verbete, porque esses lugares transcendem seu papel de mero local em que os fatos acontecem para o desenvolvimento do enredo. É o caso do [...] 'Quarto da Morte' de *As Intermittências da Morte* [...]. Também certas personificações tiveram seu verbete como 'Morte' e 'Gadanha' [...] e instituições como 'Máphia' e 'Governo' [...] (FERRAZ, 2012, p. 30).

Apesar do trabalho minucioso da autora em selecionar cada um dos verbetes e os trechos correspondentes a eles, não se concorda com a categorização do “quarto da Morte” enquanto personagem³², pois não há nenhum tipo de interação entre o cômodo e a protagonista durante a narrativa, apenas há a descrição do local sem nenhum significado maior. Ainda há também uma discordância com relação à quantidade de instituições-personagens apresentadas na pesquisa de Ferraz, pois se interpreta que existem outras figuras importantes para o desenvolvimento da narrativa que foram deixadas de fora da lista da autora.

Dessa maneira, as instituições já citadas interagem entre si de maneira a representar não apenas o mundo externo à ficção, mas também as pessoas que fazem parte delas. Apesar de haver algumas figuras como o Cardeal, o Primeiro-Ministro, o Rei ou o Diretor Geral da Televisão, estas ainda são personagens sem especificidades que apenas representam suas instituições e o discurso idealizado por trás delas, como exemplifica o trecho a seguir:

[...] As religiões, todas elas, por mais voltas que lhes dermos, não têm outra justificação para existir que não seja a morte, precisam

³² Esta afirmação em relação a categorização de personagem fica ainda mais evidente quando a obra saramaguiana é contrastada por exemplo com o conto de Cortázar, “A Casa Tomada”, no qual a casa pode ser considerada como personagem por, além de ser a peça central que move toda a narrativa, ainda conseguir interagir como um ser ou entidade que tem uma participação ativa na vida dos irmãos que nela residem.

dela como do pão para a boca. Os delegados das religiões não se deram ao incômodo de protestar. Pelo contrário, um deles, conceituado integrante do setor católico, disse, Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação, O paraíso, Paraíso ou inferno, ou cousa nenhuma, o que se passa depois da morte nos importa muito menos que o que geralmente se crê, a religião, senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu, Não foi o que nos habituaram a ouvir, Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta (SARAMAGO, 2015, p. 36).

Os diálogos construídos por essas instituições e/ou seus representantes são os que acabam construindo e idealizando o que seriam as personagens atuantes do enredo saramaguiano. Candido (2014), ao mensurar os elementos que compõem as personagens em um romance, explica que, de acordo com as teorias de Johnson, há dois tipos de personagens, os de costume e os de natureza.

A primeira categoria é apresentada por aqueles de traços distintivos e apenas o que se pode observar a partir do exterior, “fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora” (CANDIDO, 2014, p. 61), enquanto que os de natureza são compostos por, “além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros” (CANDIDO, 2014, p. 62).

O que se compreende a partir da distinção do autor é que existem os personagens que são descritos e conhecidos pelo leitor de maneira superficial, como uma imagem estática, enquanto há outros com maior profundidade, podendo assim se ter conhecimento sobre o que se passa em seu interior.

Nesse sentido, percebe-se que essas duas “fórmulas” de criação de personagens não são cabíveis para *As Intermittências da Morte* ao se pensar nas instituições e/ou seus representantes, uma vez que não há nenhum tipo de categorização, em níveis máximos ou mínimos, mas sim, o que constrói as personagens e suas posições ideológicas são os próprios diálogos. Essa compreensão é possível por se tratarem de referenciais que possuem imagens padronizadas para o leitor; a Igreja/religião com seu Cardeal e a rigurosidade diante de certos assuntos e situações, ou o Governo com o Primeiro-Ministro, com

medidas que vislumbram apenas os interesses políticos do “ficar bem para a população”, por essa razão, dispensam qualquer tipo de apresentação ou profundidade para serem compreendidos em suas dimensões dentro da narrativa.

Ainda sobre isso, observa-se que a aceitação e a constituição imagética (por parte do leitor) para com esse tipo de personagem é possível a partir da construção discursiva, não apenas pelas informações ofertadas pela narrativa, mas por apresentar conversas ou momentos que as fazem parecer como personagens-pessoas:

Corre o rumor de que a máphia está a negociar um outro acordo de cavalheiros com a indústria funerária com vista a uma racionalização de esforços e a uma distribuição de tarefas, o que significa, em linguagem de trazer por casa, que ela se encarregue de fornecer os mortos, contribuindo as agências funerárias com os meios e a técnica para enterrá-los (SARAMAGO, 2015, p. 69).

Como dito anteriormente, em nenhum momento há descrições sobre os participantes das instituições, dessa maneira, a Máphia é uma personagem que se concretiza como ser através de como o leitor a imagina, sendo uma pessoa ou várias ou uma estrutura falante³³. Ao ler essa passagem é fácil imaginar um senhor mafioso negociando com outros homens na surdina e assim, por meio do discurso, ir construindo as caracterizações dessas pessoas e os cenários onde estão.

A estrutura formada para as instituições/representantes define o grau de participação que terão no desenvolvimento da narrativa, isso porque no instante em que há a notícia da ausência do morrer elas atuam de forma significativa no enredo, sendo toda a primeira parte do livro dedicada a apresentar seus discursos. Entretanto, a partir do contato estabelecido pela Morte através das cartas, seus espaços vão sendo divididos com a interação com ela até o momento em que diminuem e passam a ser inexistentes, ou seja, quanto mais espaço a Morte vai ganhando como personagem, mais as instituições e seus representantes vão desaparecendo da narrativa.

³³ Ainda que seja esse o caso, seres inanimados são constituídos de traços humanos justamente por se apropriarem de suas características, como a fala ou o movimento e gestos.

A partir de então, a Morte surge concretamente no enredo e, com o conflito gerado pela devolução da carta destinada ao Violoncelista, sua presença enquanto protagonista aumenta no momento em que se transforma em mulher:

Meia hora teria passado num relógio quando a porta se abriu e uma mulher apareceu no limiar. A gadanha tinha ouvido dizer que isto podia acontecer, transformar-se a morte em um ser humano, de preferência mulher por essa cousa dos géneros [...] Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos [...]. [...] não é todos os dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga [...] (SARAMAGO, 2015, p. 180-181).

Ao assumir a forma de mulher, a Morte ganha um *status* maior na narrativa, ao passo que agora ela intervém efetivamente no desenrolar da história, passando a interagir com a personagem do Violoncelista. Essa interação proporciona a ela sentimentos e ações humanas que a modificam completamente, não apenas em sua aparência física como também seu comportamento, pois agora a Morte deve agir tal qual um ser humano para que não seja descoberta.

As transformações sofridas pela personagem se aproximam muito das ocorridas com Gregor Samsa, de Kafka, em *A Metamorfose*. O caixeiro viajante acorda certa manhã metamorfoseado em inseto e, por ser uma transformação irreversível, passa a ter que viver como tal, adaptando seu comportamento humano ao de um inseto. Entretanto, a única mudança ocorrida a Gregor foi de seu físico, seu psicológico continua o mesmo.

Dessa forma, o desafio da personagem é ter que conviver com um novo corpo, feito de carapaça e patas, mas com a mente de um ser humano. Sua aparência traduz o horror e o espanto para seus familiares que o tratam como aquilo que enxergam e, aos poucos, a humanização da personagem se esvai, até que ele começa a se comportar totalmente como um inseto. De acordo com Carone:

A essa altura Gregor deixa de ser tratado como “ele” [...] para ser rebaixado a um simples “isso” [...]. Para o narrador e o herói, porém, a identidade permanece. Isto é: a metamorfose em inseto representa de fato a perda da voz que comunica, a mudança dos gostos alimentares, dos movimentos reativos e da maneira de lidar com o espaço, ou seja: no nível da aparência, ela atesta uma

redução ao estágio puramente animal de organização da vida. Mas o relato objetivo comprova que a consciência do metamorfoseado continua sendo humana e inerente apta a captar e compreender o que se sucede, no meio ambiente – muito embora, pela mão contrária, ninguém, nesse meio, possa admitir que o inseto seja capaz disso (CARONE, 2007, p. 240).

O processo ocorrido com Gregor Samsa se assemelha com o da Morte à medida que funcionam de maneira inversa: enquanto Gregor passa de ser humano para inseto (inumano), a Morte passa de criatura (inumana) para mulher (humana). A diferença entre ambas as personagens está nos níveis de transformação, uma vez que, em Kafka, a personagem é apresentada em um único estado (físico) do início ao fim da trama, a Morte, entretanto, é posta de três maneiras distintas: fenômeno biológico, esqueleto e mulher.

No entanto, apesar de serem diferentes com relação às transformações físicas, tanto um quanto o outro aproximam-se – mais uma vez de maneira oposta – diante das mudanças psicológicas. Isso quer dizer que, conforme exposto por Carone, quanto mais tempo Gregor permanece preso em sua metamorfose, mais seus hábitos humanos vão se perdendo e dando espaço para o comportamento de um inseto. Contrariamente, a Morte que é admitida como um ser desumano³⁴ por sua “crueldade”, conforme vai mudando sua aparência, apresenta cada vez mais características humanizadas.

Ao estudar sobre os significados da transformação de humano para inseto, sofrida por Gregor Samsa, em *A Metamorfose* (1915) de Kafka, Modesto Carone (2007) sugere que o acontecido com a personagem kafkiana pode ser interpretado como um ato de liberdade, uma vez que era responsabilidade do homem sustentar toda sua família e saldar as dívidas do pai e, ao ser metamorfoseado, recebeu o desprezo dos familiares e foi sendo deixado de lado, até cair no esquecimento e morrer. Apesar da história trágica de Gregor, foi por meio de sua mudança física que conseguiu se libertar de um trabalho miserável e de ser o suporte financeiro dos pais e da irmã. Ao redirecionar essa interpretação para *As Intermittências da Morte*, pode-se pensar que, ao se transformar em mulher e decidir ficar com o

³⁴ Adjetivo atribuído pela sociedade ocidental.

Violoncelista, a Morte está se libertando de suas atividades enquanto responsável pelo morrer e de ter que permanecer com sua gadanha em um espaço solitário.

Esse raciocínio leva, então, a projetar na Morte um nível de humanização, no qual a convivência e as vivências proporcionadas pelo seu relacionamento com o homem a fizeram não ter apenas a aparência de um ser humano, como também os sentimentos de um. Ao longo da narrativa são dadas evidências de que a Morte já fora uma pessoa e, ainda na condição na qual se encontra, como morte, acaba demonstrando atitudes humanistas:

A morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste. Se é certo que nunca sorri, é porque lhe faltam os lábios, e esta lição anatômica nos diz que, ao contrário do que os vivos julgam, o sorriso não é uma questão de dentes. Há quem diga, com humor menos macabro que de mau gosto, que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, e a boca língua, e a língua saliva, a persegue continuamente (SARAMAGO, 2015, p. 139).

Apesar de não ter nenhuma descrição específica ou em um único local, conforme o enredo se desenvolve, o narrador vai dando pistas de como é a Morte, tanto em sua aparência, quanto com o seu psicológico. Esses indícios, primeiramente, confirmam que inicialmente a Morte é um esqueleto e depois, ao se transformar em mulher, ajudam a reafirmar sua transformação, indicando que, mesmo antes da mudança física, ela já era um ser do sexo feminino:

A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente uma mulher.
[...]
[...] seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas (SARAMAGO, 2015, p. 128; 130).

Além disso, a narrativa ainda atribui aspectos emocionais para a Morte que a aproximam ainda mais da constituição dos seres humanos, tanto quando era apenas uma figura abstrata (aparecendo apenas através das cartas), quanto após sua transformação em mulher:

[...] porém, um ponto há que sinto ser minha obrigação dar a mão à palmatória, o qual tem que ver com o injusto e cruel procedimento que vinha seguindo, que era tirar a vida às pessoas à falsa fé, sem aviso prévio, sem dizer água-vai, tenho de reconhecer que se tratava de uma indecente brutalidade, quantas vezes não dei nem sequer tempo a que fizessem testamento [...].

[...]

O homem não a conhecia a ela, mas ela conhecia o homem, passara uma noite no mesmo quarto que ele, ouvira-o tocar, cousas que, quer se queira, quer não, criam laços, estabelecem uma harmonia, desenham um princípio de relações [...].

[...]

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, 2015, p. 100; 184; 207).

Primeiro, além da escrita ser uma caracterização humana, o fato de a Morte ter consciência de seus atos e medi-los como bons e ruins não mostra apenas que ela tem sentimentos próprios como também que ela reconhece o sentimento humano e se preocupa com os outros, a tornando sensível.

Esses sentimentos podem ser atribuídos devido ao fato de, conforme a narrativa denuncia, a Morte já ter sido humana antes de iniciar suas atividades mortuárias e também por passar a observar as pessoas constantemente, tanto que, quando começou a acompanhar o violoncelista, desenvolveu um certo tipo de ligação com ele, pelo fato de o observar em todos os seus passos, sendo uma íntima invisível.

O contato com o homem foi tamanho que a Morte passou a ter hábitos totalmente humanos, chegando ao ponto de conseguir adormecer, ato que nunca acontecera desde que virara Morte. E, ainda mais, o envolvimento com seus sentimentos e o relacionamento com o violoncelista foi tamanho que abandonou seu posto e preferiu passar seus dias “de vida” com ele, tornando-se completamente humana.

Não obstante, sobre como a personagem é abordada, ainda é de valia se considerar como o narrador a coloca em sua aparição concreta no decorrer da história. A morte se configura em um ser humano, condição esta contraditória para a sua função, como bem é posto na trama ao se destacar que “[...] não é todos os

dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga” (SARAMAGO, 2015, p. 181).

Entretanto, trata-se da Morte como uma mulher que, segundo a própria narrativa, assim há de ser por uma questão de gênero, sem mais justificativas profundas ou específicas, apenas a descrição de uma jovem muito bonita com trinta e seis ou trinta e sete anos.

De acordo com Fernando Gómez Aguilera (2010), a presença de figuras femininas nas obras de Saramago além de ser recorrente, é expressa de maneira muito semelhante, sendo que geralmente essas mulheres são apresentadas com as mesmas características: discretas, íntegras, corajosas, humildes e leais. Sobre essa inserção em suas narrativas. Pedrosa afirma que:

Sinto que as mulheres são, em regra, melhores do que os homens. É como se o homem tivesse renunciado ao ponto de vista viril, marialva, e depois não soubesse muito bem como é que havia de ser. A mulher ao mesmo tempo que já está a ser, está sempre para ser (PEDROSA *apud* AGUILERA, 2010, p. 262).

Não apenas pela preferência do romancista e o impacto que para ele causa o uso da participação feminina em suas histórias, pode-se ainda traçar outro pressuposto quanto à escolha de representar a morte como uma mulher: a contradição com a vida. Em outras palavras, a morte transforma-se no ser que é, naturalmente – e convencionalmente socialmente –, responsável por gerar a vida:

Ao colocar o símbolo maior sobre a vida, a Morte, gênero feminino (com M maiúsculo, que pode ser lido como dimensões dos vocábulos portugueses femininos “Maria” e “Mulher”), travestida em corpo de mulher, Saramago insere nas mãos do feminino o poder que a morte (com m minúsculo) tem sobre a vida. Noutras palavras, o escritor português engendra o feminino de duas dimensões: uma que ela já possui por natureza, a de mentora e constituinte da vida; outra, que aparentemente cabe apenas ao divino, que é o poder sobre esta vida (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 5).

Há ainda de se notar que desde o começo da trama, o narrador refere-se à morte como sinônimo de Átropos (moiras ou fiandeiras): “[...] como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia

[...]”, “[...] atada a este por um ténue fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe por que estranho capricho, continuava a segurar” (SARAMAGO, 2015, p. 11;12).

Assim, conforme a mitologia grega, é confiado às fiandeiras o poder de começar e interromper o tempo de vida, tendo como responsabilidade o destino de qualquer um, tanto de homens, quanto de deuses, as três irmãs, que eram encarregadas de fabricar, tecer e cortar o que seria o fio da vida de todos os cidadãos:

No fuso ou na roca, elas fiam o destino dos homens. Não se deixavam demover em suas decisões pela insistência dos pedidos desses homens e dos deuses. Nem jovens, nem belas, nem velhas, nem feias, as fiandeiras divinas são filhas da noite. Filhas de Têmis e de Zeus. Permanecem estranhas ao mundo olímpico, diversamente de sua mãe que é lá admitida. Com Zeus, elas ora se encontram em situação de dependência, ora de oposição. Ninguém sabe onde nem quando transcorrem seus trabalhos. O fio do destino, como se vê, nasce do mistério. [...] Cloto é a fiandeira propriamente dita, Láquesis mede o fio, Átropos é aquela a quem não se pode escapar. Elas intervêm, quando e como bem entendem, na vida de cada um (BRUNEL, 1997, p. 375).

Desse modo, as fiandeiras de uma maneira ou de outra medem, seja qualitativa ou quantitativamente, a vida dos indivíduos, da mesma forma que as cartas emitidas pela personagem da Morte de José Saramago. Não obstante, a maneira como o autor apresenta sua personagem como uma referência à mitologia indica também uma possível explicação para sua escolha em torná-la um ser humano do gênero feminino.

Cabe ressaltar ainda que, de acordo com Rogério Miranda de Almeida (2007), as moiras Clotho, Lachésis e Átropos, são filhas da Noite. No entanto, segundo a mitologia grega, Nix, deusa da Noite, ao receber o Éter de seu irmão gêmeo, Érebo, teve uma prole de mais de catorze filhos, entre eles a Morte (Tânatos) e o Sono (Hipnos). Isso quer dizer que as três mulheres também são irmãs da Morte e do Sono: “A mitologia grega põe nos braços da Noite, filhos gêmeos de suas entranhas, unidos num beijo eterno, o Sono e a Morte” (JORGE, 1964, p. 19).

Seguindo a relação entre as fiandeiras sendo irmãs da Morte e do Sono, é interessante pensar que, primeiro se tem a afirmação de que a Morte saramaguiana

vem de uma representação mitológica que conduzia o destino dos seres humanos (conforme dito anteriormente, algo que a personagem realmente faz a partir das correspondências). Entretanto, vale também interpretar a Morte do romance com sendo o próprio Tântatos e, portanto, tendo Hipnos como irmão. Isso porque no romance, o narrador declara que a Morte não dorme, nem no momento em que é apresentada como esqueleto e nem quando está sob a forma de mulher. No entanto, ao decidir não matar mais o Violoncelista e ficar com ele, “[...] sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras” (SARAMAGO, 2015, p. 207).

Dessa maneira, é interessante pensar na relação da Morte com Sono, pois, primeiro, em *As Intermitências*, ela apenas o alcança quando assume uma característica humana: o amor, e, em segundo, popularmente, há expressões sobre o sono/dormir que se referem ao morrer: “agora ele está dormindo” ou “está em um sono eterno”.

Neil Gaiman (2010)³⁵ concretizou em seus quadrinhos essa relação entre a Morte e o Sono em *Sandman*, ao narrar na primeira história da coletânea sobre uma seita secreta que, através de um ritual místico, tenta aprisionar a Morte, mas em seu lugar, acaba prendendo Sandman (o Sono). Ao decorrer das histórias, a Morte vai sendo apresentada e caracterizada como uma mulher – assim como a de Saramago – e demonstrando que por serem entidades, ela e o Sono não interferem nas atividades um do outro, ou seja, a Morte não pode dormir/sonhar e Sandman não pode morrer.

Na coletânea destinada apenas para a Morte (2014), Gaiman traz os mesmos conflitos abordados por Saramago, ao apresentar Sandman refletindo sobre as rejeições da humanidade diante do morrer:

Eu me indago a respeito da humanidade. A atitude das pessoas para com a dádiva de minha irmã é tão estranha. Por que elas temem as Terras sem Sol?
É tão natural morrer quanto nascer. Mas todos têm medo dela. Angustiam-se. Inutilmente, tentam aplacá-la.

³⁵ Originalmente, as histórias de Sandman foram publicadas por Gaiman em 1989 em mais de noventa revistas em quadrinho. Atualmente, todas as narrativas foram reunidas em quatro volumes definitivos, sendo um outro dedicado apenas para a saga da Morte (2014).

Eles não a amam. [...] Minha irmã tem uma função a cumprir, assim como eu (GAIMAN, 2014, p. 30-31).

A proximidade temática entre as duas literaturas chama a atenção por ambas trazerem a M/morte e o S/sono como entidades/fenômenos correspondentes, além de retratarem igualmente a personagem Morte como uma mulher, esse último aspecto traz um reforço sobre um outro imaginário comum a respeito da caracterização da Morte: não apenas como um esqueleto segurando uma foice, quando pensada em uma figuração física humana, a Morte é uma mulher.

De acordo com Pedro Fernandes de Oliveira Neto (2013), é uma tendência das personagens femininas de Saramago restaurarem “o outro do abismo a que foi lançado desde o fechamento dos indivíduos em seus próprios mundos” (OLIVEIRA NETO, 2013, p. 189). Isso quer dizer que, por a Morte ser uma mulher, a ela é conferida uma sensibilidade na qual consegue ver além de si mesma para enxergar o outro, ação que fica clara em seu relacionamento com o Violoncelista; quando tem a oportunidade de lhe entregar o envelope de cor violeta noticiando sua morte em sete dias, a Morte decide queimá-lo, preferindo deitar-se ao lado do homem e abandonar mais uma vez suas atividades com os humanos.

Ao apresentar o Violoncelista, o narrador o descreve como sendo um homem solitário que se ocupa apenas com seu cachorro e os ensaios para os concertos de sua orquestra. Com a interação da mulher misteriosa (Morte), sua vida fica mais interessante, as narrativas sobre ele ganham um novo ritmo, são mais intensas e acaloradas, pois assim está sua vida. Dessa forma, a presença feminina da Morte, conforme as palavras de Oliveira Neto, o retirou daquele abismo rotineiro no qual se encontrava.

Por essa perspectiva, compreende-se a figura feminina em Saramago como um ser dotado de grande sensibilidade, não no sentido de fraqueza, muito pelo contrário, mas sim de capacidade de alteridade e de pensar no coletivo, tal como faz a Morte ao pensar em enviar as cartas como aviso prévio dos falecimentos humanos. Ao adotar essa atitude, a Morte mostra estar consciente de seus atos e que estes têm sido encarados pelas pessoas de maneira brutal e dolorosa e, por não poder deixar de fazê-los, encontra uma solução que acredita suavizar o problema.

Assim, perde sua comodidade (simplesmente matar quando é o momento), e dispõe-se a escrever de próprio punho milhares e milhares de cartas com o aviso prévio de morte próxima. Esse movimento traz uma ação que sai do plano individual e passa para o coletivo, pensando em um “bem maior”. Dessa maneira, o sentido em fazer da Morte uma mulher e, portanto, uma personagem feminina, está na capacidade de ter de compreender o outro de uma maneira diferente, ao ponto de ter uma atitude inesperada (deixar de matar) pensando no todo (para que os humanos dessem mais valor ao morrer).

Ainda sobre a tendência da construção da postura das personagens femininas de José Saramago, Oliveira Neto afirma que:

Não são raros os momentos em que tais saramaguianas estão procurando questionar os estereótipos sociais ou as verdades históricas com o interesse em propor uma nova maneira de reinventar o papel que a elas foi, desde a aurora da humanidade, ditado pelo homem (OLIVEIRA NETO, 2013, p. 185).

Fica evidente em *As Intermittências da Morte* o rompimento de paradigma proposto pela narrativa – a Morte mata, a Morte é má. Apresentar uma sociedade na qual o morrer parou de existir (mas na qual a Morte ainda está presente) faz com que a noção de realidade seja perdida e as dúvidas acerca das verdades absolutas comecem a aparecer.

Com o desenvolver da trama a Morte vai cada vez mais rompendo essas verdades, primeiro, com o próprio ato de parar de matar, segundo, ao enviar a carta para o Diretor-Geral da Televisão, mostrando que, além de poder se comunicar com os humanos, o faz na linguagem deles. Depois, ao se transformar em mulher, a Morte revela outro rompimento com as construções convencionais a seu respeito; ao contrário do que pensavam, ela tem sentimentos (positivos) e é capaz de senti-los por seres humanos, ao se apaixonar pelo Violoncelista.

Dessa maneira, a personagem da Morte, como mulher, como ser feminino de Saramago, vem com uma roupagem diferente das rotineiramente construídas em outros tipos de narrativas. Esta não quer ser maior ou melhor que o sexo oposto, ou apresentar as repressões sofridas pela objetificação da mulher em uma sociedade machista. A Morte, assim como outras personagens saramaguianas,

representa o olhar sensível para com o outro e a coragem de querer mudar o conformismo das regras pré-estabelecidas socialmente.

ENTRE EROS E TÂNATOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

As intermitências da Morte narra a história da personagem Morte que, de estado biológico, progride até sua transformação em mulher, apaixonando-se por um músico e, assim, deixando mais uma vez a sua função de matar os seres humanos daquele país.

Dessa maneira, diante do enredo apresentado por José Saramago, esta pesquisa empenhou-se em compreender a construção da personagem Morte e a sua relação com as outras figuras que integram a trama, assim como também explorar as referências históricas e sociais que motivam a estruturação de conceitos e ideais sobre a finitude.

Para tanto, foi preciso compreender em que momento do percurso literário saramaguiano a obra se encontrava, considerando que o período no qual está inserida influencia o desenvolvimento do estilo e tema apresentados.

Diante dessa compreensão, a pesquisa pôde se desdobrar em conceitos teóricos, literários e históricos que ajudaram a definir as relações entre a protagonista e as demais personagens, proporcionando, então, uma percepção sobre o quão brandas poderiam ser as interpretações advindas da pesquisa sobre o romance.

Assim, este trabalho contempla não apenas uma leitura sobre os parâmetros dos estudos literários, como também envolve aspectos sociais, culturais e históricos, tendo em vista que a temática abordada por Saramago permite um percurso pelas mais diversas áreas do conhecimento.

Esse desenvolvimento é possível devido ao modo como a personagem da Morte é apresentada do início ao fim da narrativa, modificando-se em seus mais diversos níveis: enquanto fenômeno, esqueleto e mulher.

O movimento de transformação da personagem está relacionado ao fato de toda a trama ser guiada por uma ação cíclica. Ao se comparar a primeira frase do romance com a última, nota-se que as duas são igualmente escritas: “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2015, p 11; 207), começando com ninguém tendo morrido no dia seguinte e terminando da mesma maneira, fazendo

com que não se tenha uma noção de finalização da história, mas sim um recomeço igual ao seu fim.

Entretanto, o sentido circular indica apenas que há uma repetição de fatos, mas os motivos que os levaram a acontecer não são os mesmos. Primeiro, a Morte deixou de matar porque queria mostrar para os seres humanos a sua importância, porém, no final, não deixa de matar pela mesma razão, mas sim por ter se apaixonado e resolver vivenciar aquele amor por um humano.

Até mesmo a transição da Morte em sua evolução, de fenômeno à mulher mostra outro movimento cíclico da narrativa, considerando que por diversas vezes o narrador menciona o fato de a Morte, antes de ser morte, ter sido um ser humano do gênero feminino:

A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher.
[...] o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, e a boca língua, e a língua saliva, a persegue continuamente (SARAMAGO, 2015, p. 128; 139).

Dessa forma, inicialmente, a Morte era uma mulher que virou morte, enquanto fenômeno biológico, depois esqueleto e, por fim, voltou a ser mulher, ao se interessar pelo destinatário de sua carta mortuária.

Nesse sentido, visando como a protagonista se modifica emocionalmente, devido a transformação física, apreende-se a relação do romance saramaguiano com a narrativa mitológica de Eros e Tânatos. Eros, o deus amor, filho de Afrodite e Ares, é retratado pelos gregos como um menino com asas e suas flechas do amor, como um cupido que ao atingirem os humanos, faz com que se apaixonem.

Enquanto Tânatos, deus da morte, filho da Noite e irmão gêmeo de Hipnos, deus do sono, já foi caracterizado em épocas anteriores como um belo jovem alado, portador de uma tocha ardente e de flechas que provocam a morte de quem for atingido por elas (LURKER, 1993).

Segundo a mitologia, cansado de brincar, Eros entrou em uma caverna para dormir, mas estava tão cansado que ao se jogar no chão, todas as suas flechas acabaram caindo. Quando acordou percebeu que além das suas, haviam outras flechas esparramadas pela caverna, fazendo com que o deus não soubesse mais

quais eram as suas flechas do amor e, por isso, acabou pegando algumas das outras também e indo embora.

O que Eros não sabia é que havia estado na caverna do deus da morte, Tântatos, e que as flechas que se misturaram com as suas provocariam a morte dos humanos. Assim, tanto Eros quanto Tântatos possuíam e atiravam flechas do amor e da morte: “E Eros, deus do amor, no declínio da civilização grega, acaba transformando-se paradoxalmente em Tanatos, deus da morte” (JORGE, 1964, p. 119).

Diante do exposto, a narrativa de José Saramago pode ser interpretada como uma alegoria da história de Eros e Tântatos, tendo em vista que há a relação entre a coexistência da morte e do amor na mesma personagem, a Morte. Dessa maneira, em *As Intermittências*, ao se tornar mulher e conviver com o Violoncelista, é despertado na Morte um sentimento que até então não pertencia a ela, o amor. Isso quer dizer que, assim como Eros ou Tântatos, a Morte vira detentora tanto do morrer quanto do amar.

Desse modo, considera-se principalmente o fato de o enredo abordar de maneira ímpar o assunto, pois o traz por um viés que evidencia a sua importância através da ausência e até mesmo, expondo o íntimo de uma figura tão misteriosa ao indicar que, a Morte têm sentimentos, como os seres humanos.

Essa reconfiguração induz ao entendimento de que, tanto um, quanto o outro, são semelhantes, “a cara da mesma moeda”, gerando uma rede de interdependência, na qual sem vida não há morte, e sem morte não há vida e, por isso, um (a morte) necessita do outro (seres humanos).

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez (org). *As Palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Eros e Tânatos: A vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Edições Loyola: 2007.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Saraiva, 2012.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARNAUT, Ana Paula. *Novos Rumos na Ficção de José Saramago: Os Romances Fábula (As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim)*. In: Revista Ipotesi – UFJF, v. 15, n. 1, p. 25-37, jan/jun 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/6-novos-rumos-na-fic%C3%A7%C3%A3o.pdf>>

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: GEN, 2015.

BÍBLIA, A.T. “Gênesis”. In.: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BECKER, Ernest. *A Negação da Morte: Uma abordagem psicológica sobre a finitude humana*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CALVINO, Ítalo (org). *Contos Fantásticos do Século XIX: Escolhidos por Ítalo Calvino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CANDIDO, Antônio. “A Personagem do Romance”. In.: CANDIDO, Antônio *et al.* *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito: Com Bill Moyers*. São Paulo: Palas Athena Editora, 2016.

CARONE, Modesto. “O parasita da família: sobre *A Metamorfose* de Kafka”. In.: *Literatura e Sociedade: Departamento de Teoria da Literatura e Literatura*

Comparada da USP, n. 10, p. 237-247, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23629/25665>>

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.

CORTÁZAR, Julio. “Casa Tomada”. In: RAMAL, Alicia (org). *Contos Latino Americanos Eternos*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005.

COSTA, Horácio. *José Saramago: Período Formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org). *A Tradição da Fábula: De Esopo a La Fontaine*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Editora PucMinas, 2006.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos: Seguido de “Envelhecer e Morrer”*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERRAZ, Selma. *Dicionário de Personagens da Obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

FIORIN, José Luiz. *Millôr e a Destruição da Fábula*. In: Alfa: Revista de Linguística, v. 30/31. São Paulo: UNESP, 1986/1987. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3780>>

GAIMAN, Neil. *Sandman*: Edição definitiva. São Paulo: Panini Books, 2010.

GAIMAN, Neil. *Morte*: Edição definitiva. São Paulo: Panini Books, 2014.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. “O Homem de Areia”. In: CALVINO, Ítalo (org). *Contos Fantásticos do Século XIX: Escolhidos por Ítalo Calvino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. 2ª edição. Portugal: Ulisséia, 1985.

JORGE, Salomão. *A Estética da Morte*. São Paulo: Livreros Editores, 1964.

- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KAUFMAN, Helena. "A metaficção historiográfica de José Saramago". In: *Revista Colóqui/Letras*. Ensaio, nº 120, Abr. 1991, p. 124-136.
- LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo, Leya, 2010.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, Álvaro Manuel de (org). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- MEDEIROS, Márcia Maria de. "Concepções historiográficas sobre a morte e o morrer: Comparações entre a *ars moriendi* medieval e o mundo contemporâneo". In.: *Revista Outros Tempos*. Vol 5, nº 6, Dez. de 2008. Disponível em: <http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/211>
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. "Acerca do feminino em 'O Conto da Ilha Desconhecida', de José Saramago". In.: *Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas* (UFRGS), vol. 05, nº 01, Jan/Jun. 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5150>>
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. "Desde o princípio, o feminino como obsessão temática em José Saramago". In.: *Laboratório de Estudos Hum(e)anos* (UFF). Breviário de Filosofia Pública, nº 116, Dez. 2013, p. 184-192. Disponível em: <<http://estudoshumeanos.com/wp-content/uploads/2013/12/3-184-192.pdf>>
- PINHEIRO, Eula. *José Saramago: Tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida*. São Paulo: Editora Musa, 2012.
- ROANI, Gerson Luiz. *No Limiar do Texto: Literatura e História em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROAS, David. *A Ameaça do Fantástico: Aproximações teóricas*. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SARAMAGO, José. *Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

SARAMAGO, José. *As Intermittências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.