



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAROLINA DE AQUINO GOMES

HUMOR E MORTE: ASPECTOS DO INSÓLITO EM AS *INTERMITÊNCIAS*
***DA MORTE*, DE JOSÉ SARAMAGO**

FORTALEZA

2020

CAROLINA DE AQUINO GOMES

HUMOR E MORTE: ASPECTOS DO INSÓLITO EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*, DE JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.

FORTALEZA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- G613h Gomes, Carolina de Aquino.
Humor e Morte : Aspectos do insólito em *As intermitências da morte*, de José Saramago / Carolina de Aquino Gomes. – 2020.
219 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.
Orientação: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.
1. Saramago. 2. Morte. 3. Humor. 4. Fantástico. 5. Linguagem. I. Título.

CDD 400

CAROLINA DE AQUINO GOMES

HUMOR E MORTE: ASPECTOS DO INSÓLITO EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*, DE JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Sayuri Grigório Matsuoka (UECE)
Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Francisco Vicente de Paula Júnior (UVA)
Universidade Estadual Vale do Acaraú

Ao meu menino riso, Isaac.

AGRADECIMENTOS

Ao meu melhor riso, Isaac.

Ao meu amigo e companheiro de todas as horas, Tiago, pelo apoio incondicional nesses anos de doutoramento.

Aos meus pais que sempre me deram força e se orgulharam da minha trajetória acadêmica.

À professora Ana Marcia Alves Siqueira pela paciência, dedicação, zelo e seriedade com que conduziu a orientação deste trabalho.

Aos professores do PPGLETRAS (UFC) José Leite Júnior e Geraldo Augusto Fernandes, que me auxiliaram, a partir da qualificação, a aprimorar este estudo.

Aos professores José Leite de Oliveira Júnior, Martine Suzanne Kunz, Sayuri Grigório Matsuoka e Francisco Vicente de Paula Júnior, pelo olhar atento a este trabalho e por aceitarem gentilmente o convite para compor minha banca de defesa.

Aos amigos do grupo de estudos “Vertentes do mal na literatura”, em especial Marília Angélica, pelo apoio e auxílio diante das dificuldades do processo de escrita.

Aos amigos e orientandos do Grupo de estudos sobre o mal na literatura da Universidade Federal do Piauí que desenvolveram trabalhos na área da ficção fantástica e me auxiliaram na gestação do estudo que ora apresento.

À Universidade Federal do Piauí por ser uma instituição que apoia a qualificação de seus professores, acreditando que por meio da educação pode-se transformar o mundo.

Ao funcionário do Programa de Pós-graduação em Letras da UFC, Victor, pela acolhida e ajuda sempre necessária.

A todos que direta ou indiretamente estiveram presentes nesse processo, muito obrigada.

“Sempre chegamos ao sítio aonde nos
esperam” (SARAMAGO, 2008).

RESUMO

Este estudo intenciona compreender o trabalho com a linguagem literária em *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago, observando aspectos relacionados à composição da temática insólita, assim como ao tratamento de um assunto tabu, como a morte através do humor. Busca-se examinar de que maneira a linguagem transgressora do romance, caracterizada pela conexão entre o tema insólito e o discurso paródico, atua na reelaboração do pensamento sobre a morte. Esta pesquisa faz uso do método comparativo, por meio do diálogo com outras áreas do pensamento, como a história, a filosofia e a teoria literária, visto que o romance desenvolve um pensamento crítico a partir das reações do homem contemporâneo diante da morte. Saramago, através do uso de recursos da literatura fantástica, desconstrói o tabu da morte e, assim, fratura o real para revelar o próprio absurdo de que é constituído. Ao propor dois caminhos para sua leitura, seu romance empreende uma reflexão sobre a morte e também sobre o fazer literário, compreendendo-se que a recorrência ao fabuloso é responsável por ampliar o sentido da realidade. Portanto, é possível reconhecer a maneira como a obra em estudo transcende a realidade pelo humor e pelo fantástico, pois eles atuam de forma a extrapolar a ordem natural da existência, permitindo ao leitor uma reflexão sobre o tema da morte. O humor desconcertante presente no romance saramaguiano aponta para a necessidade de repensar as estruturas básicas do pensamento sobre a morte na contemporaneidade, investigar suas falhas e propor para ela uma nova significação. Nessa obra, o fantástico e o humor são os instrumentos utilizados para estimular o desenvolvimento intelectual e ético do sujeito. As palavras de Saramago requerem ousadia para transcender o velho e encontrar um novo significado para a morte, a vida e a arte.

Palavras-chave: Saramago. Morte. Humor. Fantástico. Linguagem.

RESUMÉ

Cette étude vise à comprendre le travail sur le langage littéraire réalisé par José Saramago dans *As intermitências da morte* (2005), en observant les aspects liés à la composition de la thématique insolite, ainsi que le traitement d'un sujet tabou comme la mort à travers l'humour. On cherche à examiner comment le langage transgressif du roman, caractérisé par le lien entre le thème insolite et le discours parodique, agit dans la réélaboration de la pensée sur la mort. Cette recherche utilise la méthode comparative, à travers le dialogue avec d'autres domaines de la pensée, tels que l'histoire, la philosophie et la théorie littéraire, puisque le roman développe une pensée critique à partir des réactions de l'homme contemporain devant la mort. Saramago, en utilisant des ressources de la littérature fantastique, déconstruit le tabou de la mort et fracture ainsi le réel pour révéler l'absurdité même dont il est constitué. En proposant deux chemins pour sa lecture, son roman entreprend une réflexion sur la mort et aussi sur la réalisation littéraire, comprenant que la récurrence du fabuleux est responsable pour amplifier le sens de la réalité. Par conséquent, il est possible de reconnaître la manière dont l'œuvre étudiée transcende la réalité par l'humour et l'insolite, car ils agissent d'une manière qui fait extrapoler l'ordre naturel de l'existence, permettant au lecteur de réfléchir au thème de la mort. L'humour déconcertant présent dans le roman de Saramago souligne la nécessité de repenser les structures de base de la pensée contemporaine sur la mort, d'enquêter sur ses défauts et de lui proposer un nouveau sens. Dans cette œuvre, l'insolite et l'humour sont les instruments utilisés pour stimuler le développement intellectuel et éthique du sujet. Les paroles de Saramago demandent de l'audace pour transcender l'ancien et trouver un nouveau sens pour la mort, la vie et l'art.

Mots-clés : Saramago. Mort. Humour. Fantastique. Language.

RESUMEN

Este estudio intenta comprender el trabajo con el lenguaje literaria en *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago, observando aspectos relacionados a la composición de la temática insólita, así como, al tratamiento de un tema tabú como la muerte a través del humor. Se busca examinar de qué manera el lenguaje transgresor del romance, caracterizado por la conexión entre el tema insólito y el discurso paródico, actúa en la reelaboración del pensamiento sobre la muerte. Esta búsqueda hace uso del método comparativo, por medio del diálogo con otras áreas del pensamiento, como la historia, la filosofía y la teoría literaria, pues el romance desarrolla un pensamiento crítico a partir de las relaciones del hombre contemporáneo delante de la muerte. Saramago, a través del recurso de la literatura fantástica, deshace el tabú de la muerte y, así, fractura lo real para revelar el propio absurdo de que es construido. Al proponer dos caminos para su lectura, su romance emprende una reflexión sobre la muerte y también sobre el hacer literario, comprendiéndose que recurrir al fabuloso es responsable de expandir el sentido de la realidad. Entonces, es posible reconocer el modo como la obra en estudio trasciende la realidad por el humor y por el fantástico, ya que actúan de forma para extrapolar el orden natural de la existencia, permitiendo al lector una reflexión sobre el tema de la muerte. El humor desconcertante presente en el romance saramaguiano apunta para la necesidad de repensar las estructuras básicas del pensamiento sobre la muerte en la contemporaneidad, investigar sus fallas y proponer una nueva significación. En esa obra, el fantástico y el humor son los instrumentos utilizados para estimular el desarrollo intelectual y ético del sujeto. Las palabras de Saramago requieren audacia para trascender el viejo y encontrar un nuevo significado para la muerte, la vida y el arte.

Palabras-clave: Saramago. Muerte. Humor. Fantástico. Lenguaje.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1. INTRODUÇÃO | 11 |
| 2. AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE | 27 |
| 2.1. A morte na longa duração da mentalidade..... | 27 |
| 2.2. Pela ausência a morte se anuncia | 40 |
| 2.3. Uma sociedade em torno da morte | 51 |
| 3. A FINITUDE NO PENSAMENTO FILOSÓFICO | 59 |
| 3.1. Viver com o pensamento na morte | 59 |
| 3.2. Eutanásia e o poder sobre a finitude | 68 |
| 3.3. A escritura saramaguiana e a morte: caminhos de uma reflexão..... | 78 |
| 4. A PRESENÇA DO CAOS NA LINGUAGEM: CAMINHOS DO FANTÁSTICO | 88 |
| 4.1. Morte, metaficção e o problema da linguagem..... | 88 |
| 4.2. Real e insólito: sobre linhas e fronteiras | 106 |
| 4.3. A morte em diálogos e correspondências | 132 |
| 5. DO RISO AO SÉRIO: ASPECTOS DO HUMOR E DA MORTE | 145 |
| 5.1. A comunicação impossível da morte | 145 |
| 5.2. A paródia e a construção do romance | 166 |
| 5.3. A ironia restauradora: o riso corrige os costumes..... | 185 |
| 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 202 |
| REFERÊNCIAS | 213 |

1. INTRODUÇÃO

“Isso é o prodígio da literatura, poder ser capaz de chegar mais fundo na consciência dos leitores, mesmo falando sobre uma outra coisa”. (SARAMAGO, 1997).

A presente tese nasce das inquietações decorrentes da leitura de *As intermitências da morte* (2005), romance do escritor português e prêmio Nobel de Literatura, José Saramago. Empreende-se uma investigação no que diz respeito às reflexões nos âmbitos histórico, filosófico, sociológico e literário sobre a morte e as atitudes do homem contemporâneo diante desse fato irrevogável da vida humana.

Para tanto, busca-se refletir de que maneira a linguagem transgressora do romance, caracterizada pela conexão entre o tema insólito¹ e o discurso paródico, atua na reelaboração do pensamento sobre a morte. Em um movimento de desaparecimento e reaparecimento, o romance revela um imaginário híbrido a respeito da morte, constituído de imagens do passado e do presente, que adquirem um arcabouço alegórico, permeado por uma atmosfera insólita.

Fundando-se no eixo do estudo do fantástico, este estudo se filia ao projeto de pesquisa intitulado “O mal e suas vertentes na literatura”, de maneira particular, já que essa linha desenvolve estudos relativos à manifestação do mal e do sobrenatural em textos literários. As contribuições de pesquisadores do Grupo de estudos “Vertentes do Mal na Literatura”, coordenado pela Profª. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira, orientaram e esclareceram as análises aqui desenvolvidas.

¹ O termo insólito, tanto como substantivo, ou como adjetivo, denota algo extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, inesperado etc. Enquanto uma categoria dos Estudos Narrativos, o termo vem sendo utilizado, ora como adjetivo, ora como substantivo, referindo-se à diversidade da ficção fantástica. Seu uso na teoria e crítica acadêmica, que se ocupam do tema, varia entre a sugestão de algum efeito perceptível na recepção do texto literário e a determinação de processos de composição ou circunscrição de um termo-conceito cuja delimitação toca várias correntes teóricas. Sendo assim, o insólito ficcional também tem sido visto como uma categoria genológica ou modal ou como macrogênero ou arqui-gênero (GARCIA, 2019). Neste trabalho, o termo será utilizado tendo em vista essas acepções, com a intenção de diferenciar o insólito do real. O termo fantástico será utilizado para identificar e discutir os recursos modalizadores da linguagem para a criação do efeito inquietante produzido pelas narrativas de teor insólito.

A partir dessas reflexões é possível pensar sobre a morte como um mal, causador de sofrimentos, e também notá-la como um tema recorrente na literatura de José Saramago. Por ser amplamente considerado um assunto incômodo, o autor português propõe uma releitura, quando coloca do avesso um mundo familiar, tornando-o um espaço de reflexão sobre a importância de se pensar na morte cotidianamente. Afinal, ao lançar outro olhar sobre a morte, tende-se a aceitá-la como uma consequência lógica da vida. O seu mundo às avessas, onde a morte intermitente joga com os humanos, faz o leitor perceber, consciente da ficcionalidade do relato, que, sem a morte, não se pode viver, e que a eternidade desejada poderia ser um infortúnio.

Nesse romance, o discurso metaficcional e paródico imprime uma leveza ao pesaroso tema da morte. Ri-se junto com a morte, mas jamais dela, visto que ao fim de tudo é ela quem ri dos homens. Assim, a linguagem assume um tom humorístico, com um discurso perpassado pelo viés-paródico e pela comicidade.

Por isso, propõe-se um estudo comparativo entre a literatura, a História, a filosofia, a sociologia e a teoria literária, no que diz respeito ao tema da morte na obra de José Saramago e sua relação com discursos transgressores, como o fantástico e o humorístico. Busca-se, portanto, refletir sobre o imaginário do homem moderno diante da morte e entender como Saramago guia uma discussão sobre esse tema, através da linguagem cômica, provocadora do riso, utilizando como meio uma literatura de teor fantástico. Para tanto, baseia-se em três pilares, sendo eles: o imaginário sobre a morte, a comicidade da linguagem e a construção do fantástico, como meios possibilitadores de uma reflexão a respeito da vida e da morte, do amor e da arte. Por isso, torna-se necessário explicitar quais os meandros escolhidos para refletir sobre essa morte intermitente.

Na narrativa insólita de Saramago, a morte é ao mesmo tempo personagem e tema. É a partir de suas ações ou da falta delas que se desenrolam os acontecimentos. As demais personagens do romance são destituídas de individualidade, sendo caracterizadas de acordo com o interesse coletivo, compatíveis com o conjunto de regras e normas estabelecidas para a satisfação dos interesses grupais, ou institucionais.

O romance é composto por três momentos: a interrupção momentânea da morte, o seu retorno às atividades e a sua humanização. Ele situa uma realidade com a presença de elementos insólitos. A começar pela própria greve da morte na primeira parte do romance, Saramago estimula uma reflexão metafísica a respeito de enigmas insolúveis da

existência humana. Por fim, a morte sofre um processo de humanização, que a remete novamente ao seu exato lugar de origem, próximo ao homem.

As ações das personagens são desencadeadas pela greve da morte e segue-se a esse evento uma série de preocupações relativas às atividades sociais. O caos decorrente disso ecoa em vários setores da sociedade, prejudicados pela “falta de colaboração da morte” (SARAMAGO, 2005, p. 26). A humanidade, almejando a eternidade, cai em um caos absoluto quando vislumbra desfrutar de seu desejo mais antigo. Assim, temor e interesses se entrecruzam, pois a morte é a única certeza do ser humano e quando ela vem à tona, irreduzível e final, o homem se vê obrigado a deixar tudo o que adquiriu em vida. A morte quebra o processo da vida, destrói a consciência e desintegra o ser. Ao deparar-se com ela, o homem reconhece sua fraqueza.

Observa-se que José Saramago, na obra, destaca o pensamento contemporâneo de morte como tabu. O homem moderno cala a morte e restringe o seu lugar a hospitais, cemitérios e casas funerárias, banindo-a do cotidiano. Todavia, como acredita Michel de Montaigne (2006), refletir sobre a morte e o retorno às convenções no cotidiano abrandam o medo do decesso.

Em um segundo momento, a morte intervém por meio de uma carta com o envelope “cor de violeta”, que anuncia o retorno às suas atividades. Tal correspondência tem a intenção de organizar a nova forma de morrer, dando o prazo de sete dias para que os homens do país-símbolo possam ritualizar a própria morte. Nesse ponto da narrativa, a morte, tal como uma funcionária de repartição pública, trabalha em seu fichário organizado por ordem alfabética, despachando as correspondências de seu escritório subterrâneo, na companhia de sua gadanha.

A princípio, a morte no romance se apresenta como uma figura macabra, mas no decorrer da narrativa revela suas fraquezas. Mais adiante, ao ser contrariada por uma carta que retorna três vezes, sente-se ameaçada e decide averiguar por que a pessoa não a recebeu. Logo ela perde a face ameaçadora, deixando de ser a “figura sinistra, que segundo deixaram dito alguns moribundos de vista penetrante, se apresenta aos pés das nossas camas na hora derradeira” (SARAMAGO, 2005, p. 143). Nesse momento, o narrador elabora uma metáfora que visa a denunciar a vulnerabilidade da morte, diminuindo-a de tamanho quando se sente frustrada e aumentando-a de tamanho quando quer demonstrar sua ira, destacando sua forma para ecoar seus sentimentos.

Percebe-se ao longo da narrativa que as reações da morte são exploradas em analogia às humanas, a exemplo de perturbações sentimentais e necessidades fisiológicas

que a humanizam. No entanto, algo é sempre ressaltado: apesar de bastante humanizada, “a morte nunca dorme” (SARAMAGO, 2005, p. 189). Essa personagem parece ter suas ações baseadas no entendimento nítido da alteração sofrida no imaginário contemporâneo em relação à morte, comparando-se, por exemplo, ao imaginário medieval, no qual se percebe uma ritualização consciente da própria morte.

Ela quer ser notada, deseja fazer parte do cotidiano das pessoas. Na obra, faz-se lembrar pela falta. Em um diálogo com a História da mentalidade, nota-se a intenção implícita de uma volta à convivência com o tema da morte, pois se sabe que a ritualização da morte na Idade Média é vivenciada de forma mais cotidiana, dadas as condições sócio-históricas, como a alta taxa de mortalidade seja por guerras ou por doenças. Por haver uma ritualização costumeira, a morte não parecia cavilosa, de forma a ceifar a vida de uma pessoa. Phillipe Ariès (2014) explica que a impressão tida é a de que ela se anunciava, dando tempo de ser percebida pelo moribundo e pelos que estavam ao seu redor.

Ao retornar às suas atividades depois da greve, a morte se faz anunciar de forma a estimular o homem a pensar na própria morte e a ritualizá-la, o que contrasta com a atitude moderna diante da morte e, também, é o que se constata a partir das reações das personagens do romance a esse novo modo de morrer. Quando avisa previamente, a morte faz crer que seja designado um tempo da vida para pensar na própria finitude. Por isso, as primeiras intermitências funcionam como um alerta de que o homem deve ele próprio voltar a ritualizar a própria morte.

Recorde-se que a morte na Idade Média era mais do que ritualizada, era assistida, estando diante dos olhos dos familiares e do próprio enfermo. O fim era aguardado e, por vezes, desejado, tratado como tema deste mundo e não como um tabu.

Entretanto, a partir de meados do século XX, o doente sai da presença da família e é abrigado em hospitais e asilos. Reforça-se o entendimento de que a ideia de morte depende do tempo histórico e do contexto social em que ela se insere. Por esse ângulo, entende-se ser impossível um retorno ao passado. No romance de José Saramago ele surge para atuar na reelaboração do presente.

Inicialmente, em *As intermitências da morte*, apresenta-se uma atitude contemporânea de não pensar na morte, como se esquecê-la rapidamente impedisse o cotidiano de ser afetado pela extensão da dor. Isso acaba se revertendo para o homem, quando a personagem morte suspende suas atividades e as pessoas continuam a sofrer em

“morte suspensa”. Assim, apresentando o tema da morte em um tom humorístico, o autor aproveita para discutir problemas existenciais, surgidos a partir de uma pergunta: e se o homem alcançasse a imortalidade? Isso parece ser sua eterna busca desde que se tornou consciente da própria morte, o que geralmente se reflete na Literatura que tem como tema a morte. A partir do cômico, instaurado nas situações insólitas da narrativa, Saramago constrói uma exterioridade lógica, em que o homem é levado ao caos para poder reconstruir seu conceito sobre a morte, repensando suas atitudes no meio social. Desse modo, justifica-se também um estudo do discurso humorístico de José Saramago como gerador de inquietações dentro dessa narrativa de teor insólito.

Investiga-se, assim, o imaginário sobre a morte desde a Idade Média, período aqui escolhido pelo diálogo com a obra de Saramago a partir da ideia de morte domesticada, até a contemporaneidade, em que se faz presente o conceito de morte interdita². É interessante partir do estudo das atitudes coletivas diante da morte, pois elas representam uma constante ideal e essencial na vida humana, visto ser também uma invariante relativa, pois essas semelhanças se alteram, assim como a maneira pela qual ela atinge os homens, embora o fim seja sempre o mesmo (VOVELLE, 1991, p. 128-129).

Assim, observa-se na longa duração³ que, por séculos de História humana, houve uma clara ritualização da morte no caminho percorrido entre a morte domesticada e a interdita. A Literatura e a arte em geral têm trazido esse tema continuamente, assim como o romance de Saramago, que torna clara essa repulsa à morte na sua primeira parte.

Além desse diálogo constante com a História, Maria Alzira Seixo (1986, p. 21-27), em *A palavra do romance*, aponta outros traços distintivos da narrativa saramaguiana, como: a apresentação do real dissolvido e alterado a cargo da fabulação cultivada, alguns recursos como a autoconsciência discursiva, a metaficcionalidade, a valorização do jogo entre autor e leitor, a intromissão do narrador, além de uma insinuante subjetividade, repercutindo em uma quebra do compromisso do texto com uma mimese do real.

²Phillipe Ariès (2014) afirma que, da Idade Média até a primeira metade do século XX, preservou-se certa intimidade do homem com a morte e o morrer, o que o historiador francês denomina de *morte domesticada*, ou seja, quando, na mentalidade, preserva-se alguma familiaridade com a morte e com os mortos. No entanto, percebe-se a evolução do comportamento do homem diante da morte a partir da segunda metade do século XX; com uma mudança significativa desse comportamento, a morte passa a ser encarada como um objeto interdito. Atualmente, percebe-se que esse tema foi silenciado e a partir disso se edificou um tabu sobre a morte e o morrer.

³A mentalidade é o nível mais estável das sociedades e essa estabilidade é possível por meio da longa duração, pois suas mudanças ao longo da história são tão lentas a ponto de não serem facilmente percebidas. (LE GOFF, 1976, p. 71).

Conservando esses aspectos, *As intermitências da morte* é um romance que integra a terceira fase da produção saramaguiana, denominada por Ana Paula Arnaut (2008) de romance-fábula, classificada assim a partir da observação de uma obediência maior à sequência cronológica da narrativa. A diferença entre as obras da segunda⁴ e da terceira fases⁵ também está no tom marcadamente cômico, na linguagem mais suave, usada para construir as personagens, as ações e os temas que compõem a narrativa dessa última fase. É válido reconhecer a ironia saramaguiana em romances anteriores à obra aqui trabalhada, como em *Memorial do Convento* (1982), *Jangada de Pedra* (1986) e *Todos os nomes* (1997), que muitas vezes recaem em um tom caricatural e cômico, com alusões ou comentários que intentam suavizar o tom, por vezes, grave da narrativa.

Percebe-se, entretanto, que a comicidade em *As intermitências da morte* confere maior leveza tanto à escolha dos acontecimentos em que se desenvolvem as cenas, quanto ao modo como o relato é tecido em oposição às obras anteriores.

A frase “No dia seguinte ninguém morreu” deixa entender uma inversão da função tradicionalmente exercida pela morte, encaminhando a narrativa para o cômico de situação. Henri Bergson (2007, p. 71) identifica que

uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes, ou seja, esse tipo de cômico nasce do resultado da própria situação em que as personagens se inserem ou das circunstâncias por elas criadas que fazem rir.

Esse cômico de situação é encontrado, por exemplo, no caos representado pelos protestos e exigências dos setores da sociedade que lucravam com a morte e nunca pensaram ser prejudicados em seu negócio justamente pela falta do fenômeno natural básico que os sustenta.

Verifica-se também o cômico de caráter, quando “é cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com outros. O riso estará lá para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho, nesse caso o riso é uma espécie de trote social” (BERGSON, 2007, p. 100-101). Algo assim é encontrado na composição das personagens do romance, primeiramente preocupadas com a falta de

⁴De acordo com Ana Paula Arnaut (2008), as obras dessa segunda fase estão compreendidas entre *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). São romances de teor universalizante, quer dizendo respeito à estratégia de utilização de temas de cariz mais geral, quer a uma reconhecida tendência à ressimplicação da linguagem e da estrutura da narrativa (ARNAUT, 2008, p. 40-43).

⁵A fase Fábula engloba as obras *As intermitências da morte* (2005), *A viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009).

lucro, o que as impulsiona a criar possibilidades absurdas para fugir da falência. E, posteriormente, tão ocupadas em viver freneticamente, esquecem de se despedir ou organizar a vida de quem vai restar vivo, dentro do prazo de sete dias dado pelo aviso prévio da morte.

Além dos cômicos de situação e de caráter, observa-se o cômico de palavras, que surge a partir dos recursos de linguagem utilizados para provocar o riso. É importante observar como o cômico saramaguiano se constrói por meio da linguagem. Sobre esse aspecto Henri Bergson (2007, p. 76) afirma que “a maioria dos efeitos cômicos que estudamos [...] se produzem por meio da linguagem”. Ele explica que, para obter uma frase cômica, deve-se inserir uma ideia absurda em um molde frasal consagrado (BERGSON, 2007, p.83), transformando o solene em familiar, criando efeitos risíveis, como no caso do pedido feito pelos agentes funerários ao governo do país-símbolo, para que fosse obrigatório realizar os rituais fúnebres para os animais domésticos, já que seu alvo, o homem, não morria mais.

Através de um humor desconcertante, torna-se possível constatar uma narrativa que promove uma profunda reflexão sobre a condição humana, pois o humor provocador do riso, com sua característica falta de delicadeza, indica uma infração que de alguma maneira organiza o caos. Como se a linguagem cômica revelasse a verdade que há por trás das instituições (sociedade, igreja, estado), utilizando para isso a narrativa insólita, o absurdo que possibilita essa reflexão.

Observa-se, com isso, uma sucessão de episódios caricatos, cujo efeito repercute no riso espontâneo, principalmente para leitores que estão em sintonia com o universo ideológico apresentado no romance do escritor português, pois o cômico “não se encontra apenas dependente do trabalho de deformação, de caricatura da realidade levado a cabo pelo escritor” (ARNAUT, 2011, p. 27).

Em sintonia com esse aspecto ideológico do riso, Henri Bergson (2007, p. 5) confirma que “nosso riso é sempre o riso de um grupo”, pois “parece que o riso precisa de eco” (BERGSON, 2007, p. 4). Para o filósofo francês, “por mais franco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de uma cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (BERGSON, 2007, p. 5). Por isso, a decifração e aceitação do cômico dependem da ideologia do leitor, de acordo com a afinidade ao autor e a matéria narrada.

No romance de José Saramago, a comicidade se apresenta nas situações resultantes da greve da morte, como o caos econômico nos setores dependentes da morte;

assim como a conveniente atuação da “máphia”⁶, que lucra com as passagens clandestinas das fronteiras para evitar a greve da morte, o pânico coletivo com o regresso dela às suas funções, e a sua caçada cômica, realizada por um grupo de especialistas, entre eles médicos legistas e grafólogos. Todos esses são exemplos de como o cômico se realiza na obra de José Saramago com vistas ao exercício do espírito crítico, para desmistificar ideologias e poderes estabelecidos.

Pode-se verificar pontualmente como o cômico está presente na escrita do romance de Saramago no seguinte trecho, em que os negócios funerários, os diretores de hospitais, os lares do feliz ocaso e as seguradoras de vida, quando perceberam o caos iminente pela falta da morte

não tardaram muito a ir bater à porta do ministério da tutela, o da saúde, para expressar junto dos serviços competentes as suas inquietações e os seus anseios, os quais, por estranho que pareça, quase sempre relevavam mais de questões logísticas que propriamente sanitárias. (SARAMAGO, 2005, p. 27).

Ao inserir na descrição da situação seu comentário irônico, o narrador deixa entrever o absurdo presente no motivo que instigou tais setores a procurar auxílio do governo. Seria antes por uma questão logística, que pelo problema humanitário em si, praticamente negligenciado por esses setores. A expressão “por estranho que pareça” quer expressar seu exato contrário. A cultura capitalista, em que se insere o mundo representado no romance, faz o leitor entender prontamente a ironia presente nesse comentário.

Isso recorda uma das premissas da teoria de Bergson (2007) sobre o riso, pois a realização do cômico está diretamente ligada à insensibilidade ou à falta de emoção do leitor diante do ser que sofre a sanção, demonstrando uma falta de piedade ou empatia. Pode-se dizer que o maior inimigo do riso é a emoção, exigindo do homem uma anestesia, mesmo que momentânea, do coração para que se obtenha sucesso.

Em contrapartida, quando o cômico é interrompido pelo sentimento de pertencimento do sujeito que ri ao logro trazido pelo riso, tem-se o humor. Essa característica do discurso paródico saramaguiano dialoga com o leitor e o insere na crítica presente no romance. O humor é o responsável por trazê-lo para a reflexão sobre o real de forma mais aproximativa que o cômico.

⁶Organização criminosa surgida com o objetivo de enganar a morte e fazer o trespasses de moribundos em vida suspensa para que enfim morressem ao ultrapassar a fronteira do país-símbolo, fora de onde não vigorava a greve da morte. Ao longo do texto, a palavra máphia será utilizada sem aspas quando se referir à organização criminosa do romance.

Nessa narrativa, tem-se a existência tanto do discurso cômico, distanciado do sujeito que ri, como do discurso humorístico, aproximativo do leitor que se surpreende e se inquieta com os desdobramentos da insólita greve da morte.

Exemplo dessa confluência entre o cômico e o humor está presente nesse momento em que o cardeal, preocupado com o futuro da igreja sem a morte, vê-se indo ao hospital para se operar de uma apendicite, e roga a Deus que morra para vencer a greve da morte:

Eram três horas da madrugada quando o cardeal teve de ser levado a correr ao hospital com um ataque de apendicite aguda que o obrigou a uma imediata intervenção cirúrgica. Antes de ser sugado pelo túnel da anestesia, naquele instante veloz que precede a perda total da consciência, pensou o que tantos outros têm pensado, que poderia vir a morrer durante a operação, depois lembrou-se de que já não era possível, e, finalmente, num último lampejo de lucidez, ainda lhe passou pela mente a ideia de que se, apesar de tudo, morresse mesmo, isso significaria que teria, paradoxalmente, vencido a morte. (SARAMAGO, 2005, p. 21).

Pensar em morrer para vencer a morte já é cômico pelo jogo de palavras empreendido na sentença, porém é grave, do ponto de vista do infortúnio vivido pela personagem. Ademais, vir essa ideia de um cardeal, homem representante de uma fé cristã, torna essa cena ainda mais cômica, por ser um pensamento imbuído de uma blasfêmia, levando-se em consideração que Jesus Cristo venceu a morte por meio de seu sacrifício na cruz, o que intensifica o riso. Apesar do assunto sério, o cômico e o humorístico aparecem para desconstruir a gravidade e fazer com que, através do riso, o homem consiga refletir mais livremente sobre a morte.

O trabalho com a linguagem também é o responsável por livrar o leitor do peso da vida e do medo de pensar na morte. A frase celebrizada por Molière, *ridendo castigat mores* (é a rir que se corrigem os costumes), transparece a intenção a ser alcançada pelo cômico e pelo humorístico nessa obra de teor insólito, pois, a partir do riso, vê-se a possibilidade de uma melhor validação de um determinado ponto de vista ou de uma conclusão de dimensão ético-moral.

A linguagem cômica utiliza uma narrativa de teor insólito, por meio da absurda ausência da morte, para instaurar as reflexões de ordem humanística. A primeira intermitência da morte desencadeia uma série de questionamentos e reflexões acerca do homem e seu desejo de imortalidade em um mundo que se julga contemporâneo. Em uma narrativa envolvida por um humor causticante, Saramago revela a importância de encarar a morte como fenômeno natural e necessário.

O trabalho com a linguagem em *As intermitências da morte* perpassa o cômico e se apropria também de recursos da literatura fantástica, para, por meio da transgressão do real, questioná-lo. A narrativa fantástica se constitui na dissolução dos limites entre o real e o ficcional, apresentando situações impossíveis do ponto de vista lógico e formal. Nesse tocante, David Roas (2014, p. 131-132) caracteriza o relato fantástico como um texto que situa o leitor dentro dos limites do mundo real, controlável, para em seguida rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual em que ocorrem os fatos no cotidiano. Essa transgressão se configura como um efeito essencial do fantástico. No entanto, cabe salientar que após os estudos de Einstein (2001), a realidade foi relativizada, transformando-se em uma categoria incerta, para a qual não existem conclusões unívocas. Entretanto, quando se fala aqui de realidade, destacam-se as “regularidades” que formam a vida diária.

O histórico desse tipo de narrativa de teor insólito vem se reorganizando com o passar dos anos, tomando novas roupagens e estruturas, como o maravilhoso, o fantástico e o realismo maravilhoso, que podem ser relacionados dentro de um macro gênero do insólito, por serem textos que apresentam o sobrenatural ou o extraordinário como marca ou categoria distintiva.

A evolução dessa literatura de teor sobrenatural encontra na contemporaneidade o que David Roas (2014, p. 67) denomina de fantástico contemporâneo, caracterizado por apresentar uma irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, sem o intuito de evidenciar o sobrenatural, mas para ratificar a anormalidade inerente à própria realidade.

Acredita-se que o romance em estudo se aproxime desse gênero do insólito ficcional, visto que na narrativa a transgressão é operada, sobretudo no plano linguístico, convertendo-se antes em um problema de linguagem e representação do que em um embate entre o real e o sobrenatural. Ademais, o mundo descrito desde o início da narrativa se apresenta estranho, deixando de ser uma exceção e tornando-se uma regra de funcionamento dentro desse universo romanesco.

Há no fantástico contemporâneo a busca de uma verdade, que no fantástico tradicional era aprisionada pela razão e no realismo maravilhoso tinha seu sentido pluralizado, mas nesse novo gênero aparece borrada, ocultada, indefinida, não se podendo deliberar o que é realmente verdadeiro ou falso.

A literatura de teor fantástico possibilita a expressão do grupo de experiências humanas relacionadas a fenômenos incompreensíveis ou inclassificáveis. O fantástico

abre uma fenda para que o caos e o inabitual possam surgir, com o objetivo de apresentar a função verdadeira dos valores preservados pelos sistemas ideológicos. Desse modo, considera-se o fantástico um propulsor das reflexões sobre a morte no romance. Por isso, ao fazer uso de recursos do texto fantástico, José Saramago desestabiliza a lógica metafísica para questionar as estruturas que sustentam a realidade. Nesse sentido, por meio da transgressão do real e da subversão da moral pelo humor, evidenciam-se as injustiças decorrentes das desigualdades sociais.

O medo inspirado pela morte é a emoção mais antiga da humanidade, pois assim o homem se depara com o desconhecido. Saramago utiliza recursos do fantástico, como meio para encaminhar o leitor a reflexões profundas que partem desse temor primordial. Para Oscar Cesarotto (2007, p.12), “a pulsão de morte é o pano de fundo da metafísica do terror cósmico, e o pânico, sua expressão física somática. O que não pode ser simbolizado reaparece como afeto, como desassossego, como sina, como fatalidade”. O medo da morte, suavizado por uma narrativa bem-humorada, é apresentado ao leitor por uma situação insólita, porém naturalizada no contexto da narrativa, o que torna possível abstrair o medo e questionar a conduta dos homens diante da morte e de si mesmos na sociedade contemporânea.

Tomando-se por base o que foi até aqui discutido, constrói-se este estudo a partir do romance de José Saramago de forma a pensar a morte como fenômeno não só metafísico e distante, mas como fenômeno social, que, através do fantástico e do humorístico, traz à tona importantes reflexões de ordem existencial. Dialogando com os imaginários do passado e do presente e através do reflexo das intermitentes ações da morte na vida do homem, este estudo se funda na hipótese de que o discurso insólito e humorístico é a base escolhida por Saramago para a discussão de um assunto tabu como a morte, pois possibilita uma reflexão a respeito de uma volta a convivência com esse tema. Além disso, por meio do diálogo entre a História, a filosofia e a teoria literária, é possível desenvolver um pensamento crítico sobre as reações do homem moderno diante da morte.

Esse diálogo é possibilitado pelo uso do método comparativo, pois é o caminho que considera todos os antecedentes da obra literária, sejam eles próximos ou longínquos, práticos ou ideais, filosóficos ou literários, reconstituídos, por sua vez, em matéria artística, através de formas plásticas ou figurativas.

A literatura comparada é o método utilizado para empreender um estudo que visa a enxergar por entre as malhas do texto essas influências externas e a dialogar com a

História, sobretudo os estudos cultivados pela História Nova, por sua sensibilidade no tratamento dos temas. Joseph Texte (2011, p. 46-47) ressalta a importância do método comparativo nos estudos literários, pois é preciso compreender a literatura mediante um método análogo, bastante específico e profundo, capaz de explicar a complexidade dos fatos aos quais se aplica. Assim, não se estuda a função de um homem sem conduzi-lo a seu meio e seu tempo, nem é possível escrever uma história do espírito, sem tecer a história de sua educação, bem como de suas leituras.

Da mesma forma compare-se ao estudo de uma obra literária que só pode ser plenamente entendida dentro do conjunto geral que a originou. A esse respeito, Benedetto Croce (2011, p. 73) também observa a atenção especial que se deve aos estudos comparados da literatura com outras áreas, como a Política, a História e a Filosofia. Livre de atos que a restringem, a Literatura Comparada observa as constantes mudanças, o contínuo trocar de ideias e formas, tornando possível o diálogo da literatura com outras ciências.

Em vista disso, a importância dada à compreensão de um imaginário sobre a morte advém do modo reflexivo como o tema é tratado em *As intermitências da morte*. Pelo estudo comparativo reconstitui-se esse trajeto percorrido pelas reações do homem diante da morte através do tempo. Também se compreende o atual *status* de morte interdita, assim como se entende as ações das personagens do romance, que refletem as do homem situado na contemporaneidade. Ademais, o estudo crítico do fantástico e do humorístico também se faz necessário na busca da compreensão de novas significações, por onde o imaginário se reconstrói criticamente. Tem-se como ponto de partida uma narrativa insólita que não resgata propositalmente a História, mas é entrecruzada por ela, por meio das várias vozes constitutivas do discurso romanesco.

Nesse sentido, ao longo dos capítulos analisa-se de forma progressiva o universo da morte intermitente do romance. Procura-se, portanto, examinar os três pilares desta pesquisa, a saber: o tema da morte, a narrativa fantástica e o humor; a fim de entender como a linguagem trabalhada no romance permite ao leitor uma reflexão crítica sobre o tema da morte na contemporaneidade.

Por isso, em busca de uma compreensão global do imaginário sobre o tema, desenvolve-se no capítulo, intitulado “As representações da morte” uma leitura do romance partindo dos estudos da História Nova sobre esse assunto tabu, a partir do qual

dialoga-se com a fortuna crítica da obra de José Saramago. Delineia-se o percurso para a compreensão do pensamento sobre a morte presente no romance, começando pelos estudos relacionados à construção do imaginário do homem diante da morte. A apreciação das ideias de morte domesticada e morte interdita, discutidas por Phillippe Ariès (2012; 2014), Michel Vovelle (1987; 1991; 2010), Norbert Elias (2001), bem como a transformação do imaginário sobre a morte através da longa duração da mentalidade, pois é o que permite entender o pretense retorno à domesticação da morte de modo reestruturado pelo insólito relato do romance.

A ausência da morte é fundamental para desconstruir o pensamento interdito sobre ela. Paradoxalmente, a morte saramaguiana se revela em sua face terrível e implacável através da ausência. Porém, ao mesmo tempo, mostra-se vulnerável, algo que a aproxima do homem. Nesse tocante, a atitude comunicativa dessa morte se confunde com a problemática da palavra responsável por delinear o construto ficcional. Tornada presença, sua ausência é notada quando impacta no homem diretamente, fazendo-o sofrer sanções sociais, pois o caos deixado pela greve da morte direciona ao entendimento de que ela é fundamental para a organização social.

O romance salienta através da subversão do real o próprio absurdo que é a realidade. Nesse sentido, o fantástico traz à tona e revela as estruturas quase sempre imperceptíveis dessa evolução do imaginário ao colocá-las em confronto quando do desaparecimento e reaparecimento da morte. Assim, põe-se em destaque a relação da obra de José Saramago com o resgate do passado e como ele colabora na construção crítica do presente.

Em seguida, no capítulo intitulado “A finitude no pensamento filosófico”, dialoga-se com outros saberes, como o filosófico, o sociológico e o histórico, em busca de uma leitura comprometida em abarcar o pensamento desenvolvido sobre a morte no romance. Saramago revela diferentes linhas reflexivas de abordagem desse tema, a partir de um novo cenário sem a morte. Com isso, discussões polêmicas como a eutanásia, assim como o poder sobre a morte e a liberdade, são abordadas de maneira crítica ao contrastar com uma sociedade hipócrita, o que reforça a ancoragem no real desse relato fantástico. Para entender como ele foi construído, discute-se como os mecanismos textuais se combinam para criar um universo romanesco que estimula a reflexão. Busca-se definir os meios discursivos que colaboram para a construção desse romance-fábula. Para tanto, destacam-

se o trabalho metaficcional, o entrecruzamento do histórico e do ficcional, a autorreflexão paródica e a utilização de recursos próprios da literatura fantástica.

O enfoque no romance de José Saramago contém questões relacionadas à ambição pela imortalidade, à desumanização do homem diante da sociedade de consumo, à corrupção e à influência das mídias no comportamento do homem contemporâneo. Desenvolve-se uma reflexão a partir do trabalho com a linguagem no romance, que impulsiona o leitor a questionar a própria realidade espelhada no universo ficcional. Desse modo, dialoga-se com alguns autores como: Maria Alzira Seixo (1986), Álvaro Cardoso Gomes (1993), Leila Perrone-Moisés (2000), Juan Arias (2003), Fernando Aguillera (2010), Ana Paula Arnaut (2008), José Carlos Rodrigues (2006), Edgar Morin (1997), Zygmunt Bauman (1998; 2014), Arthur Schopenhauer (2013), Paul Ricoeur (2012), Michel de Montaigne (2006), entre outros.

No capítulo intitulado “A presença do caos na linguagem: caminhos do fantástico”, desenvolve-se uma análise do romance saramaguiano, no que diz respeito à sua construção. Nesse sentido, destacam-se seus dois planos de elaboração: o primeiro convida do leitor a pensar a morte pelo viés humanístico; o segundo ponto é representado pela problemática da linguagem do romance, enquanto um artefato artístico. Em vista disso, busca-se compreender como Saramago, no relato de uma morte intermitente, coloca em questão também a transitoriedade das palavras em analogia à da própria vida. Trabalha-se o discurso metaficcional de Saramago e a atuação de um narrador instável, que denuncia um inacabamento do discurso literário. Assim, diante do desnudamento de suas formas a ficção ultrapassa o dado histórico, alcançando algo que só é possível pela linguagem. Implodindo as fronteiras do imaginário, a narrativa se afasta da realidade concreta para se construir como simulacro dela.

Dessa forma, identifica-se nos jogos resultantes do embate entre o real e o ficcional um dado inusitado, o de que o lugar da morte precisa ser repensado como algo mais próximo do homem. A obra, nesse sentido, reflete sobre o próprio fazer literário e o poder transformador da palavra em sua plenitude poética. Trabalha-se, portanto, a importância do esbatimento de fronteiras entre o real e o sobrenatural com vistas ao questionamento de estruturas sólidas. A tensão entre realidade e ficção, trabalhada gradualmente na narrativa, provoca uma discussão sobre os limites da linguagem para a representação do real na contemporaneidade. Assim, o fantástico é o caminho escolhido por Saramago para revelar essa estranheza. Nesse sentido, concorda-se com Ana Marcia

Alves Siqueira (2018) quando considera a utilização de recursos da narrativa fantástica por Saramago um mecanismo de questionamento da realidade. Para a construção dessas reflexões, também se recorreu à contribuição de autores como: Wolfgang Iser (2013); David Roas (2001; 2011; 2014); Rosemary Jackson (2001); Rosalba Campra (2001); Irène Bessière (1974); Jaime Alazraki (2001); Suzana Reisz (2001); Filipe Furtado (1980); Terry Eagleton (2011), entre outros.

Por fim, o capítulo intitulado “Do riso ao sério: aspectos do humor e da morte” discorre a respeito da união do discurso paródico com o pensamento sobre a morte e o uso de recursos do fantástico em *As intermitências da morte*. Atentando-se para a constante referência à linguagem literária, destaca-se o seu uso, seja na construção artística da obra, ou na composição do viés temático do romance. Esta leitura estimula algumas reflexões sobre as possibilidades da linguagem e ao mesmo tempo sobre a impossibilidade de uma representação satisfatória do real. Como o fato de sempre existir algo impossível de nomear, encontrado em instâncias que estão para além das palavras. Descobre-se, portanto, que é preciso desconstruir a realidade, afastar o homem da normalidade, para que tal reflexão seja alcançada. Com esse intuito o recurso ao fantástico é utilizado na construção dessa narrativa, servindo ao propósito de desestabilizar a linguagem, transgredir o real, para que se crie um novo significado para a morte.

Nesse ponto, Saramago revela a problemática do uso da palavra para a representação do real e, sobretudo, para a construção do romance. A identificação com o discurso paródico surge desse embate. Ao aproximar as constantes autorreferências, o inacabamento do texto pelo viés metaficcional e a recorrência a expedientes intertextuais para subvertê-los do sentido original, o autor português deixa claro o intuito paródico do romance. Busca-se analisar como se dá a utilização do cômico e do humorístico, ressaltando suas funções corretivas com vistas a assumir uma função de denúncia social, que irrompe tanto sobre a forma de um riso jocoso, quanto de uma ironia desconcertante.

O ataque cômico de Saramago aponta para uma reavaliação das instituições – política, religião, imprensa – por meio da subversão do real, revelador de uma humanidade corrompida. Assim, enxerga-se a função do riso em *As intermitências da morte* como uma ferramenta para amparar sua crítica aos homens, de modo a suavizar o tom sério, assim como a ampliar o alcance da reflexão construída na obra. Para tanto, a obra de Saramago subverte a realidade tanto pelo riso como pelo recurso ao fantástico. Esses elementos no texto literário funcionam de modo a transcender a ordem natural da

existência, provocando o leitor a pensar sobre uma nova teoria do conhecimento. Para a construção dessas reflexões e análises, dialogou-se com Linda Hutcheon (1985; 1997); Umberto Eco (2006); D. C. Muecke (1995); Lélia Parreira Duarte (2006); Walter Benjamin (1987); Henri Bergson (2007); Vladimir Propp (1992); Concetta D'Angeli e Guio Paduano (2007); Georges Minois (2003) e Verena Alberti (1999).

Mediante o que foi exposto, busca-se discutir a construção dessa crítica social em torno da morte, com base no imaginário edificado sobre ela e desconstruído pela intervenção do fantástico e do humorístico no discurso literário. Propõe-se também refletir sobre as implicações dessa desconstrução do pensamento estabelecido sobre a morte, que se reinventa e se reconstrói por meio do discurso transgressor, algo que faz de *As intermitências da morte* uma obra fascinante e um importante marco na produção romanesca de José Saramago. Espera-se contribuir com outros estudos em torno da obra desse ilustre autor português, fazendo com que suas ideias libertadoras sobre a linguagem, o amor, a morte e a arte sirvam de aporte para outros estudos de sua produção literária.

2. AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE

“Sei que o momento da morte aniquila os homens e seus planos e que tudo no mundo está sujeito às leis da mudança”. (Frederico, o Grande, em seu Testamento político, de 1752).

2.1. A morte na longa duração da mentalidade

As intermitências da morte é um romance inserido na fase dos romances-fábula (ARNAUT, 2008, p. 43) por apresentar um caráter englobante, universal da história contada – algo como a fábula enquanto narrativa de forte teor moralizante – bem como observa o contorno das personagens, fazendo-as representativas do homem, como ser social, tornando-as universais, capazes de representar ações que podem acontecer em qualquer tempo e lugar.

A leitura de somente uma ou duas obras de José Saramago pode levar o leitor menos atento a ignorar a riqueza e variedade do seu projeto romanesco. Principalmente nessa última fase, à qual pertence o romance ora analisado. Assim, aquele que não compreende ou não aprecia o caráter alegórico da ficção saramaguiana pode mensurar suas personagens como esquemáticas, carentes de espessura psicológica ou ressaltar que suas histórias não obedecem a uma lógica tradicional. No entanto, concorda-se com Leila Perrone-Moisés (2000, p. 187), que as histórias narradas por ele não valem por si mesmas, mas por seu caráter alegórico. É por serem gerais que as narrativas saramaguianas atingem a universalidade, própria dos contadores de histórias e fabulistas. Perrone-Moisés (2000, p. 186) ainda observa na evolução desse estilo de Saramago a correlação com o progresso de sua temática. As histórias assumem um tom de parábola, ou seja, são narrações alegóricas que remetem a realidades e reflexões superiores aos eventos narrados, como se pode perceber a partir de *Levantado do chão* (1980).

O pretexto para uma profunda reflexão a respeito do tema tabu da morte na contemporaneidade é o ponto de partida de *As intermitências da morte*. Com a primeira interrupção temporária das atividades da morte, observa-se como as personagens atuam perante o que seria ter diante de si a possibilidade de ser imortal, carregando com isso todos os bônus e ônus de uma vida eterna. Discussões sobre temas graves como o

comércio em torno da morte, o afastamento dos velhos e doentes do lar, a eutanásia e o suicídio são elucidados a partir das intermitências de uma morte questionadora de seus direitos e deveres perante à humanidade.

Mesmo tendo sido Saramago um homem politicamente engajado e de opiniões firmes, sua obra literária não carrega uma mensagem fechada e se caracteriza por uma busca de sentido e não a imposição de uma mensagem pronta. O que poderia ser considerado um dogmatismo, por meio dos assuntos tratados, é logo desconstruído pela presença constante da ironia e pelo engenho cuidadoso das palavras, feito por quem conhece bem a especificidade de sua arte. As questões levantadas por José Saramago ultrapassam a barreira da pura reflexão sobre os assuntos atuais, recaindo naquilo que os historiadores chamariam de longa duração, especialmente por abordar temas como: “o poder, a opressão do indivíduo na sociedade, a dignidade fundamental do ser humano, a relação com o outro, a força do sonho e da arte” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 188).

O caminho a ser percorrido na tentativa de compreensão da narrativa intermitente da morte saramaguiana começa pela observação das reações do homem diante da morte. Percebe-se que, desde as palavras iniciais do romance, a morte personagem tem a intenção de ser vista e é paradoxalmente notada pela ausência.

Observa-se nessa atitude sua reivindicação por um posto que fora seu no imaginário do homem ocidental, em que se vivenciava uma morte mais próxima, no lar, longe de hospitais, asilos ou quaisquer instituições que apagassem seu brilho e sua importância. Bailava-se com a morte, falava-se nela, por ela o homem era seduzido nas danças macabras e adormecia eternamente, fazendo com que os vivos também refletissem sobre uma morte presente e próxima, a que Phillipe Ariès (2014) denomina em seus estudos como morte domesticada ou domada. No entanto, o quadro que se encontra na contemporaneidade é de uma morte interdita ou invertida. No romance de Saramago, essa situação é vista quando a personagem morte suspende suas atividades e as pessoas continuam a sofrer em “morte parada” ou “vida suspensa”.

Ao verificar esse movimento pendular da transformação de uma aceitação almejada pela personagem morte, o leitor é impelido a entender como se deu essa transformação no imaginário ocidental da morte domada à morte interdita. Para tanto, é necessário apreender alguns conceitos norteadores dos estudos da mentalidade, de modo

a compreender melhor a teoria de sua longa duração, e só então atingir o trajeto ora proposto para a compreensão das atitudes do homem ocidental diante da morte.

A partir dos estudos empreendidos pela História Nova (LE GOFF, 1976), o conceito de mentalidade passou a designar as atitudes mentais, os valores, os sentimentos, os imaginários, os medos, o que se considera verdade, todas as atividades inconscientes do homem. À mentalidade correspondem aqueles elementos culturais e de pensamento presentes no cotidiano que os indivíduos não percebem. É a estrutura que está por trás das ideologias e dos imaginários de uma sociedade.

A mentalidade é feita de automatismos vinculados aos sistemas de pensamento e é, portanto, o nível mais estável das sociedades, pois sua História se situa “no ponto de junção entre o individual e o coletivo, do longo tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intencional, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral” (LE GOFF, 1976, p.71). Essa estabilidade revela uma “inércia, força histórica capital”, o que assegura não ser possível existir modelos no nível da mentalidade, tais como núcleos onde seja forjada (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 85).

O nível da História da Mentalidade é “aquele do cotidiano e do automático [...] é o que escapa aos sujeitos particulares da história, porque revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento” (LE GOFF, 1976, p. 71). Nesse sentido, Hilário Franco Júnior (2003, p. 89) classifica esse conjunto de automatismos presentes na mentalidade como heranças culturais profundamente enraizadas, de sentimentos e formas do pensamento comuns a todos os indivíduos, independente das condições sociais, políticas, econômicas e culturais. Sendo assim, a mentalidade é percebida no nível da coletividade como uma instância capaz de abarcar a totalidade humana.

Por isso, chegou-se à conclusão da impossibilidade de trabalhar com uma História das mentalidades, no plural, pois é improvável que o estudioso tenha acesso à psicologia coletiva profunda de um período, exceto por meio de alguns fragmentos necessariamente classicistas, filtrados e expressados culturalmente (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 91). Dessa forma, só é possível alcançar um nível mais próximo da mentalidade, observando os imaginários, ou seja, “categorias do viver humano sempre bem ancoradas no presente, ao contrário da mentalidade com seu ritmo quase inerte, sua presença de longuíssima duração, sua tendência tangencial à a-historicidade” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 91).

Se por um lado a mentalidade é um nível quase imóvel, em que se verifica a longa duração, por outro o imaginário é o nível que pensa e experiencia os momentos de maneira específica. Para Franco Júnior (2003, p. 95), o imaginário é a tradução histórica e segmentada do intemporal e do universal; e também é um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva, pois estimula a historicização de sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração, que é a mentalidade.

Em um primeiro momento, este estudo propõe uma leitura do romance de José Saramago com um olhar atento ao imaginário medieval a respeito da morte, verificando como é possível observar traços pertencentes a um imaginário longínquo, no tempo e no espaço, nas atitudes das personagens desse romance português contemporâneo. Busca-se entender como se pode considerar o desenvolvimento de uma reflexão em que o leitor é levado a pensar em uma espécie de volta a uma convivência mais próxima com o tema da morte, algo atualmente tão esmaecido no imaginário ocidental. Para tanto, é preciso entender a possibilidade de tal ligação entre passado e presente dentro da narrativa de *As intermitências da morte* e por que meio se justifica tal apropriação ou até mesmo presença inconsciente do imaginário medieval em torno da morte na contemporaneidade.

O imaginário supõe um sistema de imagens ligadas não somente a reproduções imagéticas mentais, tendo em vista que não existe pensamento nem imagens sem linguagem, assim como não existe linguagem que não remeta a imagens. Para Franco Júnior (2003, p. 97), toda imagem é elaborada culturalmente com material pré-existente àquela cultura, embora sucessivas e diferentes moldagens ao longo de milênios terminem por causar alterações no próprio material. É partindo do imaginário que se alcança a mentalidade mesmo sabendo que a filtragem cultural impede o contato direto. Assim, não se trata de um resgate de substratos antigos, pois por meio da análise do imaginário contemporâneo é possível revelar uma realidade em parte já superada, ou seja, “o imaginário é espelho da mentalidade: revela, mas deforma” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 97).

Por meio de uma investigação do imaginário contemporâneo sobre a morte representado na narrativa saramaguiana, verificam-se aspectos do imaginário medieval, bem como se comprova a sua presença em uma obra contemporânea com vistas à

formulação de reflexões de ordem humanística tão recorrentes na obra do escritor português.

É, portanto, observando esse aspecto dos romances de José Saramago, sobretudo aqueles componentes da fase “pedra”⁷, nos quais se tem uma escrita desenvolvida para gerar a reflexão sobre o homem e seu estar em sociedade, que este estudo de *As intermitências a morte* se constrói, baseando-se em uma investigação dos substratos medievais, integrantes do imaginário sobre a morte, suscitado por essa insólita narrativa saramaguiana.

Nesse sentido, a relação do presente com o passado é uma constante na obra de José Saramago. Maria Alzira Seixo (1986, p. 23) observa que as obras históricas saramaguianas não assumem um tom passadista, pois nelas o passado adquire um papel mais brechtiano de crítica do presente, e, dessa forma, constitui romances em que a contemporaneidade atua como preocupação e como temática. A pesquisadora destaca como a História atravessa o discurso de Saramago, “produzindo uma linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante, utilizando já desse modo um processo de autonomia pela sinalização textual que pratica no discurso romanesco”. Esses traços desenvolvidos nos romances históricos continuam a ser trabalhados nos romances posteriores e, mesmo no romance ora estudado, a História tem seu papel lembrado pelo discurso da personagem morte e de outras personagens, assim como pela presença marcante dos imaginários medieval, moderno e contemporâneo, a exemplo da evolução do pensamento sobre a morte ao longo da História, comprovando que o imaginário medieval também faz parte do construto sobre o tema da morte no imaginário contemporâneo, atestando sua presença na mentalidade através da longa duração.

⁷José Saramago sugere uma divisão de sua produção romanesca entre a fase “estátua” e a fase “pedra”. Aquela é em referência aos primeiros romances, os quais o escritor afirma estar descrevendo a uma estátua, como metáfora representativa da superfície e de formas externas, compreendendo de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) a *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Já na fase “pedra”, que compreende a produção romanesca a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), Saramago passa a se preocupar com a camada interna da tessitura narrativa, revelando mais fortemente o teor humanista, além do trabalho com a linguagem, mais próximo da oralidade, assim como a presença de um discurso mais fluido e o constante questionamento sobre os usos da língua e processo de construção interna do romance. (Cf: SARAMAGO, José. A estátua e a pedra. Torino, maio de 1998. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/a-estatu-e-a-pedra/> - Acesso em 30/05/2017)

É oportuno selecionar esse nível da mentalidade para empreender a busca de seus substratos na literatura, pois, segundo Michel Vovelle (1987, p. 64),

o circuito da literatura me parece enquanto historiador das mentalidades, um meio não somente útil, mas indispensável para reintroduzir no caminho do tempo curto, uma História que tem uma tendência forte demais para ceder às tentações de uma História imóvel, mergulhando com enlevo em uma etnografia, histórica ou não, justamente quando a dimensão do tempo curto corresponde ao da História que se agita com frêmitos de sensibilidade que são muito mais que a espuma fugidia dos dias.

Para Vovelle (1991, p.134), “a morte que se apreende na longa duração não é uma morte acrônica, mas está inserida nas fases longas das grandes evoluções seculares ou pluriseculares”. É isso que dá a impressão de estabilidade, a permanência de certos condicionamentos essenciais na História da morte. Observa-se no romance saramaguiano esse movimento de restrição da morte a certos espaços, longe do centro do espaço urbano, do lar e da vida das pessoas. É isso que move a personagem a impedir aos homens daquele país o acesso ao eterno descanso, mas eles não são poupados dos sofrimentos que uma vida eterna nesses moldes traria.

No entanto, a História da morte demonstra que o posto outrora ocupado por essa presença indesejada na modernidade fora mais próximo do homem medieval. Durante a Alta Idade Média, observam-se recorrentes representações da morte na arte e na literatura, o que denota certa vivência do homem medieval com esse tema.

Phillipe Ariès (2014) desenvolve um extenso estudo sobre a relação do homem ocidental com a morte desde a Idade Média à contemporaneidade, formulando o entendimento que se tem sobre o movimento lento e gradual que transformou a morte em um fenômeno cada vez mais marginalizado. Sobre esse movimento de mudança em relação à morte do outro pelo homem ocidental, é unânime entre os estudiosos da História da morte, de que se tratam de “transformações extremamente lentas por sua própria natureza ou se situam entre longos períodos de mobilidade” (ARIÈS, 2012, p. 24). Para os contemporâneos, é difícil perceber essas mudanças, pois o tempo em que elas evoluíram atravessou várias gerações, o que extrapola a capacidade da memória coletiva.

Observe-se que o quadro inicial de *As intermitências da morte* revela a ausência da morte, pois após a passagem do ano não morreu mais ninguém dentro das fronteiras daquele país, “como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar sua tesoura por um dia” (SARAMAGO, 2005, p. 11). A morte, a partir de

então, emerge como preocupação central no romance. Sua inação acarreta inúmeros prejuízos e desconforto, pois “sangue, porém, houve-o, e não pouco” (SARAMAGO, 2005, p. 11). A grande taxa de óbitos no final do ano intensificou ainda mais o mal-estar causado pela greve da morte. O tempo não cessou, todavia, nada mudou aparentemente, além do fato de a morte de humanos não existir mais naquele país:

desvairados, confusos, aflitos, dominando a custo as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que, de acordo com a lógica matemática das colisões deveriam estar mortos e bem mortos, mas que apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais ao som das dilacerantes sirenes das ambulâncias. (SARAMAGO, 2005, p. 11-12).

O cotidiano foi afetado pela morte, até então calada e reclusa a ambientes hospitalares, lares do feliz ocaso, funerárias. No quadro ora apresentado, o que restam agora são corpos resgatados pelos bombeiros, que permanecem com a “vida suspensa”, tão dilacerados quanto o som da sirene da ambulância que os transporta. Essa chocante imagem nos introduz na greve dessa morte, com “m” minúsculo, pois não era a “Morte”, esta mais importante, porém aquela, encarregada só dos homens. No entanto, esses são os únicos que, por terem consciência dela, deveriam se preocupar, talvez não em reverenciá-la, mas não a esconder, nem a aprisionar a certas instituições dentro das quais é permitido ao homem moderno conviver com a morte.

Agora, nesse país, ela se tornou assunto central e passou a fazer parte da preocupação diária. Esse panorama faz recordar um tempo em que a morte era um assunto cotidiano, a exemplo do ritual costumeiro descrito com benevolência na *Canção de Rolando* (1988).

Em *História da morte no ocidente* (2012), Phillippe Ariès apresenta aos seus leitores um cenário das mudanças de comportamento e atitudes do homem ocidental diante da morte e de modo detalhado esclarece o longo caminho percorrido pelo imaginário construído em torno da morte, da Idade Média à contemporaneidade. Contrapondo esse pensamento, Norbert Elias (2001, p.19), em seu ensaio *A solidão dos moribundos*, tece uma crítica ao estudo de Philippe Ariès (2012) ao afirmar que

Ariès entende a história puramente como descrição. Acumula imagens e mais imagens e assim, em amplas pinceladas, mostra a mudança total. Isso é bom e estimulante, mas não explica nada. A seleção de fatos de Ariès se baseia em uma opinião pré-concebida. Ele tenta transmitir sua suposição de que antigamente as pessoas morriam serenas e calmas. É só no presente, postula,

que as coisas são diferentes. Em um espírito romântico, Ariès olha com desconfiança para o presente inglório, em nome de um passado melhor. (ELIAS, 2001, p. 19).

Entende-se, pois, que a visão descritiva de Ariès não põe em cheque o temor do homem medieval diante da morte, esse que a respeitava e a ritualizava. Em um trabalho mais extenso que o citado por Elias (2001), *O homem diante da morte* (2014), Ariès ilustra a transformação lenta desse imaginário do homem medieval que vivencia o caminho do corpo do moribundo da vida para a morte, e este assim como aquele tem consciência do momento de sua morte na maioria das vezes.

Assim, a utilização dos termos morte domesticada e morte interdita nesta leitura da obra de José Saramago se dá pela aproximação com a alegoria criada sobre a morte materializada e humanizada de *As intermitências da morte*, a qual se considera aproximada a uma ideia medieval de morte, vivenciada pelo moribundo temente a sua própria finitude, mas que não a ignora completamente. Entretanto, admite-se que mesmo a convivência pacífica com a morte descrita por Ariès (2014) merece atenção, devido ao fato de que o temor da morte certamente existia. No entanto, isso não refletia no sofrimento do outro, mas no temor próprio que se tinha do além-túmulo, como o ingresso das almas no inferno, purgatório ou paraíso.

Apesar da íntima ligação dos antigos com a morte, o homem medieval também temia a proximidade dos mortos. Isso pode ser observado a partir dos próprios ritos funerários que serviam como uma forma de impedir que os defuntos voltassem para enlear os vivos.

Naquela época, a fronteira entre o natural e o sobrenatural era incerta. Até os sinais mais comumente identificados hoje como naturais de uma morte próxima, para o homem medieval significavam presságios, algo mais identificado ao universo maravilhoso do que à ciência médica. Somente nos tempos modernos é que, não acreditando inteiramente nesses pressentimentos, o homem racionaliza mais a questão da morte próxima, transferindo o caráter maravilhoso da morte à esfera das superstições populares. Esse aspecto do maravilhoso cristão que materializa a morte na Idade Média interessa à leitura de *As intermitências da morte*, permitindo compreender como a narrativa guia o leitor para uma visão desse processo de transformação do imaginário em torno da morte. Em primeiro plano, com a abstenção deliberada de seu ofício, a morte, até então imaterial, aos poucos se materializa no imaginário daqueles que a ignoravam. A morte traz o terror

através do caos que é viver sem ela. No romance, o homem se depara com a dor e a violência, e não consegue se livrar desse quadro, pois a morte cessou suas atividades.

Na Baixa Idade Média a morte era um acontecimento público. Johan Huizinga (1996, p. 145) explica que nunca se atribuiu tanto valor à morte como no declínio da Idade Média. Para esse pesquisador, nesse período, a preocupação da lembrança e o pensamento advindo da fraqueza do homem não satisfaziam a necessidade de revelar o medo inspirado pela morte. Sendo assim, para quem viveu nesse tempo só existia uma solução: abdicar das benesses mundanas para que o homem não viesse a se decepcionar quando essas se putrefizessem e desaparecessem, uma vez que estão fadadas a essa condição.

Em relação a essa ritualização da morte, Phillipe Ariès (2014) trabalha com a hipótese de uma morte domada, ou seja, regulamentada por um ritual costumeiro, em que, ao percebê-la, o moribundo se recolhia ao seu leito, acompanhado de amigos, parentes e vizinhos, pedia perdão pelas suas faltas, lia seu testamento e aguardava o momento derradeiro.

Segundo esse pensamento, a morte na Idade Média não era representada de forma traiçoeira a extrair as vidas dos homens, pelo contrário. Os homens pensavam cotidianamente nela e, chegada a hora final, reuniam-se todos em uma cerimônia fúnebre pública. Nesse momento, observa-se que, além de ritualizada, a morte era assistida e não apresentava um caráter dramático ou com gestos de emoção excessivos. Essa postura se choca com a realidade contemporânea, na qual, muitas vezes, disfarça-se a iminência da morte para o moribundo e a família, descartando-se a possibilidade de se construir um pensamento nítido sobre a morte.

Entretanto, a visão pacífica de Ariès (2014) quanto à serenidade do homem diante da morte deve ser relativizada, pois essa não poderia ser tão natural como atesta Ariès (2014), sem medo ou apreensão. Crê-se mais em uma convivência obrigatória com a morte, pelas altas taxas de mortalidade de adultos e crianças na Idade Média, em contraponto com um quadro de mortalidade mais ameno na contemporaneidade, sem deixar de observar as variações entre regiões (campo/cidade ou primeiro/terceiro mundos), além dos avanços em campos de saber como a medicina.

Por isso, torna-se importante ressaltar que o medievo também temia a morte. O temor da morte na Idade Média era caracterizado muito mais pela angústia em não se preparar para a morte do que pelo próprio fato de morrer, tornar-se ausência. A exemplo

dos cavaleiros das canções de gesta, não se morria sem aviso prévio, ou então se trataria de uma morte horrível, como a peste ou a morte súbita, estas praticamente não são mencionadas, por serem um modo não muito digno de se despedir da vida terrena.

Na *Canção de Rolando* (VASSALO, 1988 [1130], p. 78)⁸, no momento da morte do herói há uma consciência dele mesmo de seu falecimento, além de representar, de forma maravilhosa, por intermédio do imaginário cristão, a chegada de anjos para conduzi-lo à morada celeste. Como se pode observar no seguinte excerto, quando Rolando, em seu leito de morte, oferece a sua luva direita a Deus, enquanto os anjos levam-no ao paraíso celeste:

São Gabriel pegou-a nas mãos. Sobre o braço mantinha a cabeça inclinada; com as mãos juntas chegou ao seu fim. Deus enviou seu anjo Querubim e São Miguel do Perigo; ao mesmo tempo que os outros, veio São Gabriel; levam a alma do conde ao Paraíso.

Permeado pelo imaginário cristão, expõe-se uma cena de morte típica do que se poderia considerar o pensamento do homem medieval. Porém, note-se que o temor da morte é vencido pela certeza do cavaleiro da sua salvação e também pela aceitação da ética cavaleiresca, algo constatado tanto pela visão de anjos, incumbidos de conduzi-lo ao paraíso, quanto pela construção da personagem com base nas leis da cavalaria. Outra representação dessas crenças remete ao *Auto da Barca do Inferno* (1996 [1517]), de Gil Vicente, no qual os quatro cavaleiros seguem tranquilamente, sem qualquer julgamento prévio, para a barca tripulada pelo anjo.

Essas duas representações literárias de períodos distintos demonstram quanto o pensamento medieval é permeado por símbolos, que ainda hoje aparecem nos ritos funerários em forma de objetos e gestos necessários às representações culturais. Por meio de tais manifestações, o homem procura interpretar e explicar a natureza, de forma a compreender o seu mundo interior.

Exemplo da permanência de alguns desses ritos em *As intermitências da morte* é o momento em que a rainha-mãe, em vias de falecimento, vê-se com sua travessia interrompida pela greve da morte.

⁸ Livro organizado por Lúcia Vassalo (1988) (ver referências).

No seu leito de morte, esperava-se, assim como se fazia no medievo, o seu último suspiro e com ele que ela dissesse umas “palavrinhas”, ou seja, “uma última sentença edificante com vista à formação moral dos amados príncipes, seus netos, talvez uma bela e arredondada frase dirigida à sempre ingrata retentiva dos súditos vindouros” (SARAMAGO, 2015, p. 12). Porém, nada disso aconteceu. Quebra-se a expectativa quando se percebe que a morte não veio buscar a alma da moribunda, ficando presa à vida “por um ténue fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe por que estranho capricho, continuava a segurar” (SARAMAGO, 2005, p. 12).

Percebe-se na cena do quase falecimento da rainha-mãe que, mesmo convencidos da impossibilidade de restabelecer a saúde da idosíssima rainha, os médicos esperaram a morte com a família e os súditos. No entanto, a rainha parecia ter consciência de sua morte, tanto que esperavam dela suas últimas palavras, isso não aconteceu, pois, passado o tempo, a morte não viera buscá-la, retornando à normalidade o pensamento contemporâneo sobre a morte, em que não se fala nela. Por um momento, obriga-se a pensar na morte, mas sua permanência no cotidiano não é permitida pelo tabu representado por ela na contemporaneidade.

Faz-se aqui um paralelo com as reações dos cavaleiros nas gestas medievais diante da morte. Esses recebiam o aviso por meios naturais, ou ainda através da intuição, mais do que por premonição sobrenatural. Por mais que se perceba durante toda a Idade Média uma ligação forte entre o sobrenatural e o natural, encontrado ainda hoje em comunidades mais afastadas dos centros urbanos, prezava-se por costumeiros e naturais avisos de morte. Para o homem medieval a morte e os mortos estão sempre presentes entre os vivos, mas a sua presença só se torna sensível aos moribundos. Porém os sinais mais frequentemente invocados para anunciar uma morte próxima eram aproximados a uma constatação banal, perceptível pelos sentidos e traços comuns e familiares da vida diária.

Ariès (2012) aponta na literatura medieval as representações do que poderia ser considerada a reação do homem medieval diante da morte. Primeiramente, apresenta-se uma imagem do moribundo que, tendo consciência da sua morte próxima, “pronuncia (sua última prece) sem que em seguida pronuncie uma palavra mais” (ARIÈS, 2012, p. 39), ou seja, aguarda-se a morte em seu leito, sem nada fazer para deter o curso daquilo que já está determinado. Em seguida, observa-se a publicidade da morte, em uma cerimônia organizada pelo próprio moribundo, que preside e conhece seu protocolo,

sendo, por vezes, apoiado por assistentes, médicos e um padre, para que se algo lhe fugisse ao controle, esses o ajudariam a restabelecer a ordem.

A cerimônia pública do funeral da rainha-mãe é uma exceção dentro do universo urbano⁹ de *As intermitências da morte*. Depois da virada do ano, a partir da zero hora do primeiro dia de janeiro as pessoas daquele país passariam a experimentar um pouco do que é viver sem a perspectiva de morrer um dia, como se a desejada imortalidade tivesse se realizado, mas não da maneira almejada pelo homem ocidental.

Uma das características mais marcantes das mudanças operadas no imaginário do homem diante da morte na Idade Média e na contemporaneidade é a aceitação do simples fato de a morte existir e ser uma sentença irrevogável. Esse momento inicial da greve da morte é descrito como uma fase turbulenta de adaptação à nova realidade. As atitudes das personagens de primeiramente pensar no desejo de imortalidade alcançado, além de arrogantemente se acreditarem mais poderosas que a morte, deixa entender uma das características que contribui para a interdição da morte na contemporaneidade.

Atualmente, vivencia-se uma alta medicalização da vida, com base na ideia de que a medicina é capaz, não de vencer, mas prolongar a vida do indivíduo, dando-lhe a falsa esperança de uma vida em que não será preciso encarar a morte. Edgar Morin (1997, p. 19), discute essa posição paradoxal do homem ocidental, que

ora renuncia a olhar a morte, coloca-a entre parênteses, esquece-a como se termina esquecendo o sol, ora, ao contrário, olha-a com aquele olhar fixo, hipnótico, que se perde no assombro, e do qual nascem as miragens. O homem, que negligenciou demais a morte, quis olhá-la de frente, em vez de tentar envolvê-la com sua astúcia.

Essa atitude intermitente do homem em relação à morte se encontra representada em *As intermitências da morte*, pois ao se imaginar imortal o homem se permite olhá-la de frente, investindo-se de um poder que não lhe pertence. Para melhor ilustrar esse fato, no romance, chega-se, a partir dessa entrevista mal interpretada, a se imaginar que agora o homem teria a opção entre a morte e a vida.

A repórter ficou a tal ponto excitada com o que tinha acabado de ouvir que, sem atender a protestos nem súplicas, Ó, minha senhora, por favor, não posso, tenho de ir à farmácia, o avô está lá à espera do remédio, empurrou o homem

⁹Faz-se a distinção entre urbano e rural, pois em outro momento, uma família de camponeses demonstra uma ritualização diante da “morte-parada” de dois entes queridos semelhante a essa familiaridade com a morte que observamos como característica dessa morte domada presente na alta Idade Média.

para dentro do carro da reportagem, Venha, venha comigo, o seu avô já não precisa de remédios, gritou, e logo mandou arrancar para o estúdio de televisão. (SARAMAGO, 2005, p. 14).

A importância de a mídia noticiar aquilo que era um equívoco gerado de uma má interpretação do texto proferido metaforicamente pelo entrevistado, gera o mal entendido de que o homem se torna a partir desse momento superior à própria morte. No entanto, a repórter reconhece estar trabalhando no mais grave dos equívocos, pois a linguagem metafórica, própria dos escritos literários, teria sido tomada como verdade absoluta, entendendo-se que o homem vencera a épica batalha contra a morte e agora poderia decidir entre ficar ou partir desta vida. Cria-se um movimento de

cidadãos firmemente convencidos de que pela simples ação da vontade será possível vencer a morte e, por conseguinte, o imerecido desaparecimento de tanta gente no passado só se tinha devido a uma imensurável debilidade de volição das gerações anteriores. (SARAMAGO, 2005, p. 15).

Isso aconteceu a partir dessa entrevista que fora reproduzida no telejornal da noite. Além do poder de divulgação de uma mensagem erroneamente interpretada pela mídia televisiva e telespectadores, vê-se que orgulhosamente o homem moderno se coloca acima da morte, não aceitando sua submissão a essa certeza.

Contrastando com a atitude contemporânea, o homem medieval pensava na morte cotidianamente. Suas premonições em vias de falecimento eram sentidas e publicadas naturalmente, mas não se escondia o medo das aparições de fantasmas, servindo como aviso de uma morte próxima. No entanto, não era uma opinião de todos, mas um fenômeno mais ligado às camadas populares. Ariès (2014, p. 9) afirma que depois do isolamento dos *litterati* da sociedade tradicional essas premonições de morte foram equiparadas a superstições populares, mesmo para autores que viam essas crenças como poéticas veneráveis. Por isso, não era mais possível acreditar que as classes mais instruídas não percebessem os traços que antecederiam a morte. Já no século XIX, essas crenças eram consideradas pitorescas e fascinantes. Existia um imaginário repleto de representações maravilhosas de como a morte se anunciava. Sendo assim, “por vezes um falecimento se fazia prever por um tilintar de um sino badalando por si mesmo, outras vezes o homem que devia morrer ouvia três pancadas no chão de seu quarto” (ARIÈS, 2014, p. 9). O caráter positivo desses presságios era já muito enraizado na vida cotidiana do homem medieval, pois mesmo sendo algo extraordinário, era natural que a morte se fizesse anunciar.

2.2. Pela ausência a morte se anuncia

Essa problemática do anúncio da morte está presente desde o início do romance, não só com a dificuldade de comunicação, visto que as palavras estão sempre em um ir e vir proporcionando ao leitor um terreno incerto, sem ter a confiança plena no narrador que conduz o relato insólito dessa morte. Assim como a morte é intermitente, as palavras em *As intermitências da morte* também são um problema a ser resolvido. A morte interrompe suas atividades sem aviso prévio e assim as falhas de sua comunicação com os homens que vão morrer se tornam recorrentes. Tanto na interrupção, como na volta de suas atividades, e também na sua nova maneira de anunciar a morte próxima, através das cartas cor de violeta. Todas essas formas de publicação das suas vontades se tornam confusas e despertam mais terror do que a almejada tranquilidade na execução de seu trabalho. Algo que contraria a pretensa volta a uma morte domada como na Idade Média.

No tocante a essa atmosfera turbulenta apresentada por um problema com a linguagem, concorda-se com Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 35) ao observar os romances de José Saramago desde *Levantado do chão* (1980) uma configuração diferente do romance tradicional, ressaltando “a não-linearidade do discurso: os avanços e recuos, o coloquialismo, a oralidade, a assunção da fala popular, dos ditos, e a intercalação de vários registros de fala”, características do romance português contemporâneo. Ademais o narrador desce de seu estatuto de “deus ex-machina” por declinar-se “ao rés do chão dos contatos humanos mais comuns” (GOMES, 1993, p. 113). Exemplo disso são os avanços e recuos e das incertezas das informações, como no caso dos camponeses, assim como a ativa participação da morte no momento em que ela reage à devolução da carta do violoncelista. Isso pode ser percebido no embaralhamento dos diversos níveis das vozes narrativas em *As intermitências da morte*, ao criar um descompasso entre a descrição, a narração e a fala das personagens. Esse trabalho com a linguagem propositalmente atinge um jeito de modificar o universo, pois por meio da palavra o homem pode ordenar o mundo, experimentando-o e dando-lhe um sentido. Para isso é necessário que ele tenha o direito de expressar-se livremente.

As atitudes intermitentes da personagem morte parecem demonstrar uma intenção de querer se fazer anunciar. Assim permite-se traçar um paralelo com a Idade Média, em que até os presságios eram vistos com naturalidade, conservando certa poeticidade entre os mais instruídos, os quais também tinham conhecimento sobre os sinais habituais anunciadores da morte.

Entretanto, no romance esse contato da morte com os homens se faz por outros meios, já que somente pela sensibilidade nesse país-símbolo não foi possível lograr sucesso no que parecia ser sua intenção. Ao invés de ser levado a refletir sobre sua importância no cotidiano, o homem experimentou primeiramente o caos econômico com a quebra dos setores que lucravam com a morte. Em seguida, com a sua volta às milenares atividades que desempenhava antes da greve, por meio de um comunicado oficial lido pelo diretor-geral da televisão em horário nobre, anuncia a nova forma de aviso de que a morte estava próxima. A morte utiliza um meio bem característico dos ambientes burocráticos, a exemplo de uma repartição pública, e escolhe avisar por carta, através do serviço postal nacional, que sua tradicional gadanha entraria em atividade a contar uma semana do recebimento da dita correspondência.

Por todos esses problemas gerados pela interdição da morte na vida cotidiana do homem moderno, faz-se conjecturar que essa morte saramaguiana a princípio se encontra saudosa dos tempos em que sua presença no imaginário do homem ocidental não era um tema interdito, pois, como bem recorda o narrador, “a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa sempre matou muito menos que o homem” (SARAMAGO, 2005, p.107).

Como exemplo da longa duração desse imaginário medieval a respeito dessa familiaridade com a morte, a cerimônia pública da morte organizada pelo próprio moribundo perdura até o fim do século XIX. O leito de morte tornava-se um lugar público, onde se transitava livremente. Isso foi amplamente questionado pelos médicos, no século XVIII, que já tinham noção da higiene necessária a situações como essas.

O que impressiona, observando com um olhar contemporâneo essas atitudes medievais perante a morte de um indivíduo, é a naturalidade e a simplicidade como eram aceitas essas cerimônias funerárias, um ritual cumprido sem a presença de gestos emocionais excessivos. No entanto, a aceitação da morte não isentava o homem medieval de temê-la. Segundo Phillipe Ariès (2012, p. 40),

em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei esta morte familiar de morte domada. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado e sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem.

No romance de Saramago, os habitantes do país onde não se morre mais experimentam a ilusória alegria de viver para sempre até que se dão conta dos transtornos causados pela greve da morte. Note-se que, mesmo sem saber do que se trata essa ausência da morte, o termo utilizado desde as primeiras impressões menos otimistas é a palavra “greve”, ou seja, a cessação temporária e/ou coletiva de quaisquer atividades, remuneradas ou não, ao reivindicar contra determinado ato ou situação. Ora, a morte estava a protestar pelo reconhecimento de sua atuação na vida do homem há séculos, mesmo assim ao primeiro sinal de sua extinção, muitos comemoraram em júbilo, pois se acreditavam superiores a ela.

Isso faz recordar o homem do século XVII, ao demonstrar certa insensibilidade, mesclada com sentimentos de resignação, familiaridade e publicidade diante da morte. Ariès (2014, p. 35) percebe tal traço desse imaginário a partir dos documentos judiciais em que constam relatos de condenados que não demonstram apego à vida ou exclamam repugnância pela morte. Mesmo demonstrando apego à riqueza, esses homens não protestam contra sua morte, pois dão a impressão de aceitarem a fatalidade, mais por crer em um além-túmulo, do que pelo medo da morte.

O luto é ressignificado a partir do século XIX. Nesse momento, aprecia-se a inversão do culto medieval, em que o moribundo não é mais o centro do ritual, mas a família. Passa-se a temer não a própria morte, mas a morte do outro. Somente a partir de meados do século XX é que a morte assume o *status* de interdito, pois a família poupa o moribundo da gravidade do seu estado, o que se intensifica com o avanço da medicina. Assim, modifica-se de vez o cenário da morte, pois não se morre em casa entre parentes, mas no leito hospitalar e sozinho. Esse fato é marcante para o pensamento ocidental contemporâneo sobre a morte, ou seja, o deslocamento do lugar onde se morre.

A sociedade contemporânea passa, então, a esconder a morte, não falar sobre ela, excluí-la do cotidiano, como algo obscuro, sujo. Sendo assim, a morte interdita surge como forma de livrar os homens da sua presença incômoda e preservar a felicidade.

Desse modo, o ser humano pouco a pouco vai sendo privado de seu direito de luto, algo que se tornou mais uma manobra comercial, o que é criticado por Saramago em *As intermitências da morte*.

Alguns setores são elencados de forma ordenada na narrativa, quando começam a se manifestar em relação a esse futuro incerto. Se a morte não matava mais os homens, como iriam sobreviver as funerárias, os hospitais, as seguradoras de vida e os lares para terceira e quarta idades? É quase imperceptível, mas, quando a morte se faz ausente, emergem os problemas nesses âmbitos da sociedade, que se institucionalizaram como domínios que tratam da morte, podendo ela ser reclusa a esses setores, de forma a não contaminar de pesados pensamentos o cotidiano do homem moderno. Por isso, não tarda a reclamação dessas instituições para o governo do país-símbolo.

Esse caos começa a ser notado quando o sindicato das empresas do negócio funerário demanda do governo a imediata obrigação de se enterrarem os animais domésticos, já que foram esses negócios “brutalmente desprovidos de sua matéria-prima” (SARAMAGO, 2005, p. 25). Observa-se que por muito tempo essas empresas se tornaram responsáveis por receber a morte, de modo que todo o ritual funerário, antes vivenciado no seio da família e no lar, passasse a ser um serviço especializado, uma forma de designar à morte um local onde se é permitido vivenciar por um momento a morte do outro.

Percebe-se a mudança dessa atitude diante da morte, prestando lentamente um valor cada vez mais forte e um espaço maior à morte como acontecimento. Phillipe Ariès observa que esse fenômeno

mantve-se constante durante séculos e, ao fim da Idade Média, atingiu uma intensidade que se manifestou através de imagens assustadoras das artes macabras. Resultou numa concentração de pensamentos e sentidos sobre o momento da morte física. Atingindo esse grau, apaziguou-se e, de certo modo, recuou. (ARIÈS, 2014, p. 393).

Assim nota-se paulatinamente essa mudança discreta, permitindo ao homem contemporâneo se deparar com a necessidade de um serviço especializado, “limpo” da imagem da morte. Observe-se que se em um ambiente está presente um cadáver, é preciso livrar o mais rápido possível os viventes dessa presença incômoda. Por essa ótica a morte continua a ser um fenômeno social tal como o observado na Idade Média, porém com características tão distintas que se pôde dispô-los antagonicamente.

Nesse tocante, José Carlos Rodrigues (2006) expõe que cada sociedade detém um complexo ritual que é um verdadeiro teste projetivo da vida coletiva. As emoções e todos os aspectos circundantes dos ritos funerários

não são absolutamente questões de decisão individual. Ao contrário, dependem estreitamente do tipo de morte (acidente, feitiçaria...) na condição do morto (chefe, descendente, colateral, feiticeiro, inimigo...), da posição social do sobrevivente e de sua relação com o desaparecido. (RODRIGUES, 2006, p. 40).

Algo vivenciado atualmente é uma atitude diante da morte que a restringe a um lugar específico. O serviço funerário é responsável por um movimento presente em várias sociedades, pois a morte figura na consciência coletiva como um afastamento entre o indivíduo e a convivência humana. No entanto, torna-se necessário para os vivos fazer uma transição de uma sociedade dos vivos para uma sociedade dos falecidos ancestrais.

De forma a esclarecer esse ponto, Rodrigues (2006, p. 42) propõe entender os ritos funerários como os responsáveis pelo trabalho penoso de auxiliar nessa transição do morto de um domínio para agregá-lo em outro. Portanto, “tal trabalho exige todo um esforço de desestruturação e reorganização das categorias mentais e dos padrões de relacionamento social” (RODRIGUES, 2006, p. 42). Todo o ritual mortuário, o enterro, bem como as outras maneiras de inumação, são um meio de assegurar a comunidade de que o indivíduo morto está seguindo um caminho para um lugar determinado e devidamente sob controle. Isso é necessário para reorganizar o grupo depois da perda de um membro, evoluindo do sentimento do caos deixado pela ausência do falecido ao sentimento de restabelecimento da ordem. Para isso, “é necessário que o morto parta” (RODRIGUES, 2006, p. 43).

O percurso desses serviços especializados é demarcado por gestos rituais que circunscrevem, distinguem, controlam e por fim demonstram que os estados de mortos e vivos não são inteiramente diversos, pois aqueles continuam, à maneira deles, vivendo. Sendo assim, observa-se frequentemente a articulação dos mortos aos ritos de passagem, particularmente a ritos de iniciação, pois, entendendo por essa ótica cristã, a morte é também uma passagem de uma forma de vida social a outra, isso é possível quando se entender a morte não como o fim da vida, mas como iniciação de uma nova.

Mircea Eliade (2008, p. 150-151) explica que,

no que diz respeito à morte, os ritos são mais complexos, visto que se trata não apenas de um “fenômeno natural” (a vida, ou a alma, abandonando o corpo), mas também uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social: o defunto deve enfrentar certas provas que dizem respeito ao seu próprio destino

post-mortem, mas deve também ser reconhecido pela comunidade dos mortos e aceito entre eles.

Desse modo, o homem primitivo transformou a morte em um rito de passagem para vencê-la. Para tanto, ela chega a ser considerada como a suprema iniciação, ou seja, o começo de uma nova existência espiritual.

Cumpra-se um ritual que ordena essa passagem da vida para a morte seguindo alguns passos que culminam na reorganização social, são eles: a separação, a liminaridade e a reintegração. O primeiro, segundo Rodrigues (2006, p. 43), é o trabalho simbólico que desliga os mortos do domínio dos vivos; em seguida, a liminaridade se caracteriza como o estágio intermediário em que o morto empreende sua viagem rumo ao mundo dos mortos; e, por fim, a reintegração, momento que culmina com a integralização total do morto ao reino dos mortos, ao reino dos ancestrais, sendo colocado no seu exato lugar. Passando por esse último estágio é quando o mundo se reordena e os vivos recobram a vida normal.

Portanto, a função dos ritos funerários é auxiliar nesse processo de conclusão e de cerimônia. Daí o papel das empresas de negócios funerários, que são as responsáveis pela ordenação social e física da comunidade, logo da morte de algum membro. Já se está a tratar dos negócios funerários, cumpre explicar a importância dada à inumação, pois “é preciso fazer algo com o resíduo que a morte deixou, é preciso de algum modo se desembaraçar dele” (RODRIGUES, 2006, p. 47).

O que intriga atualmente nas sociedades ocidentais é que a morte física não basta para realizar a morte nas consciências, pois a lembrança daquele que morreu continua sendo uma maneira simbólica de presentificá-lo no mundo. Ao contrário do homem medieval que notava a aproximação da morte e passava a vivenciar os ritos, fazendo até parte da execução de seu próprio funeral, os homens modernos, das sociedades industriais, “tendem a supervalorizar, em seu sistema de representação, as dimensões aleatórias da morte, em detrimento de seu lado determinístico e universal” (RODRIGUES, 2006, p. 28). Como consequência disso, vê-se cada vez menos a morte como uma fatalidade, e cada vez mais como uma probabilidade, controlada, ou ao menos adiada, à medida que se controlam os fatores aleatórios.

Desenvolve-se um pensamento em vista do controle dessa probabilidade de morte, como o fato de estar sempre vigilante à saúde, por exemplo, fazer “*checkups*” médicos, realizar procedimentos estéticos que darão a impressão de jovialidade, além de

procedimentos para protelar o desgaste de órgãos e tecidos, assim como já se fala na substituição de órgãos ainda sadios, visando a evitar possíveis doenças fatais.

Quando se vislumbra essa evolução do entendimento da morte, sabendo que o homem é o único animal consciente de sua mortalidade, entende-se o medo crescente da morte e de suas consequências. A evolução desse pensamento se desloca na longa duração do entendimento da morte de si para a do outro, sem negligenciar a sua própria, mas tratando-a como algo distante, como uma probabilidade e não como a única certeza de todo ser humano.

Em contraponto a esse cenário, para o imaginário medieval, considera-se melhor viver com a morte diante dos olhos do que ignorá-la. A esse respeito Ariès (2014, p. 398) afirma: “a meditação sobre a morte está no centro da orientação da vida”, portanto, não se ignora a imagem da morte, visto que ela é o verdadeiro espelho da vida, a partir do qual ainda antes de morrer, durante o rito de passagem do funeral, pode-se corrigir as deformidades do pecado e tornar a alma apta para a nova morada. O desdobramento dessa postura do homem, encontrada nos tratados sobre a morte dos séculos XVI e XVII, é que não se ensina mais os moribundos a morrer, mas preparam-se todos os vivos para a morte. Volta-se, portanto, o olhar para a morte do outro e não a de si mesmo.

Entretanto, estando atento à cena cultural contemporânea, Zygmunt Bauman (1998, p. 198) observa que

para o consumo de massa, a nossa cultura tem uma mensagem que, se tanto, desvaloriza ou dilui o sonho da vida eterna, e isso mediante o exorcismo do horror da morte. Esse efeito é alcançado por meio de duas estratégias aparentemente opostas, porém de fato suplementares e convergentes. Uma é a estratégia de esconder de vista a morte daqueles próximos à própria pessoa, expulsá-la da memória; colocar os doentes terminais aos cuidados de profissionais; confinar os velhos em guetos geriátricos muito antes de eles serem confiados ao cemitério, esse protótipo de todos os guetos; transferir funerais para longe de locais públicos; moderar a demonstração pública de luto e pesar; explicar psicologicamente os sofrimentos da perda como casos de terapia e problemas de personalidade.

Esse quadro delineado por Bauman se amplia e se realiza na ficção saramaguiana. O foco na morte do outro em detrimento da morte de si mesmo cada vez mais dissimula o papel da finitude para a harmonização da vida em sociedade.

Delineado o percurso de transformação dos ritos do imaginário medieval ao contemporâneo, necessário à compreensão da reflexão proposta, percebe-se, no romance, o caos no âmbito público através das instituições que reclamam seus direitos de lucrar com a morte. Já que a parca não matava mais os homens, as empresas do negócio

funerário foram as primeiras a exigir do governo da nação providências para a crise, solicitando oficialmente a obrigação de serem enterrados ou incinerados

os animais domésticos que venham a defuntar de morte natural ou por acidente, e que tal enterramento ou tal incineração, regulamentados e aprovados, sejam obrigatoriamente levados a cabo pela indústria funerária tendo em prova as meritórias provas prestadas no passado como autêntico serviço público que têm sido, no sentido mais profundo da expressão, gerações após gerações. (SARAMAGO, 2005, p. 26).

Ironicamente, o desespero de não se cumprir o ritual costumeiro faz a indústria funerária procurar um meio de ressignificar os rituais, que antes de qualquer situação insólita são marcas culturais e somente o são devido a consciência do homem da própria morte. Ao invés disso, os animais domésticos não ritualizam seu processo mortuário, visto que, a despeito da tendência atual de sua humanização, eles estão longe de ter uma consciência de sua mortalidade.

O absurdo do pedido das empresas do negócio funerário se encontra na tentativa de modificar algo tão necessário às estruturas mais profundas da cultura ocidental. Mesmo que já exista um segmento desses serviços responsável por enterrar animais, não faz sentido algum torná-lo obrigatório, uma vez que servem meramente para redirecionar forçosamente o mercado funerário e não significam nada no âmbito cultural, profundamente abalado pela greve da morte. O absurdo está na solicitação ao governo nacional, quando reconhece que a indústria funerária de animais domésticos já era lucrativa, mas agora precisava se tornar a principal. No documento redigido pelo sindicato das empresas do negócio funerário constava o adendo:

Solicitamos ainda a melhor atenção do governo para o fato de que a indispensável reconversão da indústria não será viável sem vultosos investimentos, pois não é a mesma cousa sepultar um ser humano e levar à última morada um gato ou canário, e porque não dizer um elefante de circo ou um crocodilo de banheira, sendo portanto necessário reformular de alto a baixo o nosso knowhow tradicional, servindo de providencial apoio a esta indispensável actualização a experiência já adquirida desde a oficialização dos cemitérios para animais, ou seja, aquilo que até agora não havia passado de uma intervenção marginal de nossa indústria, ainda que, não o negamos, bastamente lucrativa, tornar-se-ia em atividade lucrativa. (SARAMAGO, 2005, p. 27).

Entretanto, observando a nova ordem da vida sem a morte, admite-se a necessidade da reformulação do setor funerário, tendo em vista “as meritórias provas prestadas no passado como autêntico serviço público que tem sido, no sentido mais profundo da expressão, gerações após gerações” (SARAMAGO, 2005, p. 26). O fator econômico é o real motivo dessa reivindicação. As empresas do negócio funerário reúnem

esforços com o governo para operar transformações na cultura do país através da ordem imposta de que todos os animais domésticos terão de ser enterrados, assim como a importância do investimento econômico a ser feito para consolidar esses esforços.

Que uso seria dado a essas instituições na nova ordem imposta pela paralisação das atividades da morte no romance de Saramago? Isso abre uma reflexão sobre o posicionamento do homem moderno em relação a esse assunto tabu, pois se admite o papel central da morte na constituição e perpetuação da cultura de uma sociedade. Note-se, também, como a ordem, a que os ritos funerários precisam restabelecer, já não existe mais. Esses setores, que tinham uma função primordial de assegurar a volta da ordem após a morte, encontram-se no caos iniciado com greve.

Entre os setores que fizeram apelos ao governo do país-símbolo estão os “diretores e administradores de hospitais, tanto do estado como privados” (SARAMAGO, 2005, p. 27). Esse segmento está diretamente implicado e prejudicado pela greve da morte, mas “por estranho que pareça, quase sempre relevavam mais questões logísticas que propriamente sanitárias” (SARAMAGO, 2005, p. 27). A superlotação nos hospitais do país era patente, visto a crescente medicalização em torno da vida com o objetivo de adiar a morte na modernidade, sendo da alçada das instituições que cuidam da saúde se responsabilizar pelos enfermos em vida suspensa.

O ministro da saúde, após uma conversa com o primeiro-ministro, recomendou às instituições analisar e fazer uma triagem dos casos mais graves que inspiravam cuidados por ainda ter soluções médicas capazes de recuperá-las, mas aqueles que encontrados em estado de “morte-parada”, sem previsão de melhoras, deveriam voltar para os cuidados da família, sendo-lhes asseguradas as unidades médicas, o acesso a exames e medicamentos necessários.

Observa-se nas práticas médicas atuais e nas ilustradas por José Saramago uma evolução não mais no sentido de tratar e ajudar o corpo a curar doenças, mas há, sobretudo, uma vontade do homem de vencer o estigma da morte. Nesse sentido dialoga-se com André Lira (2012) por entender esses avanços na medicina como uma forma ilusória para o homem alcançar a imortalidade. Para Lira (2012, p. 34),

pesquisadores de todos os cantos do mundo criam corações artificiais, fazem transplantes extremos, desenvolvem técnicas para criar tecidos e órgãos, aprofundam investigações para criar membros, tais como pernas, braços e mãos, produzem medicamentos cada vez mais especializados e potentes. Todo esse empreendimento visa a vencer a morte, desfazer e refazer, de acordo com a vontade os nossos limites corporais (A imortalidade dará a você o corpinho

que quiser. Nada de plástica – é que conseguiremos repor tudo o que estiver gasto no corpo).

Para melhor entender a respeito dessa crescente medicalização da vida em detrimento da convivência com o tema da morte, Ariès (2014, p. 529) explica que da Idade Média a meados do século XIX houve uma participação coadjuvante e tímida da medicina no cenário da morte. Somente na primeira metade do século XVIII, é que os médicos se apoderaram da questão para denunciar o enterro de pessoas ainda vivas, como em casos de catalepsia. A partir das observações em torno dos milagres de cadáveres que tornavam a viver, os gritos ouvidos nos túmulos e cadáveres devoradores, tomou-se uma postura que foi além da medicina e transformou também os ritos da sepultura, que se tornaram, então, parte das precauções para evitar os enterros precipitados.

Mesmo com o iminente perigo do enterro de mortos-vivos, a medicalização era algo não tão central na hora da morte como é atualmente. Assim, mesmo com as ocorrências e descobertas científicas sobre fenômenos catalépticos, o diagnóstico médico só se torna primordial no final do século XIX, sendo mais recorrente no início do século XX. A esse respeito, Philippe Ariès (2012, p. 254) destaca a condição secundária e até certa indiferença com relação à medicina e seu conhecimento sobre as doenças até meados do século XIX. Ao final do século a falta de comunicação com aqueles que cercam o doente e o isolamento começa a se consolidar. Surge uma atmosfera de otimismo em consequência dessa cortina que isola o doente e sua família do diagnóstico com vistas à esperança dada pelas práticas médicas.

Essa indiferença inspira os burgueses a estas condutas, pois o que importa aos doentes e aos seus parentes é “manter o moral” (ARIÈS, 2012, p. 261). Desse modo, o doente é paulatinamente eximido da sua capacidade de refletir, de observar e de decidir, sendo condenado à puerilidade. A partir desse pensamento surge, então, a inconveniência do sofrimento e da doença. Ainda não é a morte em si que incomoda, mas o trajeto frio e solitário desse processo.

Contudo, duas diferenças são notórias na relação do homem com a morte entre o final do século XIX e o século XXI. Primeiramente mesmo sendo-lhe negado o acesso à verdade sobre sua doença durante todo o tratamento, ao final sua morte não lhe é negada, ela é considerada sua por direito e privilégio. Por fim, conserva-se ainda no final do século XIX a publicidade do luto e dos ritos funerários. Ademais, o modelo da morte

contemporânea já se delineava a partir da repugnância em admitir abertamente a morte de si e do outro, como consequência disso vinham o isolamento moral imposto ao moribundo e a ausência de comunicação, que daí resulta na medicalização do sentimento da morte.

A partir disso, o que se observa é a substituição da família pelo médico, não o da família, mas o do hospital. Presencia-se, pois, o deslocamento do moribundo do seu quarto em casa para um leito de hospital, onde se amontoam todos os doentes graves em perigo de morte.

Em *As intermitências da morte*, esse é o quadro encontrado não somente durante a greve da morte, pois ainda se reclama da costumeira lotação dos hospitais, mas a preocupação central parte para o futuro incerto, já que o próprio hospital não daria conta de manter em seus leitos e em sigilo a doença dos pacientes em morte-parada. Vê-se pelo caos da greve da morte o desmanche da ilusão da medicalização, responsável ideologicamente pelo poder sobre a morte e o morrer.

Na carta para o governo, os diretores e administradores dos hospitais afirmavam que

o processo rotativo de enfermos entrados, enfermos curados e enfermos mortos havia sofrido por assim dizer, um curto circuito ou, se quisermos falar em termos menos técnicos, um engarrafamento como os dos automóveis, o qual tinha a sua causa na sua 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. (SARAMAGO, 2005, p. 27-28).

Vê-se, portanto, uma urgência em diminuir esse número de internados, “engarrafados” nos hospitais por causa da ausência de morte. A situação da superlotação dos hospitais não é encoberta e fala-se no costumeiro abrigo de doentes nos corredores dos hospitais, mas a emergência tem um tom muito mais profundo que atua na modificação das práticas médicas em relação aos doentes.

Sendo o hospital sua última morada desde a profunda medicalização da morte a partir do século XX, a situação no país-símbolo necessita de mudanças, sobretudo, na malha cultural. A solução encontrada pelo governo é semelhante às práticas em torno da morte nos séculos XVIII e XIX, retornar o moribundo para casa, aos cuidados da família, como consta no comunicado do governo do país-símbolo:

Sejam eles entreguem 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, 2005, p. 28).

A recomendação do governo remete aos cuidados feitos pelos médicos de família, em casa, quando esses tinham por obrigação tratar os doentes, deixando-os a par de toda sua doença, mesmo que para os familiares e até para o próprio moribundo isso lhes fosse indiferente.

Dada sua primeira intermitência no romance, a morte ausente passa a ser requerida, porém não desejada, já que sua terrível presença ainda assombra. No entanto, é pior viver com a incerteza da morte que com a sua presença corriqueira e oculta. O homem se vê na obrigação de pensar cotidianamente na morte, porque o horror de viver sem ela já congestionava hospitais, e desmantela uma cultura em torno desse imaginário, que experimentou mudanças quase imperceptíveis através da longa duração na mentalidade, de forma a se tornar inconsciente na memória coletiva.

Tem-se uma coagida domesticação da morte não no nível das mudanças operadas no imaginário, mas nas práticas que, por força da greve da morte, tiveram que ser reconfiguradas em favor da nova ordem. Portanto, a reflexão sobre a situação ora imposta caminha na direção de uma pretensa domesticação da morte:

Fundamenta-se esta decisão do governo numa hipótese facilmente admissível por toda a gente, a de que a um paciente em tal estado, permanentemente à beira de falecimento que permanentemente lhe vai sendo negado, deverá ser-lhe pouco menos que indiferente, mesmo em algum momento de lucidez, o lugar em que se encontre, quer se trate do seio carinhoso da sua família ou da congestionada enfermaria de um hospital, uma vez que nem aqui nem ali conseguirá morrer, como também nem ali nem aqui poderá recuperar a saúde. (SARAMAGO, 2005, p. 29).

No entanto, ao paciente em morte-parada não é mais ocultado seu estado de saúde. Isso não está mais no poder dos médicos, pois a morte, por mais negligenciada e escondida que seja, é que dá a palavra final.

2.3.Uma sociedade em torno da morte

Analisando as consequências de uma vida sem a morte, depara-se com a velhice eterna e o próximo setor a inspirar os cuidados do governo do país-símbolo são os lares para terceira e quarta idades. “Que vamos fazer com os velhos, se já não está aí a morte para lhes cortar o excesso de veleidades macróbias” (SARAMAGO, 2005, p.29), essa é a pergunta que se faz o governo, pois pode-se cuidar dos demais setores, mas em um país onde a morte não exerce mais sua função, o futuro de todos é a velhice. Isso se considerar os avanços na medicina, que tem como meta prolongar a qualidade de vida do ser humano. Observe-se este quadro exposto por Ruffié (2000, p.454-460, tradução nossa):

A supressão da morte deveria acarretar, *ipso facto*, a dos nascimentos. A humanidade, formada por grupos de velhos, mesmo alertas e experimentados, não teria mais a possibilidade de se enriquecer. Ela ficaria estacionária e sem dúvida acabaria desaparecendo. As desgraças de uma vida sem fim se revelariam finalmente insuportáveis [...] Essa esperança é absurda: pois se um dia a medicina chegar a curar todas as doenças, jamais sustará o envelhecimento e a “morte fisiológica” que, como vimos, fazem parte do nosso programa de vida e finalmente permitem o progresso evolutivo.¹⁰

A partir dessa previsão de Ruffié, vê-se claramente o futuro da sociedade do país onde a morte não mais opera. Um quadro semelhante também é referido na comunicação dos lares do feliz ocaso ao governo, em que aponta uma solução na construção de mais lares para terceira e quarta idades, edifícios inteiros com “a forma de um pentágono, por exemplo, de uma torre de babel, de um labirinto de cossos, primeiro bairro, depois cidades, depois metrópoles, ou usando palavras mais cruas, cemitérios de vivos” (SARAMAGO, 2005, p. 31).

As imagens de labirintos e construções de funcionamento complexo dão uma dimensão do caos que enfrentariam, caso a morte tivesse mesmo cessado eternamente suas atividades. Por fim, a imagem mais estarrecedora, a de um “cemitério de vivos”, revela então a cruel realidade daqueles mais próximos à morte, que, antes de se consumir seu fim, são isolados em asilos ou confinados em hospitais. Nesse sentido, concorda-se com Norbert Elias (2012, p. 9), quando ele explica que o problema social da morte é

¹⁰“La suppression de la mort de- vrait entraîner, *ipso facto*, celle des naissances. L’humanité, formée de groupes de vieux, même alertes et expérimentés, n’aurait plus la possibilité de s’enrichir. Elle tournerait en rond et finirait sans doute par disparaître. Les malheurs d’une vie sans fin se révéleraient enfin insupportables. [...] Cet espoir est absurde: car si un jour la médecine parvient à guérir toutes les maladies elle n’arrêtera jamais le vieillissement et la « mort physiologique » qui, on l’a vu, font partie de notre programme de vie et finalement permettent le progrès évolutif.”

deveras difícil de resolver, pois os vivos e saudáveis não se identificam nem com os moribundos, nem com os velhos.

Há muitos tipos de morte e uma delas é a morte social a que é submetida grande parte dos idosos na atualidade. A morte não se encontra somente no fim efetivo da vida, pois muitas pessoas morrem gradualmente, adoecendo e também envelhecendo. Muitas vezes essa consciência da morte próxima convive com o idoso que é isolado em asilos. O nome dado a essas instituições em *As intermitências da morte* traduz com exatidão a ambiguidade que se encontra nesses ambientes especializados nos cuidados daqueles, cujas famílias já “não tem tempo nem paciência para limpar os ranhos, atender aos esfínteres fatigados e levantar-se de noite para chegar a arrastadeira” (SARAMAGO, 2005, p. 29). Nos lares do feliz ocaso, a fragilidade das pessoas, que são colocadas sob suas responsabilidades, é muitas vezes suficiente para criar uma barreira entre os velhos e os demais vivos, seu isolamento é fruto direto de sua decadência. Desse modo, para Elias (2001, p. 8),

isso é o mais difícil – o isolamento tácito dos velhos e dos moribundos da comunidade dos vivos, o gradual esfriamento de suas relações com pessoas a que eram afeiçoados, a separação em relação aos seres humanos em geral, tudo que lhes dava sentido e segurança.

O que ocorre em sociedades mais avançadas é o isolamento precoce de velhos e moribundos, o que constitui uma das principais fraquezas da sociedade moderna. A partir desse quadro caótico no romance, é-se impelido a pensar nessa parcela da sociedade que é isolada antes mesmo de consumada sua morte fisiológica. Imagina-se o trabalho nesses lares a partir de um futuro em que

os objetos dos seus cuidados não mudariam nunca de cara e de corpo, salvo para 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 trêmulos e duvidosos, como um barco que inutilmente andasse à procura da bússola que lhe tinha caído ao mar. (SARAMAGO, 2005, p. 30).

As imagens utilizadas para descrever a velhice são claros exemplos do medo que se tem da velhice e da morte. Para tanto, observa-se que o medo e a modernidade são como irmãos siameses, em que não há possibilidade de separação sem colocar em risco a sobrevivência de ambos. Assim, sempre existiram, em todas as épocas, três razões para se ter medo: a ignorância, a impotência e a humilhação. Esses três aspectos rodeiam tanto a ideia que se tem da morte como da velhice. A possibilidade de não saber o que irá

acontecer, ignorar o que fazer para evitar o infortúnio ou se desviar dele e a consciência do homem de que não há o que fazer abala a autoestima e autoconfiança, fragilizando o corpo e a mente tanto do doente terminal quanto do idoso. Bauman (2014, p. 119) elenca três direções, das quais se teme que venham os sofrimentos, são elas: do poder superior da natureza, da fragilidade de nossos corpos e dos outros seres humanos. Ora, a velhice e a morte são domínios que fogem do controle humano. Apesar dos avanços tecnológicos e médicos, o sonhado elixir da juventude ainda não é uma realidade.

Com os avanços tecnológicos e médicos, como consequência disso, aliada a uma melhor organização da sociedade, comparada, por exemplo, ao cenário medieval, experimenta-se na atualidade certa segurança que permite o aumento significativo da expectativa de vida. Confirmando esse apontamento, Elias (2001, p. 14) afirma que “só a partir de uma perspectiva de longa duração, pela comparação com épocas passadas, percebemos quanto aumentou nossa segurança contra os perigos físicos imprevisíveis e ameaças imponderáveis à nossa existência”. O paradoxo está no fato de ter efetivamente crescido a expectativa de vida, pois existe, sobretudo em países europeus como Portugal, uma crescente população de idosos de terceira e quarta idades. No entanto, as políticas de amparo a essas faixas etárias esbarram no medo inato do homem da velhice e especialmente da morte, algo perceptível na situação dos lares do feliz ocaso.

A cultura ocidental está imersa em uma sociedade que respira o consumo. Os velhos são seres que especialmente já não produzem mais para o mercado e são colocados à margem desse sistema. Segundo Bauman (1998, p. 196),

essas pessoas são mantidas vivas mediante o que a estrutura da nossa economia as define, com mais do que uma insinuação da condenação que toda anormalidade merece, como “transferências secundárias” – a dependência que as estigmatiza como um fardo para os assalariados, para os ativamente envolvidos na vida econômica, para os contribuintes. Não requeridas como produtoras, inúteis como consumidoras – elas são pessoas que a “economia” com sua lógica de suscitar necessidades e satisfazer necessidades, poderia muito bem dispensar.

Em *As intermitências da morte*, isso se reflete sobre a realidade da velhice e como a sociedade se relaciona com ela. Se a velhice é concebida como um estágio próximo da morte, compreende-se como esses dois traços incontornáveis na vida dos seres humanos – velhice e morte – foram excluídos das preocupações centrais da humanidade. A esse respeito Elias (2001, p. 15) explica que

a atitude em relação à morte e a imagem da morte em nossas sociedades não podem ser completamente entendidas sem referência a essa segurança relativa

e à previsibilidade da sua vida individual – e à expectativa de vida correspondentemente maior. A vida é mais longa, a morte é adiada.

Mesmo que se tenha a consciência da importância da morte e dos eventos que a circundam para a evolução e a organização cultural das sociedades, não deixa de ser clara essa tentativa de, a todo custo, suprimir a terrível imagem da morte. Isso fica marcado na maneira como é difícil dar aos moribundos e velhos a ajuda e a afeição de que mais precisam nessa sociedade, em que o espetáculo da morte não é mais corriqueiro, ficando mais fácil esquecê-la no curso normal da vida. Além disso, essa relação entre velhos, moribundos e os demais vivos torna-se ainda mais difícil devido a morte do outro espelhar a própria morte.

O reflexo disso vem impresso na carta dos gerentes dos lares do feliz ocaso quando da indagação sobre o futuro desse negócio:

alguém do governo terá de pensar na nossa sorte, nós, patrão, gerente e empregados dos lares do feliz ocaso, o destino que nos espera é não termos ninguém que nos acolha quando chegar a hora em que tenhamos que baixar os braços, reparai que nem sequer somos senhores daquilo que de alguma maneira também havia sido nosso, ao menos pelo trabalho que nos deu durante anos e anos. (SARAMAGO, 2005, p. 31).

Quem cuidará geração após geração dos idosos confiados aos lares do feliz ocaso? Essa visão apocalíptica, também explorada em outros romances do escritor português, como no *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), revela a dimensão de um futuro sem a morte. A partir dessa marca, observe-se a metáfora utilizada por Saramago (2005, p. 31) para se referir aos asilos como cemitérios de vivos que faz cada vez mais sentido. Abandonados para morrer ainda vivos, “nunca antes na história da humanidade foram os moribundos afastados de maneira tão asséptica para os bastidores da vida social” (ELIAS, 2001, p. 31). Acrescente-se nessas condições os idosos isolados em asilos em condições de abandono. Nas sociedades mais avançadas, os cuidados com os doentes e os velhos cada vez mais ficam sob a responsabilidade de especialistas remunerados.

No entanto, o movimento contrário à evolução observada nessas sociedades é o que se experimenta na narrativa saramaguiana, pois ao governo ocorre também a ideia de que, assim como foi sugerido aos hospitais, os velhos também voltassem para os cuidados da família, surgindo, então, outra possibilidade, a de se construírem infinitos lares do feliz caso, prevalecendo a decisão pelo isolamento. Sobre esse ponto da narrativa, concorda-se com Elias (2001, p. 37) quando observa como são crescentes os serviços especializados

em torno da morte, pois aos homens modernos é repugnante a ideia de uma morte próxima, como se, de forma semiconsciente, achasse que a morte é contagiosa.

Por fim, a carta endereçada ao governo pelos lares do feliz ocaso exemplifica o terror que restara agora com a cessação da morte. Os gerentes dos lares do feliz ocaso terminam sua solicitação ao governo ilustrando as imagens cotidianas que acompanham nesse serviço especializado, revelando a face aterrorizante da velhice eterna, por não ser mais possível morrer e descansar, pois

o rombóides das idades virará rapidamente os pés pela cabeça, uma massa gigantesca de velhos lá em cima, sempre em crescimento, engolindo como uma serpente pitão as novas gerações, as quais, por sua vez, na sua maioria convertidas em pessoal de assistência e administração dos lares do feliz ocaso, depois de terem gasto a melhor parte da vida a cuidar de velhos de todas as idades, quer as normais, quer as matusalénicas, multidões de pais, avós, bisavós, trisavós, tetravós, pentavós, hexavós, e por aí fora, ad infinitum, se juntarão, uma atrás da outra, como folhas dos outonos pretéritos, mais où sont les neiges d'antan, do formigueiro interminável dos que, pouco a pouco, levaram a vida a perder os dentes e o cabelo, das legiões dos de má vista e mau ouvido, dos herniados, dos catarrosos, dos que fracturaram o colo do fêmur, dos paraplégicos, dos caquéticos agora imortais que não são capazes de segurar nem a baba que lhes escorre do queixo, vossas excelências, senhores que nos governam, talvez não nos queiram crer, mas o eu aí nos vem em cima é o pior dos pesadelos que alguma vez o ser humano pôde haver sonhado. (SARAMAGO, 2005, p. 31-32).

Esse relato da decrepitude do corpo humano chegado à velhice causa horror em uma sociedade que não reflete sobre a morte e não se prepara para ela. Como disse certa vez um fabricante norte americano de caixões: “a atitude atual em relação à morte deixa o planejamento do funeral, se tanto, para muito tarde na vida” (ELIAS, 2001, p. 15). Diante da nova situação instaurada pela possibilidade da velhice eterna, a face da morte se mostra a olho nu. Vislumbra-se o que é viver com a imagem da morte diante dos olhos, sem que ela tenha como ser escondida, camuflada ou que haja controle sobre ela, somente é possível unir esforços para tornar essa situação menos sofrida, e é isso que mais assusta o homem desde tempos imemoriais. Por isso, finaliza-se o relato do presidente da associação dos lares do feliz ocaso, desejando o regresso da morte: “antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte” (SARAMAGO, 2005, p. 32).

Ao recordarmos que o aumento na expectativa de vida possibilitou à sociedade moderna também esconder a morte, crendo no seu adiamento, vê-se crescerem serviços como o das seguradoras de vida, títulos que permitem assegurar financeiramente a família do falecido. As seguradoras também se viram sem sentido para prosseguir com seus negócios, dado o desaparecimento da morte no romance de Saramago. Mais que os outros

setores expostos até aqui, as seguradoras de vida são as que lidam estritamente com o dinheiro, sendo totalmente dependentes da morte para lucrar. Já que não se morre mais, a solução foi transformá-la em uma espécie de título de capitalização, vencendo a cada aniversário de 80 anos, data da morte virtual do segurado. Essa idade demonstra implicitamente a expectativa de vida dos homens desse país, em que já não é possível, na maioria das vezes e devido às limitações do organismo, seguir com a plena saúde. Ao se traçar uma morte virtual, a resolução só revela um quadro há algum tempo esmaecido pelas práticas do isolamento de velhos e doentes em instituições especializadas nos seus cuidados. Como a partir de certa idade se é decretada uma morte virtual, podendo-se renovar por mais 80 anos, chega-se a imaginar como seria absurda uma situação dessas, mas negócios são negócios.

Portanto, a máxima da carta dos lares do feliz ocaso – melhor a morte que tal sorte – faz entender o fim do trajeto percorrido pela ideia de morte desde o momento da sua ausência até quando os homens do país-símbolo compreendem os males da sua falta.

A transformação do pensamento sobre a morte, nesse momento, segue seu curso inverso ao da História registrada e discutida nos ensaios de Phillippe Ariès (2012; 2014) sobre a morte. A ausência da morte fez o homem notá-la e ela, além de ser desejada, foi requerida. Entretanto, não significa que o medo de sua presença tenha sido extirpado, mas o caos experimentado em um mundo onde não se morre mais faz da sobrevivência algo insuportável. Percebe-se pelas discussões em torno das situações suscitadas por essa primeira intermitência da morte, que a personagem provocou situações que levaram os homens do país-símbolo e, também, os leitores de Saramago a refletir sobre como a modernidade convive com esse tema.

Desde as primeiras reações de júbilo pela imortalidade até o momento em que a ausência da morte começa a incomodar a organização cultural e econômica, vê-se que o homem, no romance, luta para esconder a morte. No entanto, sabe-se não ser possível viver sem o pensamento nela. Em torno da morte, a cultura se organiza e o atual quadro de morte interdita fora da ficção saramaguiana contrasta com o insólito quadro da greve da morte e, assim, o leitor se depara com a possibilidade de viver com o pensamento na morte e de se questionar como a evolução do imaginário resultou na interdição desse assunto na modernidade.

Vive-se atualmente sem muito conhecimento dos sinais da proximidade da morte, como se fosse possível adiá-la, como se escondê-la fosse a solução para não afetar o cotidiano daqueles que estão vivos e produtivos. Experimenta-se, pois, com a insólita greve da morte, um descortinar de situações corriqueiras, que ao menos são problematizadas, como a impessoalidade do funeral, a crença no adiamento da morte devido aos avanços médicos e tecnológicos, assim como o abandono e antecipação do fim da vida através do isolamento de idosos e moribundos, que são entregues aos cuidados de trabalhos especializados. A família é afastada desse processo de consciência e aceitação da finitude, para que a emoção não atrapalhe o andamento das previsões feitas pelo diagnóstico médico e não interfira no cotidiano. Assim, paulatinamente as verdades sobre a morte vão se revelando aos homens do país-símbolo e ao leitor, que são impelidos a refletir sobre a morte e possivelmente retorná-la ao convívio, menos domesticada que a morte medieval representada nos trabalhos de Ariès (2012; 2014).

Para tanto, o objetivo da parada temporária da morte parece ter sido alcançado. Os homens desse país experimentaram imaginar e até vivenciar o que seria da vida se não existisse a morte. Seria o nada, a dor e o desespero de viver para sempre aprisionado em um corpo decrépito, em que as vontades não seriam respeitadas e a liberdade completamente ceifada.

3. A FINITUDE NO PENSAMENTO FILOSÓFICO

“É incerto onde a morte nos espera, esperemo-la em toda parte. Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade”. (MONTAIGNE, 2006, p. 110).

3.1. Viver com o pensamento na morte

A preocupação inicial do romance, depois da primeira intermitência da morte, centra-se em trazer à discussão os pensamentos contemporâneos sobre ela, através de uma escritura que, além de assumir uma dimensão sócio-histórico-filosófica, aponta seu compromisso com a sociedade da qual faz parte, promovendo situações questionadoras do homem e do seu estar no mundo.

No romance, advindas de todos os lugares em que costumeiramente os homens se ocupam da morte, as reivindicações sobre ela fazem com que o governo do país-símbolo, tocado pelas questões levantadas por cartas de setores, convoque a primeira reunião da comissão interdisciplinar composta por um grupo de filósofos e “delegados das religiões”, pelo fato de carregarem consigo a dependência da morte, como prerrogativa da ressurreição, para a edificação e perpetuação da doutrina de suas igrejas.

Note-se que os convidados são filósofos e representantes das instituições religiosas a discutir e avaliar a situação caótica da ausência de morte, os quais comumente se ocupam da morte na esfera do pensamento.

Os filósofos convocados, divididos entre otimistas e pessimistas, iniciavam

pela milésima vez a cediça disputa do copo de que não se sabe se está meio cheio ou meio vazio, a qual disputa transferida para a questão que ali os chamara, se reduziria no final, com toda probabilidade, a um mero inventário das vantagens e desvantagens de estar morto ou de viver para sempre. (SARAMAGO, 2005, p. 35).

No tocante à filosofia, o que se tem evidenciado, desde as reflexões sobre a morte socrática e platônica¹¹, é a ideia perpetuada no ensaio de Michel de Montaigne (2006), de

¹¹De acordo com o pensamento socrático e platônico o corpo é o invólucro da alma, que a impede de se mover livremente e viver de acordo com sua natureza eterna. Sendo assim, a morte para os filósofos gregos não deveria causar horror, visto que se com sua presença a alma é liberta, ela se torna, portanto, a grande aliada da alma. Lê-se em Fédon de Platão, “quando a alma se desprende do corpo e dele nada leva é porque espontaneamente, em vida nada tinha em comum com ele, mas dele fugia e permanecia recolhida em si

que filosofar é aprender a morrer. O filósofo francês (2016, p. 102) inicia seu ensaio sobre a morte ressaltando que

o estudo e a contemplação de certo modo retiram nossa alma de nós e mantém-na afastada do corpo, o que constitui um aprendizado da morte e a ela se assemelha; ou então, porque toda sabedoria e a razão do mundo se reduzem, no fim, a esse ponto, ensinar-nos a não ter medo de morrer.

Assim, revelando-se de maneira alegórica, a morte, transformada em personagem por José Saramago, mostra-se como peça fundamental para os homens desse país-símbolo e até para aqueles que, como leitores, participam também dessa confessa desconstrução da morte no imaginário contemporâneo. Sendo um assunto tabu e atualmente relegada a campos específicos do saber, verifica-se o encaminhamento da reflexão construída pela greve da morte no romance, ao passar de um assunto interdito a algo vivenciado cotidianamente no imaginário do homem, fazendo-o pensar sobre ela. No romance, abre-se a possibilidade de um diálogo com a morte, pois, através de suas intermitentes ações, ela se aproxima do homem. Isso leva o leitor a refletir sobre a posição da morte na contemporaneidade, pois se procura entender a insatisfação da personagem morte, o motivo de sua greve.

Ernest Ziegler (SCHOPENHAUER, 2013, p. XIV), em seu prefácio à reunião de textos e fragmentos de Arthur Schopenhauer intitulada *Sobre a morte*, lembra do posicionamento de alguns filósofos anteriores a esse que discorreram sobre esse tema, em que é praticamente unânime a concordância com a prerrogativa vista no ensaio de Montaigne. Retomando um pensamento de Vladimir Jankélevitch, Schopenhauer (2013, p. XIV) entende que o homem não aprende a morrer, pois ele sempre será surpreendido pela morte e até para aqueles que mais se prepararam para ela isso de nada servirá. Entretanto, esclarece que “é a consciência da morte e, com ela, a consideração do sofrimento e da miséria da vida o que dá o mais forte impulso à reflexão filosófica e às interpretações metafísicas do mundo”. Tal atitude do homem é representada pelas reações diante do envelope cor de violeta que anunciava a morte. O aviso faz com que ele tenha que pensar na morte, ter o conhecimento e refletir sobre seu próprio fim.

As ideias de Arthur Schopenhauer ora apresentadas estão contempladas no romance de José Saramago. A comissão interdisciplinar se reúne para discutir sobre o

mesma, uma vez que sempre se esforçara por esse objetivo, o que não significa outra coisa a não ser que ela filosofava da maneira correta e, na verdade, preparava-se para uma morte leve – ou tudo isso não significaria esforçar-se pela morte?” (Cf: PLATÃO. *Fédon*. Disponível em: <http://portalconservador.com/livros/Platao-Fedon.pdf>. Acesso em 20/12/2019).

futuro do país sem a existência da morte, já que essa é a base da cultura, para que ela seja pensada pelo viés filosófico ou religioso.

Nesse tocante é preciso também considerar que “sem a morte seria até difícil filosofar” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 3). Em sentido inverso ao do animal, o homem com o surgimento da razão trouxe consigo a assustadora certeza da morte. No entanto, para todo mal há uma compensação e o mesmo conhecimento da morte se transformou através da filosofia, ao formular questões metafísicas, em consolo para o homem que pensa a respeito dela.

Esse é, portanto, o objetivo principal a que se orientam as religiões e os sistemas filosóficos, que são responsáveis em primeiro lugar por remediar o mal causado por essa certeza da morte, produzido pela razão reflexiva a partir de recursos próprios. No entanto, “o grau em que alcançam esse objetivo é muito variado, e não há dúvida de que certa religião ou certa filosofia, muito mais do que qualquer outra, tornará o homem apto a encarar a morte com um olhar sereno” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 4).

Pensar na morte, filosofar sobre ela é algo primeiramente desconfortável para o homem. Visto que morrer é uma experiência que não pode ser conhecida e pensada sem que seja pela morte do outro. Acaba-se por direcionar os sentimentos dos vivos para os mortos, já que esses não participam mais dessa reflexão. Sendo assim, é válido pensar sobre como a ideia da morte é algo tão desagradável e que é imperativo o seu afastamento do convívio humano.

Edgar Morin (1997, p. 23) explica que não se trata de uma questão de instinto, mas que a razão traz ao pensamento humano uma espécie de revolta contra a morte. A respeito disso, Montaigne (2016, p. 103) discorre sobre a comum opinião de que o objetivo de nossa existência é a busca pela felicidade e que a morte interrompe esse curso. O desprezo pela morte torna-se um escudo a proteger o homem do medo do vazio e dá certa tranquilidade.

No entanto, o medo da morte não é equiparável aos medos da dor, da pobreza e de outros infortúnios a que a vida humana está sujeita. A morte é inevitável e pode pôr fim a todas essas adversidades. Veja-se, por exemplo, o quadro em que se encontra o país-símbolo dada a primeira intermitência da morte. As infelicidades continuam a acontecer, pessoas se acidentam, adoecem, são mutiladas, mas aquela que pode pôr um termo a isso tudo não está mais atuando. O desprezo até então dado a ela transforma-se em um motivo para se pensar na necessidade que se tem dela a todo instante da vida.

É sensato pensar que, a despeito das demais adversidades, a morte é a única certeza, pois é motivo de contínuo tormento, aquilo que não se pode aliviar. Sendo esse caminho certo, e com base na leitura do romance de José Saramago, concorda-se com Montaigne (2016, p. 105) quando adverte a importância de se pensar cotidianamente na morte, porque a atitude contrária, a de escondê-la, configura uma “brutal estupidez”.

Nesse sentido, Schopenhauer (2013, p. 5) entende que tudo que tem sido ensinado sobre a morte em países europeus muitas vezes oscila entre o entendimento da morte como aniquilamento absoluto ou a suposição de que o homem é imortal. Tem-se a consciência de que o homem não teme apenas a própria morte, mas também chora pela morte dos seus e não aparentemente de maneira egoísta, mas por compaixão movida pela grande perda que os atingiu.

Um dos primeiros questionamentos da comissão interdisciplinar traz ao centro da discussão o papel das igrejas em torno da morte e do morrer. Esse ponto fora anteriormente levantado pelo arcebispo em uma conversa telefônica com o primeiro-ministro, apontando um grave problema da ausência da morte que iria desequilibrar “aquilo que constitui o alicerce, a viga mestra, a pedra angular, a chave da abóbada da nossa religião” (SARAMAGO, 2005, p. 18): a morte. Para tanto, formou-se uma frente unida pelos representantes das religiões a qual concluiu ser

a morte 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, 2005, p.35).

Juan Arias (2003, p. 100) recorda uma fala de Saramago em que afirma ser a ideia de Deus proveniente do medo de morrer e do desejo humano da eternidade. Essa relação entre o medo do decesso e a igreja remonta ao imaginário medieval, porque o homem desse período acreditava que as aparições de fantasmas aconteciam a mando de Deus para o bem dos vivos. Assim, a crença em fantasmas é, por um lado, rejeitada no plano teórico, mas no plano teológico é recuperada, pois se tem a ideia de que eles “vêm instruir a igreja militante, pedir orações que os libertarão do purgatório ou admoestar os vivos para que vivam melhor” (DELUMEAU, 2009, p. 126). Esse pensamento está também presente no romance de 2005, por meio da longa duração do imaginário, e é o motivo de uma discussão entre os filósofos e os representantes das religiões.

Um tom mais grave é encontrado na intervenção do mais velho dos filósofos pessimistas, quando declara que: “as religiões, todas elas, por mais volta que lhe dermos,

não tem outra justificação para existir que não seja a morte” (SARAMAGO, 2005, p. 36). Essa reflexão põe em relevo a problemática do uso da religião como algo que traz para o homem um consolo para o infortúnio da morte.

A crítica às religiões é uma temática recorrente nos romances de Saramago. Em *Levantado do Chão* (1980) e *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), o escritor português representa a figura divina como uma criação humana, invertendo os papéis, tornando Deus uma personagem submissa ao homem, seu criador. Sobre esse aspecto recorrente nos romances do escritor português, Salma Ferraz (1998, p. 29) acredita ser essa inversão talvez uma preferência do narrador saramaguiano pelas criaturas humanas em detrimento de um deus cego e surdo ao sofrimento humano.

Assim, em *As intermitências da morte*, chega-se ao entendimento de que a discussão sobre o fim das religiões anunciado pela greve da morte tem seu ponto alto quando um representante da igreja católica diz:

Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que 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 passe depois da morte importa-nos 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. (SARAMAGO, 2005, p. 36).

Essa declaração de um dos representantes da igreja católica desestruturaria todo um imaginário cristão criado em torno da morte e da vida, assim como da existência ou não de um Deus criador. Portanto, o setor religioso, ainda mais que os estudos filosóficos, vê-se ameaçado pelo fim da morte. Já que as doutrinas religiosas aludidas no romance são baseadas na morte e no que vem depois dela, se a morte se retirasse de cena a humanidade presenciaria uma catástrofe e toda uma cultura baseada em um fundo religioso se veria sem sentido. Ademais, desabariam as estruturas mais profundas do pensamento humano, ou seja, a cultura, responsável por manter a ordem na civilização. Esse também é um questionamento levantado por um dos filósofos otimistas em *As intermitências da morte*:

porquê vos assusta tanto que a morte tenha acabado, Não sabemos que acabou, sabemos apenas que deixou de matar, não é o 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. (SARAMAGO, 2005, p. 36).

É por causa da consciência da morte que o homem se distingue dos outros animais e sua vida adquire o que ela tem de mais essencial, pois acontece a adaptação autocrítica do homem ao mundo, isto é: a cultura, pois essa opera em relação à significação do indivíduo no corpo social.

A morte, portanto, situa-se no ponto de cruzamento entre as vias bio-antropológicas fundamentais. No caso de um desaparecimento da morte, essas estruturas fundamentais estariam de todo ameaçadas. Zygmunt Bauman (1998, p. 191) supõe que “se um dia a morte fosse derrotada, não haveria mais sentido em todas aquelas coisas que eles laboriosamente juntam, a fim de injetar algum propósito em sua vida absolutamente breve”. Dessa forma, a preocupação do filósofo otimista recai sobre o esfacelamento dessas estruturas culturais que dão o sustento à ideia de ordem social e civilização.

Nesse quadro sobre a atuação das religiões na construção e manutenção de um imaginário em torno da morte, vê-se crescer a ideia de um deus, que apesar de inspirar a mais bela arte (pinturas, esculturas e a literatura, a exemplo mesmo da produção de Saramago), tem outro lado, o das religiões, que provocam o sofrimento, a angústia, a culpa através da ideia de pecado. O tom paródico desenvolvido sobre esse tema em outras narrativas de Saramago denota uma concepção na qual a religião cristã cria um deus cheio de defeitos, tal como o seu inventor, e é edificada sobre uma atmosfera infeliz, em que a alegria não passa pelo humano. Por esse motivo, Salma Ferraz (1998, p. 30- 33) entende que a “teologia do ateu”, fundada por meio das obras de José Saramago, opta radicalmente pelo humano, uma vez que este é elevado ao divino, criando uma “teologia humanista”.

Tudo isso eleva a reflexão a um ponto em que se justifica a criação de um além-vida pelo homem para que sustente a terrível realidade da morte certa. Por conseguinte, é um dado etnológico, que se encontra em toda parte, o fato de os mortos serem objetos de práticas que correspondem a crenças referentes à sua sobrevivência ou seu renascimento.

Nesse sentido, pactua-se com a ideia de Bauman (2008, p. 46) ao considerar ser igualmente assombrosa a inventividade das culturas ao tentar suavizar o medo da morte, pois se surpreende com a variedade dos estratagemas registrados, que são reduzidos a uma base comum, algo semelhante à negação da finitude. Ou seja, admitir a continuidade da vida em outro plano, com o pensamento de que a morte não é o fim da vida, mas a passagem de um mundo a outro. Essa separação da alma do corpo morto dá a ideia de uma existência interminável, embora varie de uma crença para outra, e pode acontecer,

por exemplo, por meio da reencarnação ou de uma abertura para a vida eterna, pois a morte, em ambos os casos, é a libertação da alma de seu limitado invólucro corporal.

Para Morin (1997, p. 26), a ideia de imortalidade é um fenômeno humano primordial, visto que a morte é, nesse sentido, uma espécie de vida que prolonga de um modo ou de outro a vida individual. Essa imortalidade, posta dessa maneira, não ignora a morte, pelo contrário, reconhece-a como um fato, reforçando a crença na imortalidade como uma ideia de que a morte não é o fim do mundo, mas uma passagem para outra vida.

Ao ser questionado na reunião da comissão interdisciplinar sobre a impossibilidade da existência das religiões sem a morte, o representante da igreja católica, ao afirmar que a religião é um assunto da terra e não do céu, completa a mortífera sentença: “Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta” (SARAMAGO, 2005, p. 36). Estarrecidos, durante um minuto ninguém falou. Entretanto, “o mais velho dos pessimistas deixou que um vago sorriso se lhe espalhasse na cara e mostrou o ar de quem tinha acabado de ver coroada de êxito uma difícil experiência de laboratório” (SARAMAGO, 2005, p. 36).

Esse momento da narrativa expõe um problema milenar, pois a instituição igreja, aqui considerada uma invenção humana, e não proveniente de forças divinas, tem os mesmos princípios de seus criadores. São sua imagem e semelhança. E, por mais que se desconfie, algo é abertamente revelado: a religião é tratada como um comércio. A ausência da morte desautorizaria todo um discurso sobre um além-túmulo já sedimentado na mentalidade ocidental.

Aguillera (2010, p. 84) observa que “a problematização de Deus caracteriza uma vertente singular no imaginário literário e ideológico saramaguiano, a tal ponto que o próprio autor reconhecia paradoxal e humoristicamente, que sem Deus sua literatura perderia o sentido”.

O ateísmo explicitado na obra de Saramago é incontestável e é encontrado em suas obras a questionar tanto os fundamentos das religiões quanto a sua relação com o Estado. Em *As intermitências da morte* isso não poderia deixar de ser contemplado. O fato religioso é o cerne de várias questões que o romancista aponta a partir das intermitências da personagem morte. Seria impensável passar pela literatura saramaguiana sem levantar questões que não abrigassem sua concepção atea da existência. Saramago se reconhece como um autor formado dentro do imaginário cristão.

A sua obra entende, sem colocar em questão o sobrenatural, que “a religião é vista como crença inabalável, força que aliena, que serve para explorar o homem no plano dos humildes, configura-se como crença entrecortada de dúvidas ou como crença que nasce da imaginação do homem” (GOMES, 1993, p. 38).

Se a figura divina é um produto cultural, a morte ausente apagaria também Deus, já que reformularia a própria cultura. A um dos representantes da igreja católica ocorreu que, não sendo possível remediar tal situação insólita, poderiam fazer uma campanha nacional de orações, já que Deus tem autoridade sobre a morte e decerto tinha mandado que ela se retirasse. Ele também poderia fazê-la voltar, pois Deus e a morte “são as duas caras da mesma moeda” (SARAMAGO, 2005, p. 37).

Na tentativa de reorganizar os sistemas, o governo do país-símbolo convocou os membros daquela comissão para que

reflectissem sobre as consequências de um futuro sem morte e que construíssem a partir dos dados do presente uma previsão plausível das novas questões com que a sociedade iria ter de enfrentar-se, além, escusado seria dizer do inevitável agravamento das questões velhas. (SARAMAGO, 2005, p. 37).

Um representante do setor protestante sugeriu a invalidação daquela comissão. Sem a morte não havia razão de existir a filosofia nem a religião. Termina-se por concluir não ser possível um futuro em que se pudesse refletir sobre a morte. Então, o leitor também é levado a se questionar sobre qual seria o conhecimento buscado pela filosofia de agora em diante, já que filosofar é aprender a morrer, e não se morre mais.

Os outros setores que lucravam com a morte iriam encontrar uma maneira de tirar proveito, já que a relação deles com a morte era estritamente profissional, ou seja, poderia ser remediada economicamente. No entanto, o que fazer nos planos da filosofia e da religião? O questionamento no âmbito da comissão persiste até que se sugere a imediata extinção da comissão interdisciplinar estimulada pelo irônico comentário de um representante do setor protestante: “parece-me que esta comissão já nasceu morta” (SARAMAGO, 2005, p. 37).

Percebe-se ao final da reunião o absurdo vivido nesses últimos meses no país em que não se morre mais. As instituições responsáveis por designar uma verdade acerca dos acontecimentos após a greve da morte estavam desamparadas, pois a morte que sustentava seus fundamentos passou a não existir. Assim, presencia-se uma desconstrução de todas as verdades instituídas, a partir do momento em que o caos se instala como consequência da greve da morte.

As medidas tomadas pelo setor religioso seguiram de maneira nada amistosa, visto que, mesmo diplomaticamente, discutiram preferências. Para Juan Arias (2003, p. 102), Saramago não entendia nem aceitava as religiões primeiramente pelo fato de não crer na existência de Deus e também porque via que as religiões dificilmente unem a humanidade, ao contrário mais a dividem.

Assim, por meio da obra de José Saramago, reflete-se a respeito da História de uma religião que condena ao sofrimento os seguidores de outra religião, tal como se vê em *História do Cerco de Lisboa* (1989), *In nomini dei* (1993) e *Caim* (2009) em que o absurdo se instala nas ações pelas quais se admite a barbárie em nome de Deus.

Apontando para o fato da absurda ausência da morte, a discussão da comissão interdisciplinar sobre esse assunto conclui que é impossível a existência de uma religião dentro dessa nova ordem sem a morte. Já que ela é considerada uma criação humana e não divina. Em um futuro sem a morte, todo esse sistema de crenças seria desarticulado e desacreditado. O que segue nas discussões da comissão, mas que parece ser algo tratado secundariamente, é o impacto dessa ausência da morte para a filosofia. O mais novo dos filósofos otimistas intervém na discussão com o seguinte questionamento:

E nós, perguntou um dos filósofos otimistas em um tom que parecia anunciar o seu próximo ingresso nas fileiras contrárias, que vamos fazer a partir de agora quando parece que todas as portas se fecharam, Para começar, levantar a sessão, respondeu o mais velho, E depois, Continuara filosofar, já que nascemos para isso, e ainda que seja sobre o vazio, Para quê, Para quê, não sei, Então porquê, Por que as filosofias precisam tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur de Montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer. (SARAMAGO, 2005, p. 38).

Citado intertextualmente pelos filósofos no romance, Montaigne observa em seu ensaio a importância de se pensar e refletir sobre a morte diariamente, tendo-a não como uma ameaça, pois, sendo inevitável, não pode ser enfrentada.

A morte é um fim inquestionável, assim não deveria o homem surpreender-se com ela. Para tanto, Montaigne (2016, p. 108 - 109) aconselha a se preparar mais cedo para a morte e isso pode ser feito de forma menos covarde que somente escondê-la. É preciso que o homem aprenda a suportá-la com pé firme e a combatê-la. Para tanto, é necessário que lhe tire a estranheza, acostumando-se a ela, pensando frequentemente na morte e apresentando-a a todos os aspectos da imaginação. Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade e “não há nenhum mal na vida para aquele que entendeu bem que a privação da vida não é um mal” (MONTAIGNE, 2016, p. 110).

O conhecimento afasta o homem do temor da morte, já que não se trata de um medo lógico, mas de algo mais instintivo ou fisiológico. Sobre essas considerações, considera Schopenhauer (2013, p. 10) afirma que:

De acordo com essa mesma distinção [a origem do medo da morte], o que torna a morte não temível a nossos olhos não é tanto o fim da vida, pois a ninguém ela parece particularmente digna de ser lamentada, e sim a destruição do organismo, uma vez que, na verdade, ele é a própria vontade que se apresenta como corpo. No entanto, só sentimos realmente essa destruição nos males da doença ou na velhice; por outro lado, para o sujeito a morte em si consiste apenas no instante em que a consciência deixa de existir porque a atividade do cérebro se interrompe.

A partir do romance de Saramago, em consonância com as ideias de Schopenhauer, percebe-se que é muito menos o fato de finir-se, que incomoda os homens do país-símbolo, mas o fato da destruição do organismo seja através das doenças ou da própria velhice. Esse é o fim decretado para a população do país, viver com o pensamento de que se a morte existisse aquilo que realmente incomoda – ser revelada a fraqueza e a incapacidade do ser humano diante da morte – seria resolvido.

3.2. Eutanásia e o poder sobre a finitude

Não é preciso ser religioso ou filósofo para refletir sobre a morte e criativamente encontrar caminhos que contornem a situação caótica causada pela sua ausência. Assim, uma família de camponeses pobres tinha dois parentes a padecer em morte parada:

Um deles era avô, daqueles à antiga usança, um rijo patriarca que a doença tinha reduzido a um mísero farrapo, ainda que não lhe tivesse feito perder por completo o uso da fala. O outro era numa criança de poucos meses a quem não tinham tido tempo de ensinar nem a palavra vida nem a palavra morte e a quem a morte real recusava dar-se a conhecer. (SARAMAGO, 2005, p. 38).

Ambos se encontravam em vida suspensa, um com a consciência da morte, outro sem; cada um situado em um limite temporal da vida – um ancião e um recém-nascido. Observe-se que, no entanto, o tempo não havia parado no país-símbolo e essas pessoas continuavam sofrendo em morte-parada. Enquanto isso, seus corpos se degradavam, agravando a calamidade.

Já desacreditados pelo médico rural, não podiam fazer mais que esperar, pois nem se lhes injetasse uma droga letal a morte não aconteceria. Essa é a primeira vez na narrativa em que se fala de uma solução para a morte como a eutanásia. Todos estavam

sem esperança, já tendo recorrido ao padre do povoado, que lhes recomendou mais que orações, quando o velho falou:

Que se chegue aqui alguém, disse, Quer água, perguntou uma das filhas, Não quero água, quero morrer, Bem sabe que o médico diz que não é possível, pai, lembre-se de que a morte acabou, O médico não entende nada, desde que o mundo começou a ser mundo sempre houve uma hora e um lugar para morrer. (SARAMAGO, 2005, p. 39).

A sabedoria imputada aos mais velhos, que buscam nas atitudes simples as mais importantes lições de vida, estava presente na voz do sábio ancião. Essa característica deu ao velho homem a ideia de fazer algo a respeito daquele quadro incomum. Ao convocar a presença da filha e propor uma ideia que mudaria o rumo dessa insólita narrativa, o velho insistentemente pediu ajuda para pôr um fim naquele sofrimento.

A filha beijou-o na testa e saiu a chorar, Dali, lavada em lágrimas, foi anunciar ao resto da família que o pai havia determinado que o levasse nesta mesma noite ao outro lado da fronteira, lá onde, segundo a sua ideia, a morte, ainda em vigor nesse país, não teria mais remédio que aceitá-lo. (SARAMAGO, 2005, p. 40).

Tema polêmico por excelência, a eutanásia aparece no romance de Saramago como uma salvação para aqueles que sofrem em morte parada. Sobre esse tema José Carlos Rodrigues (2006, p. 69) entende que se o velho detém o saber, adquirido também da experiência de vida, nem sempre tem os meios de transformá-los em poder. Assim, o ancião camponês pede que sua família o ajude a pôr fim ao seu sofrimento e de seu neto, levando-os além da fronteira, onde a morte não tinha cessado suas atividades. Alguns membros da família refletem sobre o pedido do idoso, sobre o que seria ou não correto de acordo com as leis vigentes no país-símbolo, onde não é permitida a eutanásia. No entanto, eles se encontram em uma situação que questiona toda a ordem. Seria necessário, portanto, interrogar-se sobre a validade desses valores, visto que a morte parou de matar e as pessoas, desde então, sofrem sem ter o direito assegurado de morrer.

A atitude dessa família foi de aceitar, mesmo resignados, o pedido do seu patriarca. Esses camponeses empreenderam essa viagem rumo à fronteira que separava da morte o patriarca e o seu neto, movidos pelo amor, o único sentimento capaz de defendê-los do horror da morte.

Antes de empreenderem a viagem à fronteira, a tia solteira se preocupa com a consequência dos planos propostos pelo moribundo para si e para o neto: “que dirá a vizinhança, perguntou, quando der por que já não estão aqui aqueles que sem morrer à morte estavam” (SARAMAGO, 2005, p. 40).

Sabe-se, portanto, que sendo a eutanásia uma prática proibida no país-símbolo, em poucos dias pousaria acusação criminal sobre toda a família do ancião. Conscientes disso, eles partiram para a fronteira, para enfim, paradoxalmente, vencer a morte, morrendo. No entanto, ao retornar para casa, interrogado pelo vizinho, o genro contou a história:

Serás a primeira pessoa a saber, disse o genro, e não terás de guardar segredo porque não to vamos pedir, Não digas senão o que realmente queiras dizer, O meu sogro e o meu sobrinho morreram esta noite, levámo-los ao outro lado da fronteira, lá onde a morte continua em atividade. (SARAMAGO, 2005, p. 46).

Antes que a notícia se espalhasse, o genro foi à polícia acompanhado do vizinho, porém, “não foram condenados nem julgados” pelo poder público. No entanto, o julgamento viria da população por meio da manipulação das mídias, chamadas ironicamente pelo narrador de “barômetros da moralidade pública”:

Como um rastilho a notícia correu veloz por todo o país, os meios de comunicação vituperaram os infames, as irmãs assassinas, o genro instrumento do crime, choraram-se lágrimas sobre o ancião e o inocentinho como se eles fossem o avô e o neto que toda a gente desejaria ter tido, pela milésima vez jornais bem pensantes que actuavam como barômetros da moralidade pública apontaram o dedo à imparável degradação dos valores tradicionais da família, fonte, causa e origem de todos os males em sua opinião, e eis senão quando quarenta e oito horas depois começaram a chegar informações sobre práticas idênticas que estavam a ocorrer em todas as regiões fronteiriças. (SARAMAGO, 2005, p. 47).

Notem-se os qualificadores utilizados nas matérias televisivas e, também, como a história é construída de modo deturpado. O leitor tem diante de si a versão do narrador e a versão dos meios de comunicação do país-símbolo. As estratégias textuais de envolvimento são direcionadas a uma massa disposta a não pensar criticamente sobre as informações e somente absorvê-las, de modo que se tem revelada a hipocrisia das pessoas diante da alienação provocada pelos meios de comunicação.

Observe-se o poder atribuído aos meios de comunicação em massa sobre a opinião pública. Assim, o pavor da morte, aí suscitado pelas mídias, surge da insistente negação dessa, um fato específico da sociedade industrial. Contudo, isso seria facilmente questionado ao observar a programação televisiva, que parece negar toda a tentativa de ocultação e de negação da morte atribuídas à atual cultura do ocidente. Presencia-se diariamente uma exploração da morte, em forma de violência.

Assim, é possível se questionar como sobre a existência do interdito em relação à morte, se, sobretudo na sociedade contemporânea, ela exerce fascínio, se é cobiçada mercadoria jornalística e se o consumidor dos meios de comunicação em massa se torna

um espectador fascinado pelos casos de morte. Como se pode afirmar a existência de uma morte calada, se ela é protagonista de um dos maiores espetáculos dos meios de comunicação? Como garantir que a ideia de morte é evitada, se a sua presença é massiva em peças publicitárias dos jornais, filmes, livros e, sobretudo, nos noticiários?

Os meios de comunicação não exploram a morte do dia a dia, do próximo, há uma exibição de mortes como espetáculo, ocorrida sobre a tela da televisão ou sobre o papel do jornal, que são incapazes de perturbar o cotidiano do espectador. Essas mortes não lembram a decomposição, não colocam os homens em um impasse escatológico, nem impactam nas relações sociais. Enfim, são mortes desprovidas de sentido, como aborda José Carlos Rodrigues (2006, p. 201), pois “o morto dos meios de comunicação é um desconhecido, um anônimo, um qualquer, um estranho, um ‘ele’. O morto dos meios de comunicação não nos concerne diretamente”.

Desse modo, observe-se a comoção nacional com o caso da família de camponeses. Note-se o distanciamento dessa morte pelo fato de no íntimo de cada lar as decisões estarem se direcionando para a fronteira onde a morte ainda vigorava. A respeito desse assunto, José Carlos Rodrigues (2006, p. 201) esclarece:

O que os meios de comunicação fazem é reverberar o tabu da morte, vendendo para cada um de nós um sentimento reprimido no fundo de cada alma, e por meio dessa falsa enunciação tornar a repressão ainda mais efetiva. Dando a impressão de dizer o que não pode ser dito, os *media* dão a seus espectadores a impressão de sentir o que não pode ser sentido e, em lugar das perguntas sem respostas que toda morte comporta, oferecem respostas para as quais não houve perguntas – respostas que se destinam a silenciar toda indagação, a abolir antecipadamente toda reflexão sobre o evento terminal da existência humana e sobre essa existência mesma. Por detrás desse rumor silenciante mais uma porta se abre, pela qual a morte poderá ser integrada ao circuito econômico do lucro, colocando-se em vitrines, transformando-se em apelo para a venda das mercadorias da indústria cultural.

A eutanásia, que significa “boa morte”, ainda é um assunto tabu, assim como a morte, não a espetacularizada pelas mídias, mas aquela que acontece dentro dos lares ou nos leitos de hospitais com pessoas simples, não públicas, parentes e amigos.

As pessoas em estado de morte parada em *As intermitências da morte* estão ligadas à vida por um fio tênue, o qual a morte, por ocasião da greve, não corta em definitivo. O ato de carregar o moribundo até a fronteira invisível que o separa do gélido abraço da morte, do ponto de vista privilegiado do narrador, no caso dos camponeses, não deixa dúvidas sobre a vontade do ancião de que se praticasse a eutanásia, de forma ativa e consciente.

Sobre esse polêmico tema da eutanásia, destaca Paul Ricoeur (2012, p. 16):

Há decerto um aspecto profissional para essa cultura do olhar de compaixão, de acompanhamento: um treino para dominar as emoções que pendem para o fusional; há também um aspecto deontológico relativo aos comportamentos que se deve ter (entre outros entre esses dois extremos tão prontos a se aproximar, a obstinação terapêutica e a eutanásia passiva, quando não ativa); mas há também uma dimensão propriamente ética, atinente à capacidade de acompanhar em imaginação e em simpatia a luta do agonizante ainda vivo, vivendo ainda até a morte.

Nesse trecho de *Vivo até a morte*, Ricoeur (2012) destaca duas dimensões por meio das quais se reflete sobre a prática da eutanásia do ponto de vista profissional e do moral/ético. José Saramago também propõe a reflexão sobre esse assunto ao levantar a possibilidade de uma eutanásia tão simbolicamente construída no romance, cujo bom funcionamento criou um sistema clandestino especializado para a efetivação da eutanásia em moribundos de vida suspensa. No entanto, diferente do caso dos camponeses, em que o leitor perscruta o diálogo dos sujeitos envolvidos no ato da eutanásia, nos relatos sobre a atuação da máfia – criada com o intuito de “auxiliar” a morte daqueles moribundos em morte parada – não há detalhamento, fazendo-se questionar sobre a consequência ética e moral daquele comércio de corpos.

A crítica à hipocrisia daquela sociedade que julga a família de camponeses com base nas histórias exploradas pela imprensa é coroada com a denúncia de que

outras carroças e outras mulas levaram outros corpos inermes, falsas ambulâncias deram voltas e voltas por azinhagas abandonadas para chegarem ao lugar onde deviam descarregá-los, atados no trajecto, em geral pelos cintos de segurança ou, em algum censurável caso, escondidos nos porta-bagagens e tapados com uma manta, carros de todas as marcas, modelos e preços transportaram a essa nova guilhotina cujo fio, com perdão da comparação libérrima, era a finíssima linha da fronteira, invisível a olho nu, aqueles infelizes a quem a morte, no lado de cá, havia mantido em situação de pena suspensa. (SARAMAGO, 2005, p. 47).

Essa situação se estende até a criação da máfia, que não podia ter seu trabalho legalizado em observância à questão de a eutanásia ser um assunto delicado do ponto de vista sociológico, filosófico e, sobretudo, jurídico.

A hipocrisia da sociedade que estigmatizou a família de camponeses foi revelada e explorada pela mídia oportunista, enquanto as fronteiras dos países vizinhos cobravam providências do governo do país-símbolo, que por um lado condenava tais práticas. Porém, por outro lado, via nesse transporte de corpos o alívio da pressão demográfica em que tinha vivido o país durante três meses, exemplificando uma marca da ironia presente no discurso romanesco. A presença de guardas nas fronteiras com outros países foi

convocada, mesmo que não fosse o real objetivo do governo de travar totalmente esse novo fluxo migratório, mas somente para “dar uma satisfação parcial às preocupações dos governos dos países com fronteiras comuns, o suficiente para calar por um tempo as reclamações” (SARAMAGO, 2005, p. 49).

Assim, assiste-se ao desenrolar de uma trama mafiosa, que tem como elemento central a vontade do homem de retornar a morte ao seu exato lugar, longe dos centros urbanos e da reflexão do homem diante da morte, tornando a solução do problema da greve da morte um negócio “maphioso”. Com esse quadro de morte interdita, seguiram-se as ameaças aos guardas das fronteiras, assim como a execução de vigilantes até haver um “acordo de cavalheiros” entre a máphia e o governo do país-símbolo.

Em torno desse acordo, o governo se comprometeu a montar um esquema propositalmente falho de vigilância e, posteriormente, tentou contornar o problema fazendo uso do trabalho de conscientização da população sobre o ponto de vista do Estado, que juridicamente tem o dever de preservar a vida humana, mesmo que seja uma forma de vida suspensa. Pensa-se, portanto, em realizar uma campanha de publicidade, incluindo todos os meios de difusão, para tentar convencer a população a não enviar seus parentes para a fronteira por intermédio da máphia.

Tal campanha vislumbrava, por um caminho mais curto, o convencimento da população em detrimento da discussão sobre a eutanásia. Novamente se verifica o poder intimidador das mídias na transformação do pensamento dos homens na atualidade. Entretanto, a despeito de toda a querela entre o convencimento por meio das mídias e o saber construído pela ciência, tem-se, então, destacada, no romance, a determinação do governo de que “os parentes desencaminhados” (SARAMAGO, 2005, p. 57) retomassem seus postos de cuidadores dos seus moribundos.

Ainda há uma referência a um tempo em que os alicerces familiares eram mais sólidos. Nesse ponto, podem ser aludidas as relações líquidas na modernidade, com que trabalha Zygmunt Bauman (1998), as quais privilegiam o individual em detrimento do coletivo, em que as relações entre indivíduos se tornam cada vez mais superficiais. Algo, que se contraposto à atitude do homem medieval diante da morte, levaria a uma reflexão encabeçada pelo seguinte questionamento: até que ponto seria apropriado uma volta à convivência mais próxima com o tema da morte na atualidade?

Nesse sentido, observa-se o comportamento dos vivos em relação à nova maneira de morrer, principalmente no que diz respeito ao lugar onde se sepultavam os corpos,

dados os trespasses da máphia. Diferente do que foi feito no caso dos camponeses, que fizeram preces e se despediram de seus entes, demarcando um local específico para que pudessem voltar para visitá-los, a máphia não tem os mesmos cuidados:

A exemplo do que havia feito a família de pequenos agricultores iniciadora do processo, o que a “máphia” tem feito é simplesmente atravessar a fronteira e enterrar os mortos, cobrando por isto um dinheirame. Com outra diferença, a de que o faz sem atender à beleza dos sítios e se preocupar em apontar no canhenho da operação as referências topográficas e orográficas que no futuro pudessem auxiliar os familiares chorosos e arrependidos da sua malfetria a encontrar a sepultura e pedir perdão ao morto. (SARAMAGO, 2005, p. 64-65).

Essa ideia que ocorreu ao ancião, dando início ao trespasses para alcançar a morte do outro lado da fronteira, foi copiada pela máphia, porém, sem os cuidados com os ritos, como as preces e, principalmente, a demarcação das sepulturas. Parece não lhes ter ocorrido a ideia de retornar os corpos para serem enterrados em sua terra natal, sendo esses mal enterrados em sítios, sem quaisquer identificações. Os padecentes só precisariam ficar do outro lado da fronteira o tempo necessário para confirmar o seu falecimento, mesmo não havendo nenhuma autoridade médica que acompanhasse a “máphia” para lhes diagnosticar o óbito.

Há nesse sentido uma crítica ao capital e seu poder de dessacralização dos laços familiares análoga àquela desenvolvida no *Manifesto do partido comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels (2012, p. 47), o qual atribui ao fortalecimento da burguesia o enfraquecimento das relações familiares em seu véu emotivo-sentimental, reduzindo-as a meras relações monetárias. Essa reflexão está presente de maneira mais contundente no episódio da máphia, pois, por meio desse movimento clandestino de inumação, são reveladas as indiscutíveis relações construídas no contexto caótico da greve da morte.

As ações corruptas do homem se tornam ainda mais nítidas quando a máphia faz um acordo de cavalheiros com o governo, algo questionável do ponto de vista da controversa ética das máfias. Nesse momento, a máphia também faz um acordo semelhante com os negócios funerários, que agora vislumbravam um futuro melhor do que enterrar animais domésticos. Nesse sentido, a máphia representa uma paródia da burguesia, oprimindo o Estado e o proletariado, tendo somente o lucro como propósito.

Assim, os questionamentos sobre a prática da máphia foram se tornando cada vez menos sigilosos, até que o setor jurídico do governo analisou a questão, pois a eutanásia não era permitida no país e, também, a prática não poderia ser caracterizada como homicídio, visto que

tecnicamente falando, homicídio não há em realidade, e por que o censurável acto, classifique-o melhor quem disso for capaz, se comete em países estrangeiros e nem tão-pouco os pode incriminar por haver enterrado mortos, uma vez que o destino deles é esse mesmo. (SARAMAGO, 2005, p. 68).

Assim, a justiça do país se encontra “desprovida de fundamentos para actuar judicialmente contra os enterradores, supondo que o quisesse de fato, e não só por se encontrar condicionada pelo acordo de cavalheiros que o governo teve de armar com a ‘máphia’” (SARAMAGO, 2005, p. 68). Atenta-se ao questionamento imposto pela eutanásia, matar ou deixar morrer. No caso explorado na narrativa do escritor português, a máphia somente teria que deixar os moribundos morrerem do outro lado da fronteira. Isso, dentro do caos cultural, político e econômico ocasionado pela greve da morte não tinha sentido de ser julgado, pois a situação insólita questionava todos os âmbitos, principalmente o jurídico, visto que suas leis foram implementadas dentro de um cenário em desconstrução.

O negócio da máphia aos poucos saiu da clandestinidade, pois sem uma justiça que os condenasse, só lhes restava romper a questão moral. Nesse ponto, percebe-se um recuo da população que moralmente não concorda com as práticas inumatórias da máphia. Entretanto, antes de tudo ser revelado de forma transparente, essas mesmas pessoas consideraram levar seus parentes em morte parada à fronteira para eles, enfim, morrerem. Novamente é revelada a face hipócrita de uma sociedade escondida por trás de uma moral já estratificada, mesmo sendo posta em questão, pois todo o sistema cultural está em perigo.

Os filósofos já haviam alertado na primeira reunião da comissão interdisciplinar sobre esse impasse de cunho moral, e a solução ocorreu quando se decidiu registrar os mortos nesse trajeto como suicidas, resvalando toda a responsabilidade de sua morte para o próprio morto.

A morte nesse momento parecia não encontrar um lugar, visto que acontecia de forma clandestina. Ademais, os exércitos do outro lado das três fronteiras estavam atuando contra a máphia.

É importante observar a demarcação simbólica da fronteira como um entrelugar que separaria o homem, em vida suspensa, da morte, caracterizando-se como um limite determinado para que a morte efetivasse sua milenar função. Isso recorda as fronteiras demarcadas pelos muros do cemitério, espaço reservado para a morte dentro das cidades,

que pouco a pouco foram afastados do centro do espaço urbano para a periferia, algo que acompanhou as mudanças na ritualização da morte e do morrer na cultura ocidental.

No romance de José Saramago, em um primeiro momento, a morte só poderia ser encontrada além da fronteira, às margens do país, essa foi a ideia que ocorreu ao ancião desejoso de sua própria morte. Essa prática também foi adotada pela máfia.

Considera-se que o lugar dos mortos deve ser além das fronteiras da cidade, distante do convívio dos vivos. Esse pensamento é recente e é notado a partir da tendência da individualização das sepulturas, um sintoma próprio de uma sociedade mais atea. Segundo Foucault (1999, p. 417),

esse cemitério, que se localizava no espaço sagrado da igreja, adquiriu nas civilizações modernas um aspecto totalmente diferente e, curiosamente, foi na época em que a civilização se tornou, como se diz grosseiramente “atea” que a cultura ocidental inaugurou o que se chama culto dos mortos.

Esse culto aos mortos de que trata Foucault (1999) tem início nos séculos XIX e XX com o advento da morte romântica e a preocupação crescente com a morte do outro. A partir desse momento, a expressão da dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância com a nova separação. Assim, a simples ideia de morte comove.

Verifica-se nesse ponto um movimento que afasta a morte do centro da vida das cidades, ou seja, da igreja, e testemunha-se o seu afastamento tanto do centro das cidades quanto da vida da comunidade. Tornando-se um assunto tabu e temido, a morte começa a ser encarada como algo infecto e que deve ser expurgado da convivência humana.

Em *As intermitências da morte*, percebe-se que a fronteira demarca uma espécie de simbologia que denota o limite entre morte e vida e, também, leva o leitor a encará-la de maneira inversa. Não é mais a morte que procura os vivos, mas os vivos que buscam a morte.

A greve da morte subverte toda ordem da moral humana. Ela leva o leitor a repensar um tema tabu como o suicídio. Para José Carlos Rodrigues (2006, p. 95), “todo suicídio é uma forma mais ou menos institucionalizada, segundo as culturas, de solucionar situações contraditórias que essas culturas oferecem a seus membros”. Note-se que, no romance, a morte não deixa outra escolha aos vivos, senão se apoderarem da própria decisão de viver ou morrer, mesmo que isso contrarie uma cultura há séculos estabelecida em torno da morte.

O lugar da morte e do sepultamento é na fronteira do país, de lá não se retorna mais e essa ideia não é aceita prontamente pela família do ancião, pois há ainda um apego à ritualização da morte mesmo em meio à crise consequente da greve instaurada.

A filha tentou pensar, lia-se-lhe na cara a confusão, e finalmente perguntou e por que não o trazemos e enterramos aqui, Imagina o que seria, dois mortos em casa em uma terra onde ninguém, por mais que faça, consegue morrer, como explicarias tu, além disso, tenho as minhas dúvidas de que a morte, tal como estão as cousas, nos deixasse regressar. É uma loucura pai, talvez seja, mas não vejo outro meio para sair dessa situação, Queremo-lo vivo, e não morto, Mas não no estado em que me vês aqui. (SARAMAGO, 2005, p. 39).

Pensa-se em conservar a lembrança ou mesmo a materialidade do morto – no sentido do culto ao corpo sepultado – trazendo-o para perto da família. Já a ideia do suicídio, mesmo que pareça coerente, contraria uma ordem antes estabelecida. O impasse gira em torno do sofrimento suportado por quem se ama somente para mantê-lo vivo, já que a morte se encontra estratificada no imaginário como algo perverso que ceifa a vida do ser, tornando-se difícil pensar nela como a solução de um problema ou como um bem, pois isso, na forma de um suicídio, contraria a moral estabelecida.

Ao chegar, enfim, à fronteira, a família com seus dois entes que ironicamente venceram a morte morrendo, tratou de cavar-lhes uma sepultura digna e demarcar seu local de enterro.

Pelo pisar da mula percebia-se que a terra se tornara macia, deveria ser fácil de cavar. Este sítio parece-me bom, disse por fim o homem, a árvore servir-nos-á de sinal para quando viermos trazer-lhes flores. A mãe do menino deixou cair a enxada e a pá e, suavemente, deitou o filho no chão. (SARAMAGO, 2005, p. 43).

Observa-se a preocupação, mesmo em condições adversas como estas, em demarcar o local da sepultura para que o rito tradicional de visita ao túmulo aconteça.

Para Foucault (1999, p. 417), “a partir do momento em que não se está mais muito certo de ter uma alma, que o corpo ressuscitará, talvez seja preciso prestar muito mais atenção a esse despojo mortal, que é finalmente o único traço de nossa existência no mundo e entre as palavras”. Essa tendência contemporânea destacada por Foucault explica bem a necessidade da família de localizar a sepultura, menos por uma questão religiosa que por um posicionamento materialista.

Compare-se essa demarcação aos muros de um cemitério, a cidadela dos mortos, onde todos têm o endereço sinalizado por sua sepultura, com nome e datas de nascimento e falecimento. Ali a morte é aceita, por mais que a tendência contemporânea seja de

ocultar ao máximo essa ideia da finitude como um corpo a se decompor e progressivamente fazer parte da terra sob a qual se foi sepultado. Além disso, a morte iguala todos os níveis da sociedade. Depois do portão e entre os muros do cemitério, todos são iguais a despeito de classe ou posição social.

O cemitério ou, para o contexto da obra em estudo, a fronteira que limita a vida suspensa e a morte definitiva, se torna um lugar outro a partir do momento em que se observa sua efetiva função de guardar os mortos e separá-los dos vivos, levando-os para a margem, fora da vida corriqueira, onde se percebe a inversão de certos valores que se encontram na sociedade dos vivos. Pode-se pensar inversamente no país-símbolo como um grande lugar outro, pois, de um ponto de vista mais geral, esse espaço, quando da suspensão da morte, transforma-se em uma negação do mundo, apagando-o, neutralizando-o, invertendo-se a ele.

3.3. A escritura saramaguiana e a morte: caminhos de uma reflexão

Após discorrer sobre o sentido da morte no imaginário contemporâneo de *As intermitências da morte*, faz-se necessário investigar como José Saramago constrói dentro dessa narrativa um trajeto que encaminha o leitor para a desconstrução desse pensamento interdito sobre a morte.

O gênero eleito para a execução do projeto de Saramago é o romance. Por meio dele, é possível para o autor questionar o mundo e os homens, tornando-se, por esse viés, uma das vozes mais expressivas do romance contemporâneo em língua portuguesa.

Maria Alzira Seixo (1986, p. 21) entende o romance contemporâneo português como um conjunto de textos com “uma organização discursiva que procede à articulação serial de uma funcionalidade estritamente narrativa com conjuntos indiciais que, praticando rupturas e possibilidades de irradiação significativa no relato, o abrem às potencialidades textuais”. Nesse sentido, *As intermitências da morte* surge em um momento posterior a esse pesquisado por Seixo (1986), mas conserva muitas dessas características encontradas nos romances portugueses situados entre 1976 e 1986.

O Delfim (1968), de José Cardoso Pires, é o primeiro romance português, em que se reúnem as principais linguagens estéticas que, sob influência do pós-modernismo norte-americano, terminam por nortear o futuro do romance contemporâneo português. A partir de então, observa-se uma inovação principalmente nas variações dos pontos de

vista, que sugerem um Universo mais dinâmico e em perpétuo movimento (GOMES, 1993, p. 26). As características desse novo romance não são propriamente uma novidade literária, mas se apresentam sob a forma de gêneros híbridos e com uma decorrente fluidez genológica, assim como a presença de polifonia, narrativas fragmentadas e metaficção, ou seja, a modelização paródica da História em outros romances. Arnaut (2002, p. 17) alerta que esses traços estão sujeitos a nuances simbólicas e, por vezes, manifestamente subversivas. Entretanto, não se trata de uma simples relação de continuidade com a estética anterior, mas é a apropriação relacional de um campo vasto de compromissos estéticos, literários e culturais de gerações precedentes.

Veja-se como exemplo dessa apropriação a escrita de José Saramago por carregar um conceptismo dualista próprio, no entanto reconfigurado em um conceptualismo característico das narrativas contemporâneas. Para Calbucci (1999, p.93),

essa identificação parece lícita porque um texto que só utiliza vírgulas e pontos finais tem uma tendência quase natural a alongar os períodos, salpicando-os com trocadilhos, floreios verbais, inversões sintáticas quiasmos, ironias metalinguísticas. Tudo isso faz lembrar os grandes nomes do conceptismo barroco, e o próprio Saramago reconhece isso, embora com ressalvas.

A escrita saramaguiana oferece ao leitor uma linguagem produto de um jogo de palavras que não somente resgata um léxico com reminiscências arcaizantes, mas tem o fazer literário revelador de uma língua capaz de assumir facetas multidimensionais (BRAGA, 1999, p. 09). Esse jogo, por vezes, é encarado como uma base oral da sua escrita, em que a pontuação é substituída por pausas longas ou breves, a exemplo de como acontece na fala. No entanto, o ato de leitura se torna surpreendente ao leitor não habituado ao estilo de Saramago, pois se sente a falta dos indicadores de entonação das conversas cotidianas.

A respeito desse estilo saramaguiano, na obra em estudo, os analistas da carta da morte tecem comentários sobre a maneira como a morte escreve, a qual se assemelha ao conhecido barroquismo de José Saramago:

Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parênteses absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta, substituída pela minúscula correspondente. (SARAMAGO, 2005, p. 111).

Observa-se nesse excerto que alguns traços da escrita saramaguiana são atribuídos à personagem morte e causam o estranhamento de especialistas, caracterizando a experimentação vocabular da obra do autor português. Ademais, note-se a autorreferência, por intermédio da ironia, feita ao próprio estilo, recuperado na carta da morte, pelo uso diferenciado da pontuação, o que identificou sua escrita como mantenedora dessa essência barroca.

Essa autorreferencialidade é destacada por Maria Alzira Seixo (1986, p. 22) como herança do *nouveau roman* francês na literatura portuguesa contemporânea, que, como consequência, condiciona a emergência da alteridade e o sentido do outro como figura tutelar ou como sentido reificado. Apontando para si, o texto engrandece as marcas de seu trabalho literário, ultrapassando e encontrando o seu outro lado. No entanto, não se trata nem do seu reflexo social, do seu estatuto simbólico ou mítico, nem da sua projeção de mundividência, mas, quando se textualiza, o romance se cumpre integralmente e ultrapassa a instância do imaginário para entrar no reino absoluto, no qual tudo se configura em outra dimensão e os elos da conversão referencial se perdem.

Experimenta-se, a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), o esmaecimento das fronteiras entre os gêneros, que começa a ser debatido em função de expectativas indicadas pelos títulos das obras, quer pela indicação do gênero, quer em paratextos diversos presentes no interior do romance. Arnaut (2002, p. 18) aponta esse romance de Saramago como o precursor dessa forma sistemática, pois ao inserir o gênero ensaístico, através de procedimentos metaficcionalis, o autor português dilui o romance implodindo as fronteiras apontadas canonicamente aos dois gêneros ora relacionados.

Esse discurso ensaístico perpassa *As intermitências da morte*, em que o leitor, também de maneira descontínua, experimenta momentos, nos quais o narrador escreve sobre o próprio fazer literário, revelando as estruturas e, também, sobre o trabalho com a linguagem, através, por exemplo, das várias referências à lapidação das palavras, ou mesmo quando discute sobre a morte nos âmbitos histórico, filosófico e sociológico.

A mescla de gêneros amplia a possibilidade de uma literatura mais combativa não filiada a um grupo marcado por ideologias e resulta em uma consciência sempre atenta aos problemas sócio-políticos de Portugal. Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 84) afirma que esse caráter combativo assumido pela prosa portuguesa contemporânea apresenta uma bipolaridade: por um lado, de modo geral, tem como alvo a crítica da realidade, por

outro, de modo mais restrito, apresenta questionamentos sobre o universo do romance e os mecanismos de ficção.

Em *A palavra do romance* (1986), Maria Alzira Seixo enumera alguns traços que competem a esse romance português contemporâneo como a polifonia, o uso de elementos do universo sobrenatural e fantástico; a relação dialógica entre tradição e inovação, a reflexão sobre os fatos e conhecimentos culturais, a fusão de gêneros diversos, um aprofundamento psicológico, trabalhando essa relação do ser com o mundo (por um viés existencialista), o questionamento das fronteiras entre História e ficção, e, também, entre eles e a linguagem, o que caracteriza um dos pontos do trabalho metaficcional; a marcante presença da intertextualidade, da metalinguagem e da ironia; além do questionamento dos padrões estruturais tradicionais.

Assim, tem-se esboçado um compêndio de características que inicialmente identificam essa produção contemporânea portuguesa dos séculos XX e XXI com base em uma bipolaridade que reflete sobre a situação sócio-política portuguesa, e, também, questiona o próprio labor do romance, fazendo um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e, sobretudo, do compromisso do escritor com a realidade.

Algumas características desse romance contemporâneo do final do século XX, elencadas por Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 84), ainda encontram traços remanescentes no construto ficcional de um romance mais recente como *As intermitências da morte*. Se por um lado, existe a aproximação notória do romance ao real exterior, como em um fingimento de crônica de costumes, por outro, seus caminhos terminam por subverter a História. Esse movimento assumido pelo discurso romanescos tem o objetivo de retificar falências do discurso histórico, algo que se contrapõe de certa forma ao pensamento de Maria Alzira Seixo (1986, p. 24), a qual, referindo-se à produção em prosa de José Saramago, acredita que o discurso romanescos não é atravessado pela História com o intuito de substituir-lhe as falhas.

Em *As intermitências da morte*, não há uma referência direta ao discurso histórico, o que há são representações do imaginário sobre a morte, isso pode ser observado por meio dos estudos históricos sobre essa temática. Destarte, o discurso histórico, por meio do imaginário, perpassa a obra e é retomado em tom paródico, uma vez que as reações do homem contemporâneo diante da morte são questionadas por meio da inversão da ordem causada pelas intermitências da morte.

O aspecto histórico não é retomado através de referências a personagens e momentos históricos, tais como os encontrados em certa fase da ficção saramaguiana,

porém a discussão desenvolvida nos subtópicos precedentes a este confirma a presença de uma história contada por meio de substratos de várias épocas contidos no imaginário contemporâneo sobre a morte e identificado no romance de Saramago.

Ademais, o que se encontra em romances metaficcionalis são saberes históricos e o modo pelo qual são alcançados, problematizados pela linguagem literária, resulta no questionamento da verdade, que por esse viés se transforma em “verdades”.

As várias reflexões levantadas pelo romance de Saramago são interessadas em compreender o homem contemporâneo em sua relação com os vários tipos de finitude, sem, entretanto, identificar a ambientação, nem tampouco a época em que se desenrola a narrativa.

Situado em um país-símbolo, justificado por um pretexto insólito, o romance de José Saramago contém questões relacionadas à ambição humana da imortalidade, a desumanização do homem diante da sociedade de consumo, a corrupção política e da própria população, a influência das mídias no comportamento do homem contemporâneo. Tudo isso descortinado aos olhos do leitor por um narrador que faz várias interferências na história que conta.

Estabelecem-se inúmeras digressões, pelos motivos mais variados, desde a explicação de um equívoco na classificação social de um certo grupo de camponeses a um envolvimento emocional em um caso de exacerbação de sentimentos da personagem morte. É, portanto, um narrador que se move livremente em várias camadas da narrativa. Ao longo dela, durante a maior parte do tempo está em terceira pessoa, contudo comporta-se como um personagem, como no momento em que tenta dialogar diretamente com a personagem morte (SARAMAGO, 2005, p. 143), ou quando se demonstra claramente tendencioso em vários momentos do romance. A exemplo de como interrompe a narrativa para tecer um comentário crítico e irônico sobre as práticas ilegais de inumação da máphia:

É realmente uma lástima, permita-se-nos o comentário à margem, que tão brilhantes inteligências como as que dirigem estas organizações criminosas se tenham afastado dos rectos caminhos do acatamento à lei e desobedecido ao sábio preceito bíblico que mandava que ganhássemos o pão com o suor do nosso rosto, mas os factos, e ainda que repetindo a palavra magoada do adamastor, oh, que não sei de nojo como o conde, deixaremos aqui a compungida notícia do ardil de que a máphia se serviu para obviar a uma dificuldade para a qual, segundo todas as aparências, não se via nenhuma saída. Antes de prosseguirmos convirá esclarecer que o termo nojo, posto pelo épico na boca do infeliz gigante, significava então, e só, tristeza profunda, pena e desgosto, mas, de há tempos a esta parte, o vulgar da gente, considerou e muito bem que se estava a perder ali uma estupenda palavra para expressar sentimentos como sejam a repulsa, o asco os quais, como qualquer pessoa

reconhecerá, nada têm que ver com os enunciados acima. (SARAMAGO, 2005, p. 65).

O curso da narrativa é interrompido pelo narrador para emitir comentários que demonstram um entendimento pessoal da situação da máfia. Por meio de sentenças irônicas, ele questiona a idoneidade de um comércio ilegal e é também, nesse ponto, que o tom paródico se revela. Além disso, o narrador leva o leitor a uma digressão, refletindo sobre o sentimento contrário às atitudes da máfia e adiciona uma crítica à escolha do termo “nojo” na fala do gigante Adamastor, apropriando-se intertextualmente de *Os Lusíadas*, de Camões.

Assim, chega-se à conclusão, concordando com Adriano Schwartz (2004, p. 42), de se tratar de um narrador guiando o leitor como se lhe tomasse pela mão para levá-lo a conhecer os mistérios de um labirinto, do qual o próprio narrador é profundo conhecedor. Por outro lado, esse narrador se esforça para o leitor também se apropriar da narrativa pelo modo como ele acredita ser o adequado. Para tanto, utiliza ferramentas, as quais se supõe mais adequadas para cada circunstância. O narrador, longe de se identificar com uma potestade onisciente, experimenta uma atuação comum, em uma espécie de “metajogo” entre artista e público leitor, o qual Ana Paula Arnaut (2002, p. 119) indica como um fato que, entre outros, justifica a tentativa de estabelecer pontos de contato entre a técnica experimental e a obra pós-moderna.

Alguns recursos narrativos, como a autorreflexão paródica, plena de ironias, possibilitam ao romance, por meio da linguagem literária, questionar criticamente a realidade com base também em uma relação dialógica da linguagem literária com a linguagem histórica.

Os estudos bakhtinianos (BAKHTIN, 2006) definem o dialogismo como a tendência natural de todo discurso vivo, pois todos os caminhos levam ao encontro do discurso alheio e entram com ele em uma interação viva plena de tensões. Dessa forma, o diálogo entre os textos é interessante pelo fato de que “o texto só ganha vida em contato com outro texto (em contexto). Somente nesse ponto de contato entre os textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior, como o anterior, juntando dado texto a um diálogo” (BAKHTIN, 2006, p. 191). Nesse caminho, tem-se a construção do discurso literário, sobretudo, como o mosaico vivo de citações, como elucidada Julia Kristeva (1974, p. 440-441), que reconhece que, sendo-lhe retirada toda a intertextualidade, a literatura seria incompreensível.

Além disso, não se pode descartar a relação com elementos extraliterários, entre eles o imaginário. Esse diálogo da literatura contemporânea portuguesa com o mundo que a envolve é possível dado o caráter pluridiscursivo notável de sua prosa, que, como um quebra-cabeças, compõe-se com peças de outros textos, lançando-se ao uso de citações, alusões ou reconstruindo o texto de maneira paródica. Todos esses traços resultam em um exercício por meio do jogo empreendido pelo diálogo textual.

Em *As intermitências da morte* (2005), esse jogo dialógico acontece também entre o narrador e as várias vozes que compõem o romance. Isso caracteriza uma construção polifônica, sob o enfoque dado à orquestração pelo autor das vozes componentes da narrativa e não mais o controle absoluto sobre elas. Destaquem-se os variados tipos de vozes, desde as próprias personagens, constituídas individualmente até incursões intertextuais, marcadas ou não pela referência direta a seus autores “originais”, que se desenvolvem sem a intrusão do autor/narrador, mas atuam de forma a se constituírem, dialogando entre si e também com o leitor. Os diálogos com autores e obras da literatura portuguesa são recorrentes em *As intermitências da morte*. Há também uma referência a estudos de Montaigne, a obras de Magritte, entre outros. Exemplo disso pode ser encontrado no seguinte trecho:

Chama-se metamorfose, toda a gente sabe de que se trata, disse condescendente o aprendiz de filósofo, Aí está uma palavra que soa bem, cheia de promessas e certezas, dizes metamorfose e segues adiante, parece que não vês que as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nome são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais do que isso, os nomes que lhes deste, Qual de nós dois é o filósofo, Nem eu nem tu, tu não passas de um aprendiz de filosofia, e eu apenas o espírito que paira sobre a água do aquário. (SARAMAGO, 2005, p.72).

Note-se a referência ao quadro *Ceci n'est pas une pipe*, de René Magritte. Quando se lê que as palavras são rótulos, toda a explicação desenvolvida parece descrever a imagem do cachimbo que não é um cachimbo ou o nome que é só um rótulo, mas não é a coisa em si.

Saramago cria um romance a partir do diálogo com os imaginários híbridos que constituem a morte na contemporaneidade. Essa nova maneira de relacionar os elementos literários e extraliterários é possibilitadora da captação dessas vozes do passado e do presente pelo romance, inaugurando-lhe uma nova voz, por meio do recurso paródico, fazendo a partir disso soar diferentemente as vozes anteriores, extraíndo-lhes novas entonações.

Desse modo, uma das características dos romances de Saramago, a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), é a apresentação de personagens destituídos de uma identidade marcada por um nome próprio. Em *As intermitências da morte*, são personagens anônimos, que incorporam o discurso do outro, com base nas interações sociais permeadas pela situação insólita da greve da morte. Isso possibilita subverter, ou melhor, desconstruir, juntamente com o leitor, um conceito até então comumente estratificado pela metafísica ocidental sobre a morte. Além disso, a morte, por ser uma personagem extraída do imaginário contemporâneo, constituído historicamente, é a única personagem que apresenta uma identidade marcada no romance. Ela é a morte com “m” minúsculo, responsável por conduzir os homens daquele país à finitude.

Percebe-se, também, o que denota uma constância nos romances de José Saramago, o detalhamento mais preciso de personagens de extratos sociais mais baixos, em detrimento dos representantes das altas classes. Um momento que ilustra bem esse aspecto é a narrativa da família de camponeses, a qual ganha um destaque, fazendo com que o leitor, ao se deparar com a história daquela família, conheça o outro lado da história por meio dos menores.

Para Leyla Perrone-Moisés (1999, p. 102),

à semelhança dos melhores historiadores contemporâneos, Saramago reconhece a impossibilidade da história total e a subjetividade inevitável do historiador. Como esses ele opõe à história narrada do ângulo do poder, uma história *non-événementielle*, história do cotidiano, dos atores secundários, dos vencidos, etc. Portanto, o fato de que Saramago reescreva e conteste a história oficial, introduza nestas personagens do povo e lhes dê os papéis principais, comente os acontecimentos do ponto de vista do presente, assuma a subjetividade do relato, nada disso é suscetível de escandalizar os novos historiadores.

No romance, a voz que se destaca é a da minoria, a dos camponeses, da morte negligenciada e do homem solitário e insignificante. São esses os atores que, juntamente com o narrador, regem o coro, que faz ressoar a urgência em se repensar os sistemas responsáveis por dar suporte à morte na contemporaneidade nesse universo insólito do país-símbolo. Essa construção polifônica demonstra também uma ruptura na estrutura do gênero romance.

A implosão dos limites desse gênero é confirmada não somente em termos estruturais, como em termos linguísticos e ideológicos. O canônico pacto da leitura é desconstruído pelas livres incursões e movimentos dentro da narrativa. Além disso o caráter polifônico confere uma liberdade no desenvolvimento das vozes, transformando

o autor em um sujeito ativo, que no lugar de controlar o discurso romanesco dialoga com ele e com outros discursos.

Nesse ponto, desenvolve-se uma espécie de desnudamento do processo romanesco, em que o leitor se vê desconfiado da veracidade de uma narrativa que reivindica para si sua condição de mero artefato. Torna-se a pensar no trabalho de construção do romance. Como exemplo, pode-se destacar o comentário feito pelo narrador, quando da introdução à história dos camponeses, em que por meio da metaficção revela o trabalho do ficcionista, ao destacar os efeitos pretendidos e a própria não veracidade da história narrada:

Que importam pouco a este relato os parentescos de uns tantos camponeses que o mais provável é não voltarem a aparecer nele, melhor que ninguém o sabemos, mas pareceu-nos que não estaria bem, mesmo de um estrito ponto de vista técnico-narrativo, despachar em duas rápidas linhas precisamente aquelas pessoas que irão ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte. (SARAMAGO, 2005, 40).

O trecho expõe alguns recursos identificadores dos traços metaficcionalis que predominam nesse romance. Logo se verifica a ironia existente em torno da própria escritura e dos recursos narrativos utilizados para a aceitação do mundo narrado pelo leitor, assim como ele participa de um descortinar da literatura a se definir. Esse ponto de vista privilegiado do ato da escritura quebra o pacto ficcional tradicional, colocando o leitor em uma posição desconfortável na sua relação com o universo do romance.

De modo a corroborar com o pensamento ora desenvolvido, destaca-se, como Ana Paula Arnaut (2002, p. 239) reflete sobre esse revelar dos bastidores da narrativa e da presença de quem o controla, ao considerar que tal movimento deflaciona a tradicional ilusão realista. Como argumento, relembra o entendimento de Gérard Genette sobre a mimese se definir pelo máximo de informação e o mínimo do informador. Entretanto, há de se notar que o recurso utilizado nesse trecho do romance de Saramago denota a criação de uma nova ilusão, não menos verossímil e realista, a de que o leitor assiste à produção da própria obra.

Segundo Arnaut (2002, p. 239), a metaficção cria estruturas nas quais se incluiriam quer os mais diretos e ostensivos comentários do narrador sobre o processo de construção da narrativa, quer intromissões ou manipulações de índole mais sub-reptícia, mas que atentam para o fato de se tratar de uma ficção. Dessa forma, o recurso a essas

estratégias obriga o leitor a desmistificar o que na ficção realista tradicional é apenas refletido, ou premeditadamente escondido, e passivamente recebido.

Assim prossegue o trabalho com a linguagem no romance de José Saramago, não somente em relação ao próprio fazer literário, mas funcionando de forma a colocar o leitor em uma posição de questionador da própria realidade imaginada dentro do universo ficcional, o que o transporta para o interior da narrativa, mesmo não existindo o pacto coleridgiano, e o faz participar da desconstrução do próprio conceito de morte na contemporaneidade através das intermitências dessa morte que questiona a si mesma sobre seu trabalho e seu papel na vida dos homens.

O ficcionista oferece ao leitor as ferramentas para a desconstrução dialógica de conceitos que parecem estratificados, como o fenômeno dessa morte interdita na atualidade. Por meio de um descortinar das várias camadas formadoras desse imaginário contemporâneo, tocando em pontos chave e dialogando com vários discursos, o ato da leitura se torna um exercício de reflexão e questionamento sobre a condição do homem na contemporaneidade.

4. A PRESENÇA DO CAOS NA LINGUAGEM: CAMINHOS DO FANTÁSTICO

“A minha arte consiste em tentar mostrar que não existe diferença entre o imaginado e o vivido. O vivido podia ser imaginado e vice-versa” (SARAMAGO, 1985).

4.1. Morte, metaficção e o problema da linguagem

A reflexão sobre a morte no romance de José Saramago se constrói em dois níveis, tanto no plano temático, a partir da camada referente às ações intermitentes da morte na vida das personagens, quanto no plano linguístico da construção da narrativa.

As epígrafes de *As intermitências da morte* indicam os dois caminhos para situar a leitura do romance. A primeira, do “Livro das previsões”, é “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano” (SARAMAGO, 2005), convida o leitor a pensar na morte pelo viés humanístico, característica também presente em outros romances do escritor português. Ademais, note-se o desenvolvimento na obra de toda a discussão em torno da relação do homem com a morte e a desconstrução desse tema como um tabu, instaurado a partir de sua primeira ausência, quando “no dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 11).

Por outro lado, investe-se também em uma discussão a respeito da linguagem do romance enquanto artefato, o que é ilustrado pela segunda epígrafe, em que o autor cita Wittgenstein: “Pensa por ex. mais na morte, - & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (apud SARAMAGO, 2005)

Nesse ponto, ressalta-se a camada referente à construção metaficcional desse romance saramaguiano, no que se refere a si enquanto objeto de arte, em uma espécie de autorreferencialidade. As várias incursões do narrador deixam entrever uma preocupação em discutir o status da obra de arte em um caminho trilhado pelo emprego e engenho com as palavras, em conjunto com o próprio trabalho daquele que as conduz dentro do texto, podendo essa entidade ser então chamada de narrador-autor. Esse assume seu posto, como se tomasse o leitor pela mão para caminhar dentro de um labirinto ficcional que ele, seu criador, conhece bem. Entretanto, torna-se inconstante em sua função, experimentando

momentos em que oferece ao leitor explicações, apresentando propositais lapsos de memória e assim constrói uma trajetória de desconfianças na relação com o leitor.

A escolha desse tipo de narrador é uma tendência da prosa portuguesa contemporânea, confirmada por Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 112), ao esclarecer que o romance português contemporâneo tende a incorporar o discurso coloquial, emaranhando níveis de fala como a narração, a descrição e o diálogo. Algo notadamente percebido nos romances de José Saramago, nos quais se pode observar a fusão desses níveis, distribuindo a responsabilidade do olhar, conduzindo a narrativa para o espaço mais simples das coisas cotidianas. Ressalta-se, desse modo, seu caráter polifônico, ao se perceber a convivência com diversas vozes no espaço do romance. Portanto, o narrador perde seu status de “deus ex-machina” e desce ao res-do-chão, igualando-se aos contatos humanos mais comuns, estabelecendo uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada (as personagens), esta participando plenamente dos diálogos com direito à interlocução com outras vozes, inclusive com a do narrador-autor.

Nesse sentido, observa-se a formação de um novo pacto de leitura, a partir de uma inversão do pacto colerigiano no romance contemporâneo, operando-se, em lugar do tradicional mimetismo, a “suspensão voluntária da crença na veracidade e na fiabilidade de uma narrativa que, apesar de tudo, mais não faz que revestir-se e reger-se por diferentes processos, de tonalidades de possíveis mundos outros” (ARNAUT, 2002, p. 244).

Diante desse aspecto, José Saramago recorre a uma literatura do “não”, permitindo ao leitor acompanhar uma desconstrução do tradicional mimetismo, que se opera no texto por várias vias, seja pela atuação do narrador, em sua mudança de local de enunciação e tom narrativo, pelos anacronismos, pela inserção de eventos insólitos no cotidiano da narrativa, assim como pelo uso da ironia e do humor empregadas a cargo da fabulação.

Esse negar e desconstruir não significa, na narrativa saramaguiana, o apagamento das ideologias ou inacabamento, pois o que se opera é mais uma reescritura ou reelaboração da modernidade. Além disso, não impede a vinculação direta ou indireta do mundo do texto aos reais que circundam a realidade do leitor.

Recorde-se que o romance ora estudado se inicia com um período longo e repleto de negações, como se pode observar no seguinte trecho:

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 a amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas suas pródigas 24 horas contadas entre diurnas e noturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. (SARAMAGO, 2005, p. 11).

As recorrentes negações desse trecho inserem prontamente o mundo insólito em que a morte está ausente e indicam um ato excepcional, oferecendo-lhe uma significação que será esclarecida ao longo da narrativa. Conforme Perrone-Moisés (1999, p.103), os romances de José Saramago são em sua macroestrutura discursiva, um “não”. Assim, faz-se necessário examinar quais as assertivas contestadas por eles e as diferentes maneiras como neles se desenvolve essa negação.

Desde o início, o “não”, entendido como chave para a desconstrução da lógica metafísica de que a morte é um fato, algo irrevogável, é a mola que impulsiona o desenrolar da trama. Tem-se nessa partícula negativa também uma discussão a respeito do próprio lugar do romance como artefato artístico e não como representação da realidade, na acepção aristotélica de mimese. Esse processo de transformação de um antigo significado em uma nova e dialógica ação mimética abre a possibilidade de representar na narrativa e por meio dela mais do que o mundo exterior. Por isso, o leitor é considerado um sujeito ativo na apreensão do texto, pois tenta atualizá-lo de acordo com o seu conhecimento de mundo, e também ao verificar os mecanismos utilizados na apreciação do texto como objeto artístico.

Dessa maneira, pode-se entender que a literatura contemporânea questiona o próprio ato da escrita, direcionando o leitor para “uma suspensão voluntária da crença na verdade absoluta do relato que o saúda em pleno palco” (ARNAUT, 2002, p. 245). No entanto, é por essa mesma via que se restabelece a confiança do antigo pacto colerigiano, pois o mesmo exercício de paradigmas metaficcionais, que leva o leitor a questionar o enraizamento ontológico da realidade apresentada, é o fato através do qual o convence de forma a aceitar como possível a representação do trabalho desconstrutivo, porém verossímil, exposto por meio da narrativa. Isso acontece a respeito da consciência da ilusão operada pelos diversos mecanismos do texto ficcional.

Diante desse desnudamento de suas formas, a ficção ultrapassa o dado histórico, alcançando algo que só é possível construir pela linguagem, assim como pelo discurso

histórico, implodindo as fronteiras do imaginário e se afastando da realidade concreta para se construir como simulacro dela. Constituindo-se imagem, a linguagem se transforma na própria ausência do fato, denunciando sua impossibilidade, mas, em contrapartida, reconfigura-se em possibilidade na literatura por meio da ficção.

Sendo assim, ao implantar o insólito desaparecimento da morte, suas idas e vindas como personagem em uma dada realidade, na materialização de um “como se”, José Saramago oferece ao leitor uma reflexão lúcida, calcada em um imaginário existente, e nada ingênuo, sobre a morte. A partir do jogo entre ficção e imaginário, nasce uma rede de relações, em que se estabelecem diversas denúncias sociais, as quais são retomadas pelo manejo do imaginário reconfigurado na obra por meio da ficção. Isso reforça a ideia de que a literatura contemporânea ultrapassa a relação ingênua na disputa do referente com o espaço da verdade. Assim, a ficção adota para si o privilégio da criação, da reescritura, como um desvio da verdade.

Com o objetivo de entender o percurso desse imaginário que se desconstrói, enquanto reflexo de uma verdade, para se reconstituir na literatura, ou seja, em que o literário se sobrepõe ao literal, faz-se necessário retomar o conceito de fictício e imaginário¹² trabalhado por Wolfgang Iser (2013), para quem o fictício não se confunde com a obra literária, mas a possibilita enquanto força que, interagindo com o imaginário, ativa-o por ser uma instância que precisa ser mobilizada para adquirir uma intencionalidade na constituição do discurso literário.

Assim, se a negação é o princípio indispensável de toda imaginação, ela deve se realizar através de um ato imaginativo, ou seja, o que é negado há de ser imaginado. Sendo assim, para toda apreensão é necessária uma transgressão. Essa assertiva retoma a ideia de que “se a negação do mundo significa imaginá-lo como condição de sua apreensão, isso faz com que o imaginário permaneça sob o controle da consciência” (ISER, 2013, p. 272). Nesse sentido, a consciência atua como modeladora da imaginação, direcionando-a para um aspecto do mundo, que deve ser isolado pela negação e

¹²Para Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário* (2013, p. 239), conceito de imaginário pode estar relacionado a três ideias: a de fantasia (como um modo de transbordá-la); a de imaginação (como um mundo de imagens); ou a de imaginação no sentido de concretizar o que é ausente mediante um panorama de ideias preexistente. Este último foi o conceito de imaginário tomado por ele para os apontamentos que serviram de base para reflexão sobre a obra de Saramago. Optou-se, para este estudo, referir-se ao conceito de Iser como “imaginação”, para não confundir com o conceito de “imaginário”, utilizado pela História Nova e adotado no primeiro capítulo desta tese.

constituído para apreensão. É nesse jogo que se constitui a relação entre fictício e a imaginação para a composição da obra literária, já que se considera essa uma instância sem potencial para ativar a si mesma, necessitando ser mobilizada por algo externo a ela.

Portanto, a imaginação é direcionada pela intencionalidade do autor de acordo com o uso que lhe é feito. Destarte, a imaginação não coincide com sua mobilização, antes se desenvolve como um jogo com suas instâncias ativadoras, as quais em um movimento dialético se tornam um lugar onde transcorrem as mais diversas interações, jogo esse que não a torna idêntico às intenções do uso. Nesse movimento, na literatura é o fictício que assume a condição de instância específica ao possibilitar o acesso à imaginação além do seu uso pragmático.

Entende-se que esse jogo regulado pelo fictício permite a leitura do mundo romanescos pelos “olhos” do mundo empírico. Assim, possibilita-se, por essa via de interpretação, que se entenda inclusive o papel da intertextualidade na ampliação da complexidade desse jogo, já que as alusões e citações se revestem de novas dimensões na sua relação com contextos antigos e novos.

Em *As intermitências da morte* há o uso de vários discursos sobre a morte, principalmente a dicotomia instaurada por aquele que a trata como algo próximo ao homem, remetendo ao antigo, e outro que a repele, destacando o pensamento contemporâneo sobre a morte. Esses discursos desenvolvem seus contextos dentro do romance de maneira mútua, em um jogo intermitente de aparecimento e desaparecimento, resultando em uma instabilidade semântica, pois os discursos reunidos constituem contextos uns para os outros, de modo que se inserem em uma relação de tema e horizonte, movendo-se incessantemente entre si. Esse jogo entre os discursos, em que ora um é visto como tema a partir do horizonte do outro, ora o outro é visto como horizonte para aquele que se torna tema, ocasiona um movimento iterativo que resulta em uma nova significação. Esse tipo de relação dialógica faz com que o campo semântico seja duplicado e aquilo que foi dito deixe de significar a si mesmo e passe a presentificar o não-dito.

A primeira ausência da morte marca esse jogo dialético entre o antigo e o novo, pois, em um novo sistema sem a morte, os valores também se invertem, movimentando o

imaginário¹³ sobre a morte. É nesse momento que se faz necessário debater o seu lugar na vida dos homens, como se pode observar nesse trecho em que os governantes planejam estratégias para reorganizar o sistema de cuidados aos moribundos em um fluxo inverso ao praticado na atualidade:

Estou a pensar em uma grande campanha de publicidade em todos os meios de difusão, imprensa, televisão e rádio, incluindo desfiles de rua, sessões de esclarecimento, distribuição de panfletos e autocolantes, teatro de rua e de sala, cinema sobretudo dramas sentimentais e desenhos animados, uma campanha capaz de emocionar até as lágrimas, uma campanha que leve ao arrependimento os parentes desencaminhados dos seus deveres e obrigações, que torne as pessoas solidárias, abnegadas, compassivas, estou convencido de que em pouquíssimo tempo as famílias pecadoras se tornariam conscientes da imperdoável crueza do seu actual comportamento e regressariam aos valores transcendentais que ainda não há muito tempo eram os seus mais sólidos alicerces [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 56-57).

A crítica consiste na intensa medicalização¹⁴ da morte na contemporaneidade que a exclui do cotidiano, elegendo um lugar especializado para ela, como as casas funerárias e os hospitais. Percebe-se a ironia no comentário do primeiro-ministro, interlocutor dessa conversa com o chefe do governo do país-símbolo, quando replica a ineficiência do seu plano: “As minhas dúvidas aumentaram a cada minuto, agora pergunto-me se não deveria antes entregar-lhe a pasta da cultura ou dos cultos, para a qual eu também lhe encontro certa vocação” (SARAMAGO, 2005, p. 57).

Os meios enumerados pelo chefe do governo e a recorrência à publicidade, assim como a objetos artísticos, como o teatro e o cinema, atribuindo-lhes uma função de profundo agente de mudança no comportamento do homem diante da morte, são postos em causa. O romancista ironiza o papel transformador das sociedades atribuído às artes em geral, também à literatura e como essas formas atuam diretamente no construto do imaginário, podendo agir de forma a operar uma complexa mudança na sociedade do país-símbolo em relação à morte, daí a atribuição da cultura ao culto. Esse é inclusive um

¹³No sentido aqui utilizado, imaginário é a decodificação da representação cultural do complexo de emoções e pensamentos analógicos da mentalidade. Sendo assim, o imaginário funciona como um espelho da mentalidade. Reflete-a, e também a deforma, passando por um filtro cultural do grupo cujos valores exprimem uma parte do pensamento analógico contida nele, que varia conforme a época e o segmento social considerado. (FRANCO-JÚNIOR, 2010, p. 67-91).

¹⁴Esse comportamento diante da morte a partir do século XIX permite ao homem por um lado se angustiar diante da morte, por saber identificar cientificamente a doença ou a causa de uma morte próxima, mas por outro nutre esperanças de cura das doenças por meio de aparatos científicos, como medicamentos e tratamentos direcionados pelo médico/cientista. (ARIÈS, 2014, p. 760-766).

dos temas debatidos pelo romance, ao vislumbrar a arte como o meio de humanização da personagem morte em sua última intermitência.

A literatura portuguesa contemporânea tem costumeiramente se defrontado com questões de ética social e de empenho subjetivo como as levantadas no romance em estudo. O que antes atuava de forma a sofrer e combater a ditadura salazarista transforma-se em ato de defesa da democracia. Esse posicionamento de José Saramago, ao considerar a ficção um território privilegiado para a reflexão a partir da representação da sociedade, assim como para o registro de uma escrita reflexiva e opinativa, resulta em uma arte engajada que consagra desenvolvimentos temáticos responsáveis por motivar emocionalmente a relação entre leitura e escrita.

Os jogos existentes entre o real e o ficcional operam um dado novo, o de que o lugar da morte precisa ser repensado como algo concreto e não distanciado para esfera do sobrenatural. As intermitências da morte saramaguiana estão a apontar para o excluído, a massa incontrolável de moribundos, além daqueles que mesmo fisiologicamente estando vivos, são como mortos, a exemplo do violoncelista.

Saramago revela, com o seu desfile de lázaros, um momento na história em que a morte do próximo se torna uma presença constante no cotidiano e não é exclusiva de lugares especializados, limpos da imagem terrificante da finitude, algo que afasta o homem de sua consciência de ser mortal. Para aprofundar esses questionamentos, torna-se necessário trazer à tona, por meio desse jogo discursivo, as problemáticas da morte e do morrer na contemporaneidade em um mundo apresentado ao leitor a partir de um evento insólito como a sua repentina falta.

De acordo com Iser (2013, p. 301), na medida em que o texto literário, em função do pacto estabelecido entre autor e leitor, evidencia-se como discurso encenado, o mundo do texto é apresentado sob o signo do “como se”, e o leitor sabe que se trata de “pôr-entre-parênteses” a atitude natural em relação ao que é estabelecido.

No caso do romance saramaguiano, que apresenta o aspecto metaficcional, esse pacto com o leitor se faz de maneira diferente, por exemplo, do pacto instaurado pelo romance realista do século XIX, deixando ainda mais evidente o *status* de artefato literário do romance, revelando e não somente sugerindo a ficcionalidade do texto

apresentado, sob a forma, muitas vezes, de comentários inseridos pelo narrador ao longo do romance, como se pode observar no seguinte trecho:

Que importam pouco a este relato os parentescos de uns tantos camponeses que o mais provável é não voltarem a aparecer nele, melhor que ninguém o sabemos, mas pareceu-nos que não estaria bem, mesmo de um estrito ponto de vista técnico-narrativo, despachar em duas rápidas linhas precisamente aquelas pessoas que irão ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte. (SARAMAGO, 2005, p. 40).

No trecho destacado, o narrador pausa o desenvolvimento da narrativa para compartilhar com o leitor informações que revelam os mecanismos de construção do romance, elucidando, por meio da prática metaficcional, a utilização de expedientes que integram o leitor em uma prática discursiva, incluindo-o em um debate acerca de elementos formais, como o ponto de vista técnico-narrativo, a ênfase nas personagens que protagonizarão “um dos lances mais dramáticos” da história “inverídica”, assim exatificando o lugar da ficção como artefato, desconstruindo o tradicional pacto coleridgiano, por meio do qual o leitor condescende com o autor, aceitando aquela realidade apresentada no romance como um universo que se “põe entre parênteses”, ou seja, o mundo estabelecido pelo romance.

A partir de *Manual de pintura e caligrafia*¹⁵ (1992), José Saramago instaura um novo modo de narrar, inaugurando em sua obra o que Ana Paula Arnaut (2002, p. 164) chama de “romance de ideias”, pelo qual se avista o exame das questões teóricas e práticas associadas à criação estética, muitas vezes tomadas como enfadonhas e prejudiciais ao que se pressupõe de uma obra de imaginação.

A metaficção enquanto aspecto que revela as engrenagens da narrativa para o leitor, fazendo-o tomar consciência e participar do jogo ficcional, corrobora para o esbatimento de fronteiras não somente entre o narrador e o leitor, mas oferece fluidez na relação com o gênero romance, superando a convenção romanesca do século XIX.

Trata-se de uma apreciação dos romances portugueses contemporâneos, entre os quais se situa a produção romanesca de José Saramago, através da qual se pode

¹⁵O exemplar usado para referência foi publicado pela Companhia das Letras em 1992. No entanto o ano de publicação da primeira edição portuguesa foi em 1977.

vislumbrar, pelos traços comuns a essas produções contemporâneas, o gosto pela diferença, pelo novo.

Desde *Manual de pintura e caligrafia* (1992), a escrita de Saramago revela uma disposição para os jogos metaficcionalis. Tal fato é demonstrado através da tácita consciência relativa à linguagem, ao desnudamento das formas literárias e mesmo ao ato da escrita, provocando no leitor uma constante insegurança no que se refere à relação dialógica entre ficção e realidade. Em um brincar com a escrita e com o *status quo* do romance, a narrativa assume, por vezes, um tom jocoso, endossado pela paródia e por incursões irônicas do narrador.

Sabe-se que a metaficção não é uma técnica narrativa nova, tal como se observa seu emprego em narrativas anteriores, a exemplo de obras de Alexandre Herculano, Machado de Assis, Swift, Cervantes, Fielding e Sterne, em que se nota a recorrência à metaficção e autorreflexividade como meio para contar uma história de múltiplas formas, tratando de chamar a atenção do leitor para o fato de que o autor não está morto, pois está clara a sua intervenção na escrita.

Por meio da metaficção na narrativa, é possível operar digressões reflexivas, interrupções, desconstruções do tempo da narrativa, suspensão do contrato ficcional tradicional com o leitor, como forma de provocar reflexões críticas da literatura incorporadas ao romance. O romance metaficcional serve ao exercício crítico da literatura, algo que se revela pelo fato de incluir a exposição de uma teoria ou até de convenções literárias, demonstrando sua falibilidade, expondo seus limites e demonstrando como essas convenções da escrita operam.

A narração por meio da metaficção desconstrói a coerência dos fatos narrados e deixa o leitor consciente sobre a ficcionalidade do que é lido, operando uma espécie de inversão da fórmula de Coleridge, pois, ao invés de atuar na suspensão voluntária da descrença, o discurso metaficcional opera a dúvida sobre a veracidade daquilo que se lê.

Observa-se na maioria dos romances portugueses contemporâneos um caráter autorreflexivo e fundamentalmente crítico de uma forma romanesca que antes privilegiava modos de ser e de ver tradicionais, e que agora opera tanto no nível de uma limpeza da linguagem da prosa, quanto em instâncias como a linguagem e os efeitos que

ela causa no homem. O trabalho com a palavra se assemelha ao da poesia, e, por fim, incorpora ao romance discursos considerados não literários pela tradição.

Em *As intermitências da morte* a palavra e o seu uso, tanto na construção da narrativa, como no seu efeito sobre a vida dos homens, são temáticas recorrentes na obra. É através da palavra que nos aproximamos do mundo e dos seres, e é por meio dela que a literatura opera de modo a transformar o universo.

Ao observar esse trabalho com a metaficção e com as metáforas construídas, por meio de um aprofundamento dos usos da palavra no romance, admite-se que Saramago reelabora nesse romance seu processo de escrita, podendo ser destacada como uma obra de transição.

O escritor português desenvolve uma reflexão sobre o processo de criação do romance, além da temática de feições alegóricas e dos temas tabus, como se, por meio de recursos metaficcionais e ponderações sobre a linguagem literária, o autor tecesse indicações de como gostaria que sua obra fosse recepcionada.

Note-se o jogo que se estabelece com a epígrafe de *Todos os nomes* (1997), em que, ao constatar por uma frase do livro das evidências: “conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”, pode-se pensar além da relação intertextual entre os dois romances, uma reflexão que se estende por todo o romance de 2005, o de que as palavras nomeiam, mas não definem. Essa discussão se assemelha ao monólogo interior travado entre o aprendiz de filósofo e o espírito que paira sobre a água do aquário, em que ele declara:

parece que não vês que as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes destes não são mais do que isto, o nome que lhes deste. (SARAMAGO, 2005, p. 72).

A reflexão sobre o lugar da palavra norteia as atitudes intermitentes da morte, assim como também é tema constante nas digressões e o que se pode chamar de pausas explicativas feitas pelo narrador ao longo do romance. Percebe-se que, ao se deslocar de seu posto habitual, o narrador mais do que revela os meandros da composição da narrativa, ele se coloca como o responsável pela sua formação. É certamente ele quem a constrói, porém sem aquele poder onisciente, pois o discurso não nasce puro, ele é manipulado e trabalhado à medida que o romance é escrito e isso fica claro através dos comentários metaficcionais inseridos de forma sistemática a dar essa ilusão de contínuo

construto ficcional. Esse processo acontece de modo a revelar além do já conhecido nome do autor, na busca por um desnudar as formas do texto. Isso analogamente se vê também nas diversas imagens representativas da morte elencadas dentro do romance, entre as quais a escolhida pela personagem saramaguiana, uma mulher comum, que, mesmo tendo o poder de aniquilar e finalizar eternamente o mal-entendido com sobrescrito cor de violeta endereçado ao violoncelista, optou, por meio de um simples gesto, acabar com a mensagem derradeira e deixar a vida, agora sua também, seguir novamente.

Essa transformação observada na própria imagem da morte é delineada inicialmente no romance, remetendo primeiramente sua figura às imagens tradicionais de um tirânico esqueleto, envolto em um lençol, na companhia de uma gadanha imóvel; para, por fim, transformá-la em uma nova representação da morte, a de uma mulher comum, com desejo de conhecer até a necessidade mais trivial do ser humano, capaz de se emocionar com a arte e se transformar por meio dela.

Suas primeiras interrupções são norteadas ainda por essa imagem tirânica, tanto no que se refere à atitude de suspender a morte, ou quando resolve iniciar o envio das cartas, para implantar um novo modo de proceder às mortes através das missivas. Somente em sua última ação, essa morte se despede dessa figura terrificante e constrói uma nova imagem de si mesma.

A ideia presente na epígrafe de Wittgenstein é reveladora desse processo de ressignificação da imagem e do conceito da morte, pois pensando sobre ela, constroem-se novas representações e também novos âmbitos da linguagem. Essa reflexão contida nas duas epígrafes do romance impulsiona a percepção do trabalho feito por Saramago no intuito de discutir, além do pensamento filosófico sobre a morte, também o labor com a palavra no espaço do romance, fazendo com que, em outro plano, a obra reflita sobre a função da linguagem literária na construção do universo ficcional.

As intermitências da morte surpreende o leitor acostumado com outros romances de José Saramago, pois, em uma obra pouco volumosa se comparada com as demais do mesmo escritor, a narrativa ganha densidade e agilidade, através de uma escrita enxuta e objetiva. O gosto pelo discurso direto em cenas dramatizadas, além dos comentários críticos e autocríticos desempenhados pelo narrador e pelas personagens do romance, favorece a concisão dessa obra, destacando um novo modo de escrever.

Ao se considerar esse um romance de transição, é importante destacar que além de trabalhar a morte como tema, também trata da arte em suas variadas expressões e seu poder de transformar e tornar eternas as palavras por meio da literatura e da ficção. Sua relação com a linguagem que discute a construção do romance é inegável.

A segunda epígrafe direciona o lineamento estético da obra, ao anunciar a abordagem a partir do ponto de vista da linguagem, impulsionando o entendimento para uma reflexão sobre o tema da morte relacionado ao ser humano e a impossibilidade de representação da morte por meio da linguagem ficcional.

É importante apreciar a referência feita a Ludwig Wittgenstein, um dos filósofos mais significativos da filosofia analítica da linguagem, no direcionamento intencionado pelo autor para a leitura de sua obra. A filosofia da linguagem considera que a sua análise consiste no método mais eficiente para a reflexão filosófica, em oposição a uma apreciação direta da consciência ou a uma descrição baseada na experiência de um conjunto de fenômenos.

O trabalho desenvolvido em *As intermitências da morte* busca, por meio da análise da linguagem ficcional, empreender uma reflexão sobre a morte e sobre a ficção como facilitadora desse processo. A primeira frase do romance remete a esse tipo de reflexão sobre o âmbito da linguagem: “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 11). Analisando essa frase, nesse formato de manchete jornalística, dada sua concisão e objetividade, reflete-se sobre uma morte que mata e depois não mata mais, trazendo através do evento insólito da greve da morte as duas instâncias sobre as quais se funda o romance: a realidade, representada pela análise do estágio anterior à greve da morte, e a segunda, representada pelo insólito, algo somente possível por meio da ficção, com o qual é recepcionado o leitor, inserido prontamente no universo sobrenatural que permeia a narrativa.

Ao apontar esses dois caminhos através dessa frase, que tanto inicia quanto finaliza o romance, José Saramago assinala o pensamento wittgensteiniano, pois indica uma das teses do filósofo alemão, que aponta a possibilidade de descrever situações várias, entendendo como tudo o que se vê ou se descreve poderia ser diferente, e isso não tem obrigação de ser algo pautado na realidade, portanto, podendo se apresentar como fabulação. Pode-se entender que, ao recorrer ao fabuloso, Saramago busca ampliar o

sentido da realidade para refletir sobre a morte e vislumbrar novas representações por meio da linguagem.

Nesse sentido, faz-se necessário notar o contorno fabular nítido desse romance, que assume sua forma mais claramente no episódio da “fábula tradicional, mil vezes narrada da tigela de madeira” (SARAMAGO, 2005, p. 79). Interrompendo o ritmo da narração, que vinha até então assumindo um caráter jornalístico de exposição das consequências da greve da morte em vários setores da sociedade do país-símbolo, o narrador encaminha enfaticamente o leitor para a fábula:

Em poucas palavras se conta, e aqui vamos deixar para a ilustração das novas gerações que a desconhecem, com a esperança de que não trocem dela por ingênua e sentimental. Atenção, pois, à lição de moral. Era uma vez, no antigo país das fábulas, uma família [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 79).

A fábula da tigela de madeira narra a história de uma família, “em que havia um pai, uma mãe, um avô que era pai do pai e aquela já mencionada criança de oito anos, um rapazinho” (SARAMAGO, 2005, p. 79). Devido às dificuldades motoras do avô, já em idade avançada, a nora e o filho, irritados com a sujeira deixada pelo pobre velho, resolvem excluí-lo da mesa na hora das refeições. Entregando ao velho uma tigela de madeira, o filho destina-o à soleira da porta, onde a partir de então faria suas refeições. O neto via a situação e parecia não se importar com feio tratamento dado ao avô, até que começa a trabalhar esculpindo uma madeira com uma navalha. O pai inquieta-se ao ver que não se tratava de um brinquedo e interpela sobre o objeto ao seu filho, o qual responde: “estou a fazer uma tigela pra quando o mandarem comer na soleira da porta como fizeram ao avô” (SARAMAGO, 2005, p. 80). Nesse momento,

caíram as escamas dos olhos do pai, viu a verdade e a sua luz, e no mesmo instante foi pedir perdão ao progenitor e quando chegou a hora da ceia, por suas próprias mãos o ajudou a sentar-se na cadeira, por suas próprias mãos lhe levou a colher à boca, por suas próprias mãos lhe limpou suavemente o queixo, porque ainda o podia fazer e o seu querido pai já não. (SARAMAGO, 2005, p. 80).

Como um contador de histórias, o narrador finaliza, enfatizando a moral da história, a partir da qual o pedaço de madeira ficara ali para exemplo:

Ninguém o quis queimar ou deitar fora, que fosse para que a lição do exemplo não viesse a cair no esquecimento, que fosse para que o caso de que a alguém lhe ocorresse um dia a ideia de terminar a obra, eventualidade não de todo impossível de produzir-se se tivermos em conta a enorme capacidade de sobrevivência dos ditos lados escuros da natureza humana. Como alguém já disse, tudo o que possa suceder, sucederá, é uma mera questão de tempo, e, se

não chegarmos a vê-lo enquanto por cá andávamos, terá sido só porque não tínhamos vivido o suficiente. (SARAMAGO, 2005, p. 81).

Nota-se que a fábula da tigela de madeira está contida em uma macro-fábula em forma de romance. Observa-se que os contornos desse gênero primitivo se aproximam das linhas discursivas assumidas pelo narrador quando esse segue os parâmetros da fábula, ao se tratar de um discurso com traços da alegoria, que oferece um significado relacionado à moral da história. Como se pode observar no trecho destacado, parte do narrador a interpretação, quando o enunciador enfatiza a moral para que “a lição do exemplo não viesse a cair no esquecimento” (SARAMAGO, 2005, p. 81). A certeza final destacada da fábula da tigela de madeira espelha a da macro-fábula de José Saramago, a de que “tudo o que possa suceder, sucederá, é uma mera questão de tempo” (SARAMAGO, 2005, p. 81), ou seja, tem-se uma certeza, e é a de que todos têm um fim, e que se esse não chegar, ou seja, se a morte faltar, os homens estarão eternamente mergulhados em um caos irremediável.

Essa certeza da morte é o que nutre a reflexão instaurada no romance-fábula, explorada por Saramago e amplificada no uso do discurso metaficcional, tendo como base as discussões a respeito das tensões entre realidade e ficção, assim como as ponderações sobre a linguagem ficcional. As incursões metafissionais em tom autocrítico corroboram para as reflexões a respeito do ser humano e o seu estar no mundo, chamando atenção para as implicações sociais da relação de interdição da morte na contemporaneidade, o que constitui boa parte do arcabouço retórico do romance.

Nesse sentido, Agnes Cintra (2008, p. 391) entende que “a voz saramaguiana em defesa do romance clama, aqui, pela ainda representação do gênero numa ‘câmara de silêncio’, ‘do teatro burguês’, onde o ruído está idealmente excluído”. Esse sentido de um discurso mais emoldurado fica evidente quando o narrador modula as tonalidades do humor ou do sublime nas intermitentes aparições da morte, seja como ideia, como palavra ou como personagem. O movimento intermitente relaciona o ritmo do romance ao do gênero fabular, evidenciado a partir da página 87, em que a presença física da morte começa a ser marcada através do sobrescrito cor de violeta presente na mesa do diretor geral da televisão.

A relação é ainda mais nítida quando arrolado o gênero à sua finalidade, direcionada pela sua construção. No *E-dicionário de termos literários*, Carlos Ceia define a fábula como sendo “um gênero literário atento às injustiças e erros dos homens contra

os homens, e que ‘critica fazendo rir’” (CEIA, s.v. “Fábula”). Portanto, entende-se que essa obra se constitua como uma macro-fábula, emoldurada com características afins do gênero primitivo. Assim, o narrador metaficcional organiza e gerencia o universo ficcional para, por meio dele, o leitor refletir sobre a morte e reconstruir sua representação social por meio da linguagem.

A esse respeito, ao estudar a metaficção e a autorreferencialidade em romances da literatura contemporânea portuguesa, Ana Paula Arnaut (2002, p. 222-223) comenta o fato de essa recorrência a uma nova força mimética ou referencial não se tratar somente de refletir pela linguagem a própria irrealidade do real, mas, sobretudo, criar uma nova possibilidade representacional, a qual diz respeito à especulação da própria micro-realidade em que parcialmente vive o escritor. A pesquisadora se refere ao processo criativo e a todas as dificuldades daí decorrentes, reportando-se à representação do processo de construção ficcional na própria ficção, algo que a autora pensa permitir se falar em uma nova escola literária.

Na obra em questão, Saramago experimenta o deslocamento do narrador de seu lugar habitual, tal como se observa em romances anteriores, ao dar pistas e guiar a leitura através de comentários que o expõem como o construtor do discurso e ao mesmo tempo seu crítico. Note-se como esse tipo de intromissão na fabulação exatifica o lugar da ficção, quando o narrador se questiona sobre quais palavras mais adequadas para usar na descrição de uma situação no romance, atentando para a visão crítica do leitor em relação à coerência do discurso romanesco:

Embora a palavra crise não seja certamente a mais apropriada para caracterizar os singularíssimos sucessos que temos vindo a narrar, porquanto seria absurdo, incongruente e atentatório da lógica mais ordinária falar-se de crise numa situação existencial justamente privilegiada pela ausência da morte, compreende-se que alguns cidadãos, zelosos do seu direito a uma informação veraz, andem a perguntar-se a si mesmos, e uns aos outros, que diabo se passa com o governo, que até agora não deu o menor sinal de vida. (SARAMAGO, 2005, p. 15).

Esse recurso metaficcional desestabiliza a crença na integridade dessa narrativa e amplia a visão do leitor para um universo ficcional que parece nascer ali no momento em que se lê, assumindo que o discurso não nasce limpo e fluido, mas que por trás dele existe o escritor que o trabalha artisticamente, manipulando, controlando e revelando as os pormenores que constituem a narrativa.

As palavras se tornam um assunto discutido desde as primeiras páginas do romance, inicialmente, com a preocupação em entender o que acontece no país-símbolo, a imprensa e o governo se preocupam em buscar as melhores maneiras de explicar o insólito acontecido. Tornam-se corriqueiras expressões como:

mas a verdade é que a habitual parte médica distribuída pelo gabinete de imprensa do palácio aos meios de comunicação social não só assegurava que o estado geral da real enferma havia experimentado melhoras durante a noite, como até sugeria, como até dava a entender, escolhendo cuidadosamente as palavras, a possibilidade de um completo restabelecimento da importantíssima saúde. (SARAMAGO, 2005, p. 13).

Note-se no trecho o cuidado e até a vacilação diante dos termos que asseguravam a comunicação sobre o estado de saúde da rainha-mãe. As expressões utilizadas jogam com a intenção de assegurar, porém o que se obtém são imprecisões, pois não há o que ser assegurado em uma situação tão incerta quanto essa greve da morte no primeiro momento da narrativa. Além disso, o próprio narrador demonstra essa imprecisão ao expor as suas escolhas que também vacilam diante de algo desconhecido. Assim, comprova-se a preocupação mantida desde o primeiro momento do romance com relação ao emprego das palavras na construção da narrativa e o difícil trabalho na constituição desse relato.

Nessa atitude diante da construção do relato transparece a dificuldade em falar da morte e de seus efeitos na vida dos homens. Enquanto não se sabe como explicar ou nomear, as palavras têm um obstáculo, já que é mais seguro designar aquilo que existe; e uma situação como a greve da morte é algo sem precedentes na História, sendo difícil a construção de um relato sobre ela, quando se tem por base o real circundante.

Enquanto o relato está ainda pautado em um peso maior na realidade, as palavras e expressões estão em conflito constante, nenhuma declaração passa sem ser questionada ou ao menos sem deixar dúvidas ou incertezas. As autoridades governamentais, eclesiásticas e acadêmico-científicas são as responsáveis por explicar à população o estranho fenômeno e nada concluem, nem asseguram, chegando-se à jocosa afirmação de um dos representantes do setor protestante sobre a comissão interdisciplinar montada pelo governo para tentar uma explicação convincente sobre a greve da morte: “Sem pretender ser irônico, o que nas atuais circunstâncias seria de péssimo gosto, observou um integrante não menos conceituado do sector protestante, parece-me que esta comissão já nasceu morta” (SARAMAGO, 2005, p. 37).

A declaração, além da ironia, demonstra a dificuldade em expressar por palavras aquilo que não se conhece. A respeito da morte pouco se distingue, e da falta dela se sabe menos ainda. Essa dificuldade em explicar o que estava a acontecer naquele país em que ninguém morria fez com que até instituições consideradas conhecedoras de assuntos metafísicos obscurecessem suas declarações sobre o estranho fenômeno, a exemplo do cardeal, representante da igreja católica, o qual, como declara o narrador: “quando na conversação telefônica com o primeiro ministro, admitiu ainda que por palavras muito menos claras, que se se acabasse a morte não poderia haver ressurreição” (SARAMAGO, 2005, p. 35-36).

Esse ruído apresentado, ao tentar esclarecer o fato insólito, leva a narrativa a admitir o problema também da representação do real por meio da escrita. De acordo com Arnaut (2002, p. 232), as narrativas portuguesas contemporâneas têm apresentado um modelo de romance que instaura uma nova força mimética ou referencial, pois “não se trata agora [...] de considerar que a mais ou menos irrealidade da obra, que por vezes pode parecer só linguagem, reflete a verdade da própria irrealidade do real *lato senso* entendido”, mas sim uma nova representação a partir de uma visão mais particular da realidade.

Em *As intermitências da morte*, inicialmente há uma preocupação com a caracterização do real, a exemplo da primeira parte do romance, pois, exceto o fato de não se morrer mais, nenhum outro evento insólito ou sobrenatural acontece, surgindo o enfoque sobre as implicações sociais da suspensão da morte; e, por outro lado, a preocupação com o revés da própria ficção, o que fica claro na exposição do trabalho criativo do escritor.

Essa instabilidade da criação é destacada pelos comentários metaficcionais do narrador, como se pode verificar em declarações como: “o erro resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente retificado” (SARAMAGO, 2005, p. 45); ou mais adiante: “Corrigido o lapso a tempo, posta a verdade no seu lugar, vejamos então o que diz a vizinhança” (SARAMAGO, 2005, p. 45). As intromissões do narrador a explicar, ir e voltar no processo da escrita oferecem a ilusão de que leitor acompanha o desenvolvimento da narrativa, assim como a preocupação em tornar o relato

verossimilhante, apelando para a palavra “verdade” para chamar atenção para a coerência a ser notada no relato ficcional construído.

No entanto, essa verdade não deve ser erroneamente atribuída à busca pela representação do real. Ao mesmo tempo em que o narrador se preocupa com o espelhamento desse real, subverte-o, apresentando um evento insólito que redireciona tudo aquilo que tem seu contraponto na realidade. Podemos observar essa subversão no seguinte comentário do narrador sobre a aceitação da existência de uma morte suspensa, por parte do leitor:

E olhem que não foi por vontade dos soldados do lado de cá, porque esses tinham a certeza de que não morreriam mesmo que uma rajada de metralhadora os cortasse ao meio. Ainda que por mais legítima curiosidade científica devamos perguntar-nos como poderiam sobreviver as duas partes separadas naqueles casos em que o estômago ficasse para um lado e os intestinos para outro. Seja como for, só a um perfeito louco varrido lhe ocorreria a idéia de dar o primeiro tiro. (SARAMAGO, 2005, p. 63-64).

O incômodo causado pela situação absurda de um corpo dilacerado permanecer vivo, mesmo que partido em dois, faz com que se chame atenção para a subversão na representação do real dentro do romance. Essa subversão deixa nítidas as linhas de ancoragem no real, algo ressaltado pelo comentário do narrador, ao atentar para o fato de que ninguém seria capaz de dar o primeiro tiro. Isso demonstra que a narrativa romanesca se torna um reflexo por meio do qual se traduz o real de um modo diferente do habitual.

Para Ana Paula Arnaut (2002, p. 236) as regras existentes no texto ficcional não têm a obrigação de serem similares às “verdadeiras”, mas devem apontar para um conjunto de referentes verossímeis, de acordo com o que se considera poder existir. Assim, o que há é a predominância de um conjunto referencial sobre outro, prevalecendo a hipótese de representação do real, em que os possíveis parecem mais vastos, mas nem por isso se tornam incoerentes, apresentando somente álibis miméticos, para comprovar que o mundo do texto não nasce sem um referente.

Por esse viés, entende-se que o romance de José Saramago aponta para o fantástico como componente que se explora no terreno ficcional, mas não como gênero. De acordo com Maria Alzira Seixo (1999, p. 178), “a componente fantástica, na medida em que não assume uma dimensão isotópica, torna-se por isso mesmo mais premente na sua significação na medida em que funciona como elemento de contradição em relação ao restante universo do romance”. Assim, em *As intermitências da morte*, entende-se que o

fantástico aparece como mecanismo de articulação da linguagem ao ligar o real, ou seja, os eventos do cotidiano pautados na realidade, ao irreal, situação em que a linguagem subverte o real para questioná-lo e, por isso, direcioná-lo a uma nova significação.

Para Wolfgang Iser (2013, p. 313), “a significação não é previamente dada ao texto; ao contrário, ela surge no jogo, que desaparece quando é encontrada uma determinada significação”. Com base nessa afirmativa, vislumbra-se o jogo ficcional presente nesse romance, em que, a partir do esbatimento de fronteiras, o real é invadido pelo insólito e todas as estruturas mais profundas são questionadas.

4.2. Real e insólito: sobre linhas e fronteiras

A metáfora da fronteira presente no episódio dos camponeses ilustra o jogo pretendido pelo narrador-autor, quando classifica o episódio que está prestes a narrar como “uma nova manifestação da inesgotável capacidade inventiva da espécie humana” (SARAMAGO, 2005, p. 38). Ao imaginar que se poderia enganar a morte simplesmente ultrapassando a linha limítrofe entre o país em que não se morre e os demais, já que para além da fronteira continuava-se a morrer como de costume, o movimento do sábio ancião deixa às claras o processo pelo qual a narrativa adentrará mais fundo na esfera do fantástico.

Assim, através da representação alegórica que permite falar de uma coisa por meio de outra, o velho questiona a extensão dos domínios da morte, buscando refúgio na fronteira do país, onde acredita poder se encontrar com a parca e sua gadanha para livrar a si e ao neto do estado de morte-parada. Tal episódio, além de levantar as discussões sobre a eutanásia, também indica um novo rumo da narrativa, direcionando-a para uma nova ação intermitente da morte.

Por isso, enquanto o leitor se encontra atento ao espaço, pois a decisão do velho homem é transpor a linha invisível que o separa da morte, a busca também se dá pela linha invisível a definir realidade e ficção. Como podemos observar no trecho: “A lua, cheia, brilhava. Em algum lugar, adiante, encontrava-se a fronteira, essa linha que só nos mapas é visível. Como iremos saber que chegamos, perguntou a mulher, O pai o saberá. Ela compreendeu e não fez mais perguntas” (SARAMAGO, 2005, p. 43).

A insólita situação só poderia ser compreendida por quem estava completamente inserido nela. O velho enxergou a morte, pois estava entre a vida e a morte, entre a realidade e o insólito estado de morte-suspensa. Essa metáfora da fronteira parece configurar o limite do universo ficcional conduzido pelo fantástico, de forma que, uma vez ultrapassada a linha invisível da fronteira, passa-se ao contato com a realidade ainda não subvertida pela insólita greve da morte nos países limítrofes. Assim, essa linha passa a ser entendida como um espaço de transição, que encaminha para o entendimento da dicotomia realidade/ficção em constante tensão na narrativa.

Esse conflito desenvolvido recorda novamente a epígrafe de Wittgenstein, para quem por meio da linguagem é possível pensar em novas representações da morte; e com isso também abre caminho para a discussão sobre o alcance da linguagem em seu trato poético, ativando as instâncias do imaginário. Quando o romance se encaminha para a interpretação emblemática dos fatos, ele se compromete com aquilo que não é visível nem aparente, muito menos documental, mas com o que “constitui a essência mesma dos fatos: o imaginário de todo um povo” (GOMES, 1993, p. 104). Assim, opera-se um desvio do romance da esfera do real, para se apropriar dos modos de narrativas, como a fábula, a lenda e o mito, que se utilizam do fantástico como modo de ultrapassar o real e ampliar, por meio da alegorização da linguagem, um entendimento crítico sobre o que a narrativa propõe analisar.

Na narrativa de José Saramago, o jogo é estabelecido pelo que em princípio é de conhecimento do leitor subvertido em um fantástico que interage com as grandes articulações factuais do real. Saramago coloca a morte face a face com o homem, atribuindo-lhe vida, e por meio de uma perspectiva ambivalente e plena de ironia, permite justapor a visão poética do universo ficcional a uma crítica branda, mas incisiva.

O autor português recorre ao fantástico não como modo ou gênero, mas como um recurso estético, que auxilia na ruptura do real factual em busca de possibilidades de quebra de paradigmas. Como explica Ana Marcia Siqueira (2018, p. 111), em José Saramago “o fantástico reage contra o materialismo pela subversão dos fenômenos e das regras e se constitui como amálgama entre o sonho/ideal e a análise crítica”. A autora explica que, por funcionar contra a ordem aparentemente estruturada do real, o recurso ao fantástico funciona como meio de ruptura, de forma a questionar o homem diante da complexidade da vida, em meio à impossibilidade da apreensão dessa pelo empirismo

racionalista, encaminhando a narrativa para a percepção de uma realidade muitas vezes absurda.

Nesse sentido, o leitor questiona a representação dessa realidade que se impõe como presença impossível. É nesse ponto que o fantástico é inserido como recurso estético na narrativa saramaguiana de modo a articular a linguagem em busca de novas representações do real.

Segundo David Roas (2011, tradução nossa) eis a essência de toda narrativa fantástica: “o problemático confronto entre o real e o impossível”¹⁶, ou seja a suspeição que desconstrói as convicções das personagens e do leitor perante aquilo que se considera real. No romance de José Saramago, essa quebra de paradigmas ocorre desde a primeira sentença, estendendo-se por toda a narrativa em um gravidade crescente da confrontação entre o real e o insólito.

É o que se observa, por exemplo, nas modulações existentes entre as intermitentes ações da morte, com sua interrupção, durante a qual o homem se vê sem a morte, porém a sua presença física não é encontrada de modo algum, prevalecendo ainda a ancoragem no real; depois, com o comunicado da morte e novo modo de proceder, ela volta às atividades por meio das missivas e se torna palavra escrita; e, por fim, sua metamorfose de esqueleto em matéria volátil e finalmente em uma sedutora mulher, materializando-se na narrativa já totalmente imersa na atmosfera do fantástico.

A tensão entre realidade e ficção levanta a discussão sobre os limites da linguagem para a representação do real, levando em conta o que se entende por realidade na contemporaneidade.

A narrativa fantástica se constitui na dissolução dos limites entre a realidade e a ficção, apresentando situações impossíveis, como o motivo norteador da narrativa saramaguiana. Para Roas (2011, tradução nossa), “Os motivos que compõem o universo fantástico são expressões de uma vontade subversiva que, sobretudo, busca transgredir essa razão homogeneizadora que organiza a nossa percepção do mundo e de nós mesmos”¹⁷. Por esse motivo, compreende-se que a escolha de Saramago na utilização do

¹⁶“*la confrontación problemática entre lo real y lo imposible*”.

¹⁷“*los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos*”.

fantástico como elemento para conceber o real problematiza a representação da realidade por uma linguagem referencial que não explore os limites da ficção.

Diante do real aparentemente comum que a sociedade parece impor, a literatura tem o papel de transgredir pela estranheza, pois desde o início dos tempos não há nada na existência do homem que não seja raro e a morte é um tema que, por excelência, flutua na fronteira do real com a imaginação. Sendo assim, o fantástico se torna o caminho para revelar essa estranheza, ao contemplar a realidade por um ângulo insólito.

Em *As intermitências da morte*, o relato fantástico substitui a familiaridade pelo estranho, pois situa o leitor em um mundo semelhante ao real, porém subvertido pela ausência da morte. A vigência dessa nova realidade em que não se morre só existe dentro de um dado país, onde os códigos da normalidade são subvertidos e as certezas eternas são questionadas, situando personagens e leitor em uma instabilidade que ocasiona a inquietude diante do caos.

Sendo assim é importante situar os dois limites presentes nessa tensão, visto que o romance de José Saramago encaminha o leitor para a discussão sobre a linha tênue a separar realidade e ficção, que parecem opostos, mas dentro da obra se tornam complementares ao explorarem os limites da linguagem ficcional. A partir do emblemático episódio dos camponeses, é possível visualizar a discussão estabelecida pelo romance sobre os limites do real e do ficcional.

Ao se aproximarem da fronteira do país, dá-se a primeira representação visual do fantástico, presente na seguinte passagem:

À uma, às duas, às três, disseram, mas foi como se nada, agora o corpo pesava que parecia chumbo, não puderam fazer mais que soerguê-lo do chão. Então deu-se uma coisa nunca vista, uma espécie de milagre, um prodígio, uma maravilha. Como se por um instante a lei da gravidade se tivesse suspenso ou passado a exercer-se ao contrário, de baixo para cima, o avô escapou-se suavemente das mãos das filhas e, por si mesmo, levitando, subiu para os braços estendidos do genro. (SARAMAGO, 2005, p. 42).

A proximidade da fronteira provoca aquilo que o narrador classifica como “milagre, um prodígio, uma maravilha”, marcando o terreno do sobrenatural presente nesse momento da narrativa, como não houve antes em nenhum outro. Preparando o leitor para um momento diferente, a partir da inserção de elementos de contradizem a lógica factual, indicando a presença do recurso fantástico, explorado com mais intensidade a partir desse ponto. O apelo ao sobrenatural continua marcado pela presença de elementos

da natureza que trazem uma simbologia aproximativa do clima misterioso contido nesse episódio decisivo para a mudança de rumos na narrativa, como se pode observar na mudança do céu depois do episódio mágico de levitação do corpo do avô: “O céu, que desde o princípio da noite havia estado coberto de pesadas nuvens que ameaçavam chuva, abriu-se e deixou aparecer a lua” (SARAMAGO, 2005, p. 42).

A lua, além de indicar a transformação, através das mudanças de fases e de forma, também simboliza “o primeiro morto” (CHEVALIER, 2016, p. 561), ou seja,

Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem uma nova modalidade de existência. A Lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é até considerada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos. (CHEVALIER, 2016, p. 561-562).

Esse momento de transição é simbolicamente marcado pela presença da lua, a indicar a mudança e o reaparecimento da morte através do primeiro morto. O astro celeste também é evocado quando os familiares do avô se perguntam como saberão se é chegada a hora, acentuando a fronteira que marca o espaço dominado pela ficção e aquele ancorado ainda em uma realidade mais próxima do leitor, onde os padecentes encontram a morte.

O espaço ambíguo do país-símbolo evoca a discussão sobre o que se considera como realidade na contemporaneidade. Essa problemática tem relação também com o que se entende por fantástico, já que esse se define por sua oposição ao real. Entretanto, a tensão entre o real e suas várias representações pelo ficcional levantam um questionamento sobre o estatuto do real nessa obra de José Saramago. Preocupado em tratar temas de ordem social e humanística, o autor português utiliza o fantástico como recurso para alcançar um entendimento crítico sobre o real.

No entanto, é importante lembrar que o fantástico enquanto gênero tem sua origem nos séculos XVIII e XIX, em um universo newtoniano, marcado pelas teorias positivistas e mecanicistas, em que se desenha uma realidade concebida de acordo com leis lógicas, suscetíveis a explicações racionais, o que se traduziu como uma separação entre razão e fé, duas perspectivas que antes funcionavam integradas, de forma que colaboravam entre si. O parâmetro mecanicista se torna a ferramenta fundamental para compreender a realidade. Há uma suspensão do entendimento do sobrenatural como meio para a

compreensão do mundo, transferindo seu lugar para aquilo que pode ser logicamente explicado através da ciência.

O fantástico acaba sendo redirecionado em seu uso literário e estético, a exemplo das estéticas do século XIX, e os textos literários acabam rejeitando a presença do sobrenatural e do maravilhoso, por serem avessos à criação de um simulacro mais fidedigno ao real, marcando o descobrimento da realidade como matéria prima da estética do Realismo positivista.

Em um ambiente tão controverso a literatura fantástica resiste porque, mesmo que o cientificismo tenha suspenso a crença no sobrenatural, não poderia excluir a emoção produzida pelo medo da morte e do desconhecido na sociedade em geral. Assim o Romantismo e o Realismo, sem excluir as conquistas da ciência, entenderam que a razão não seria o único meio de representação do real, pois a intuição e a imaginação também seriam meios válidos para tal fim. Por conseguinte, fora dos domínios da razão ainda permanecia o desconhecido.

Essa literatura encontrou apoio na expressão do medo. Superando os limites longevos da espacialidade medieval explorada pela literatura gótica, o fantástico do século XIX aproximou as histórias do presente, ambientando as narrativas em domínios conhecidos pelo leitor para se fazerem mais críveis e impactantes os relatos fantásticos.

No entanto, deve-se considerar que o fantástico do século XIX, assim como classifica Todorov (2008), ainda se funda na ideia de um universo estável, ordenado por leis fixas e imutáveis. Assim, permanece uma noção única, baseada em um empirismo radical, contra o qual o fantástico lança dúvidas e sombras.

No século XX, a literatura fantástica passa por mudanças advindas, sobretudo, do modo como se considera a construção do real. Tendo em vista que o fantástico em sua essência só se estabelece a partir de uma oposição binária com o real, sendo essa noção fundamental para a constituição do gênero, a ideia de realidade muda conforme os avanços científicos.

De acordo com Roas (2011), a partir do século XX, sobretudo após a Teoria da Relatividade¹⁸ de Albert Einstein, o real passa a ser considerado como uma estrutura maleável cuja forma e modo como se apresenta depende da posição e do movimento do observador. A mecânica quântica surge e relativiza a natureza paradoxal da realidade, assim o homem do século XX abandona as certezas da lógica newtoniana e adentra em um mundo onde a probabilidade e o aleatório tem um papel fundamental.

A percepção da realidade com base nas correntes científicas do novo século redireciona o olhar de uma realidade objetiva para várias realidades coexistentes simultaneamente. Pode parecer estranha a referência a um estudo de física para determinar a percepção da realidade na literatura fantástica, porém se deve levar em conta que qualquer reflexão sobre o fantástico requer a consciência do que se quer dizer por realidade.

Ao falar de literatura, oscila-se entre a noção de realidade, entendida como o mundo da ação, e a representação como uma modalidade artística sujeita a convenções. Sendo assim, entende-se que os modos de percepção da realidade são artificiais e que a realidade seja também baseada em convenções. Tal afirmativa adverte que o leitor de literatura fantástica não se encontra fora da realidade, mas integrado a ela. Desse modo, compreende-se que o que se conhece do mundo são versões dele, que não se fundamentam em uma única verdade.

Para Martha Nandorfy (2001, p. 245, tradução nossa), “o que experimentamos não é a realidade externa, senão a nossa interação com ela”¹⁹. A essa afirmação se junta a de que a realidade na contemporaneidade é entendida como uma construção subjetiva, que ao mesmo tempo é compartilhada socialmente (ROAS, 2011). A esse entendimento também corrobora o da cibercultura, no sentido em que provoca uma mudança de percepção do real a partir de novos modos de comunicação. Assim, a realidade virtual, os ambientes digitais e holográficos, o hipertexto têm multiplicado os níveis da ficção, na medida em que questionam a veracidade das percepções sobre a realidade, o que permite dificultar a distinção entre a realidade e a ficção. Exemplos dessa diluição da linha fronteiriça estão em narrativas como *Neuromancer* (1991), de William Gibson, e a trilogia

¹⁸Albert Einstein aboliu a visão do tempo e do espaço como conceitos universalmente válidos e perceptíveis de forma idêntica por todos os indivíduos.

¹⁹ “*lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra interacción con ella*”.

descendente desse romance, *Matrix* (1999-2003), que se constroem com base nesse questionamento da realidade, em que as personagens vivem em um ambiente ilusório, não podendo confiar somente em seus sentidos.

Levando em consideração essa representação de várias dimensões coexistentes, na literatura há ambientações de narrativas fantásticas como a cidade de R'lyeh (onde Cthulhu, de H. P. Lovecraft aguarda adormecido), a lendária Tlön, dos jardins borgesianos, que deixariam de ser transgressões fantásticas e passariam a integrar a esfera do real e do possível, caracterizando-se como outra dimensão. Tal distinção pode ser identificada no país-símbolo de *As intermitências da morte*, de José Saramago, a sofrer de um embargo da gadanha da morte, isolado dentro de suas fronteiras, como se participasse de uma dimensão outra, porém dentro de um real possível, dada a normalidade observada nos países fronteiriços.

Nesse sentido, considerando as várias apreensões da realidade e a incerteza em que se encerra sua percepção pelo homem, pode-se compreender a sua natureza absurda e insólita. Ademais, a apreensão dessa realidade passa pelo filtro subjetivo, ao mesmo tempo em que se constrói socialmente. Por isso, segundo Roas (2011, tradução nossa), “a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única e passou a se contemplar como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos (inclusive, como diria Baudrillard, um simulacro)”²⁰. Assim, não se pode conceber um entendimento absoluto sobre a realidade. Em consequência disso, a lista de modos de explicação admissíveis permanece aberta, como também a lista de critérios de realidade aceitáveis.

Diante desse novo quadro em que a ciência, a filosofia e a tecnologia postulam novos parâmetros de apreensão da realidade, a literatura contemporânea se conecta com novas ideias no que diz respeito ao questionamento sobre a capacidade referencial da linguagem e da literatura. Sendo assim, por essa concepção, David Roas (2011) entende que a realidade é concebida como uma construção artificial da razão, essa, por sua vez, é responsável por elaborar modelos culturais ideais que se sobrepõem a um mundo considerado indecifrável. Por esse viés, a realidade é vista como composto de construtos

²⁰“la realidad ha dejado de ser una entidad ontologicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diria Baudrillard, un simulacro)”

ficcionais como a própria literatura, o que leva a visualizar a dissolução da dicotomia realidade/ficção.

No episódio da fronteira, observa-se aquele que é um dos “mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte” (SARAMAGO, 2005, p. 40), em que o narrador coloca em relevo o fato de existir uma dificuldade na representação da realidade ao certificar o leitor de estar contando uma história embora certa, inverídica.

Essa paradoxal observação põe em relevo o absurdo contido no próprio conceito de real. Aqui Saramago ironicamente recorre à inverdade representada pelo relato fantástico para certificar a validade de sua história. Fazendo isso por meio do fantástico, o autor direciona o conceito de realidade para o de coerência em relação às ações humanas que descartam a fragilidade do homem em relação à morte. Portanto, ele não relaciona a realidade ao que é descrito no texto, pois esta serve apenas como referente, mas não tem por função validar o texto literário, visto que a construção deste independe daquela.

Dessa forma, ao observar a dissolução dessa fronteira entre realidade e ficção, pode-se vislumbrar uma reflexão sobre como a narrativa de Saramago se desenvolve com a utilização de recursos fantásticos. Tal aproximação se percebe pela maneira com que mantém um constante debate com o real extratextual e a construção da narrativa ficcional.

Sabe-se que a literatura fantástica ao longo dos anos tem desenvolvido reflexões sobre o conhecimento que se tem do real e sobre a validade das ferramentas que foram desenvolvidas para representá-lo e compreendê-lo. Por isso, afirma Roas (2011, tradução nossa) que “o mundo construído nos relatos fantásticos é sempre um reflexo da realidade em que habita o leitor”²¹. Nesse sentido, o fantástico que irrompe na narrativa supõe uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual, ocasionando um efeito de inquietude ante à incapacidade de conceber a coexistência entre o possível e o impossível.

No romance, ao romper a primeira intermitência, a morte transgride o paradigma do real vigente no mundo extratextual e, junto com ele, os acontecimentos consecutivos que se seguem corroboram para instalar no leitor um efeito de inquietude diante da

²¹ “*el mundo construído en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector*”.

incapacidade de conceber a existência da imortalidade dentro de um mundo que conservou toda a lógica do real possível. É esse efeito de inquietude que aproxima a obra da esfera do fantástico.

Para a criação desse efeito é necessário que se levem em conta dois fatores, de acordo com Roas (2011), primeiro que exista o emprego de recursos formais para construir o mundo do texto de forma que haja a cooperação do leitor, assumindo a realidade intratextual como semelhante à sua.

Tal como se faz em toda a primeira parte da obra, em que, com o auxílio dos comentários metaficcionalis, o leitor é levado a questionar as estruturas criadas em torno da morte e sedimentadas na sociedade moderna. A greve da morte modifica a maneira de se organizar socialmente, trazendo à discussão valores novos e antigos em torno da morte. Além disso, revelam-se as contendas assumidas por especialistas sobre os efeitos da greve da morte em longo prazo, como foi o caso de comissões criadas desde especialistas em astrologia até filósofos, representantes das religiões e chefes de governo.

A segunda característica enumerada por Roas (2011) diz respeito à integração do leitor com o texto, que deve implicar em uma correspondência entre sua ideia de realidade e a criada intratextualmente, levando o leitor a avaliar a irrupção do fantástico de acordo com os seus próprios códigos de realidade. Sendo assim, ao questionar como seria viver eternamente, a narrativa saramaguiana conserva a lógica representativa do real, fazendo com que o questionamento sobrenatural se fundamente em uma lógica correspondente ao universo natural conhecido pelo leitor, o que colabora para o efeito inquietante diante de uma realidade sem a presença incômoda da morte, mas com a permanência de tudo aquilo que causa dor e angústia.

Nesse sentido Rosemary Jackson (2001) entende que os jogos de linguagem presentes no relato fantástico são uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante, sendo assim, “o fantástico tem uma função subversiva em sua intenção de apresentar um reverso da formação cultural do sujeito”²² (JACKSON, 2001, p. 148, tradução nossa). Nesse sentido, a transgressão experimentada nas narrativas fantásticas só pode ser produzida em contato com uma representação de mundo

²²“*lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar un reverso de la formación cultural del sujeto*”

semelhante à do leitor, com todos os esforços do narrador para que essa semelhança se efetue.

Desse modo, chega-se à definição de Irène Bessière (1974, p. 9, tradução nossa), para quem, “o relato fantástico provoca a incerteza, no exame intelectual, pois põe em prática dados contraditórios reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias”²³. Assim, verifica-se uma mudança de perspectiva mais voltada para a adaptação do fantástico às novas correntes de pensamento do século XX, visto que Bessière admite a natureza não discriminatória do fantástico em categoria ou gênero literário, mas o enxerga como uma lógica narrativa formal e temática, que “surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário”²⁴ (BESSIÈRE, 1974, p. 10, tradução nossa).

Nesse sentido, a correspondência entre o mundo do texto e o mundo do leitor é necessária para o sucesso do relato fantástico por meio da participação ativa do leitor. Por isso a importância de se considerar o horizonte cultural quando se trata de uma ficção fantástica, pois sua base é o próprio questionamento da realidade, de modo até mais assertivo que nas demais ficções literárias.

A amplitude que o enquadramento teórico-crítico do fantástico adquire a partir dos estudos de Irène Bessière ao considerá-lo como um modo e não como gênero alcança um número maior de obras construídas pelo viés do fantástico. O subtítulo do ensaio de Bessière já aponta a concepção de que a narrativa fantástica, para além da hesitação ou do medo, é a “poética da incerteza”, esta pode ser encarada como uma impossibilidade de decifração, tal característica aproxima o relato fantástico da forma simples da adivinha.

Dessa forma, o fantástico contraria as leis naturais, revelando os paradoxos e contradições do real. Nesse sentido, retoma-se a ideia de que a literatura fantástica se funda sobre o questionamento da realidade, por meio de seu embate com o impossível, para desestabilizar os limites do real que o asseguram e problematizar certas convicções coletivas, como é o caso da morte, tema do livro de José Saramago. A subversão

²³ “*le récit fantastique provoque l’incertitude, à l’examen intellectuel, parce qu’il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres*”

²⁴ “*surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l’apparent jeu de l’invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l’imaginaire communautaire*”

operacionalizada pelo desaparecimento da morte ocasiona o questionamento dos sistemas que validam a percepção de realidade do leitor.

Nesse momento, as linhas fronteiriças entre o real e o sobrenatural se apagam. Como explica Rosalba Campra (2001, p. 161, tradução nossa), “a noção de fronteira, de limite intransponível para o ser humano, se apresenta como preliminar ao fantástico”²⁵. Por isso, para que se instale o fantástico é preciso transgredir esse limite, para causar esse estranhamento da realidade, que deixa de ser algo compreensível para se tornar ameaçador.

Em *As intermitências da morte* o medo não é um fator de identificação com o modo fantástico, visto que o romance, por meio dos recursos estilísticos empregados na escrita, não incita inicialmente o temor do leitor, mas trabalha durante toda a narrativa uma tensão nos acontecimentos que leva à inquietação permanente perante as várias intermitências da morte. Algo que pode ser notado, por exemplo, durante a primeira intermitência, em que não há sinal algum de morte vigente, quando o cardeal, personagem que representa o credo religioso em relação à morte, sofre um ataque de apendicite aguda e é levado às pressas para o hospital para uma intervenção cirúrgica, observa-se a descrição do pensamento do religioso diante do medo de morrer que comumente se tem em cirurgias de emergência como estas:

Antes de ser sugado pelo túnel da anestesia, naquele instante veloz que precede a perda total da consciência, pensou o que tantos outros têm pensado, que poderia vir a morrer durante a operação, depois lembrou-se de que tal já não era possível, e, finalmente, num último lampejo de lucidez, ainda lhe passou pela mente a idéia de que, se apesar de tudo, morresse mesmo, isso significaria que teria paradoxalmente vencido a morte. (SARAMAGO, 2005, p. 21).

Não há, pois, nesse trecho expresso o medo da morte, haveria se ela existisse, assim a expressão popular “vencer a morte”, que significaria viver, é subvertida em vencer a morte através da morte. Em uma narrativa com base no real, quando ele é transgredido seus códigos de relação com a referência extratextual também são alterados, isso se dá também pelo viés linguístico, quando a expressão do sobrenatural torna-se obscura, torpe e indireta. Dessa forma, sendo impossível de se explicar tal fenômeno pela razão, o fantástico dessa cena explora os limites da linguagem, pois em uma situação que alguém clama pela morte para vencer a própria morte, supera-se a lógica natural. Para

²⁵“la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico”.

David Roas (2011, tradução nossa), “o fantástico se produzirá sempre que os códigos de realidade do mundo em que habitamos sejam postos em interdito”²⁶, por isso um país que sofre o embargo dos serviços da morte só pode ser descrito com base em um código de realidade subvertido e ressignificado. De acordo com Bellemin-Noël (2001, p. 111, tradução nossa),

O autor fantástico deve obrigá-las [as palavras], durante certo momento, a produzir um “ainda não dito”, a significar algo não designável, isto é, a fazer como se não existisse adequação entre significação e designação, como se houvesse fraturas em um ou outro dos sistemas [linguagem/experiência], que não corresponderiam a seus homólogos esperados²⁷.

O fantástico converte-se em um problema de linguagem ao direcionar o relato para um desajuste entre o referente literário e o linguístico, provocando uma discordância entre o mundo do texto e o mundo extratextual. Dessa maneira o fantástico encaminha o discurso para o não-dito e o não visto na cultura, tornando-se um gênero subversivo não somente na temática, mas também na estilística, visto que “altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema” (ROAS, 2014, p. 56).

A ausência de uma dúvida ou hesitação e até mesmo, como determina Filipe Furtado (1980) para a caracterização do fantástico, a permanência da ambiguidade em *As intermitências da morte* insere o romance de Saramago em um novo modo de construção desse tipo de literatura, distanciando-se de conceitos tradicionais em busca de um aparelhamento teórico novo que classifique tal uso do sobrenatural como elemento estético fundamental para uma literatura subversiva, que transgrida o natural para ressignificá-lo, tal como encontrado no romance de José Saramago.

Esse recurso ao fantástico não se apresenta da mesma maneira que nas obras analisadas por Todorov (2004), visto que o século XX traz uma concepção diferente daquela realidade imutável do século XIX, e com isso também transforma a ideia de que o fantástico se funda na transgressão do real, pois em um universo em que o real não é

²⁶“Lo fantástico se producirá siempre que los códigos de realidad del mundo en el que habitamos sean puestos en entredicho”

²⁷“El autor fantástico debe obligarlas, sin embargo, durante um cierto momento, a producir um “aún no dicho”, a significar in indesignable, es decir, a hacer como si no existiera adecuación entre significación y designación, como si hubiera facturas em uno o outro de los sistemas [lenguaje/experiencia] que no corresponderían com sus homólogos esperados”.

mais tão estável, não há mais o que transgredir, e o insólito agora se revela como regra e não mais como exceção.

Pode-se observar a partir de *A metamorfose*, de Kafka, a mudança nessa perspectiva de diferenciação entre a literatura fantástica tradicional e a moderna. Nesse romance, Kafka insere o leitor prontamente em uma realidade insólita, o protagonista Gregor Samsa se transforma em um inseto, sem que haja nenhuma vacilação ou hesitação ante o fenômeno sobrenatural por parte do narrador, do protagonista, nem de algum familiar de Samsa. Pela perspectiva todoroviana, esse romance opera o revés da narrativa fantástica tradicional, propondo, ao invés do rompimento do real pelo fenômeno sobrenatural, uma naturalização do insólito no real.

Percebe-se a semelhança entre o processo de construção do fantástico na narrativa de Kafka e também na de José Saramago. Uma vez que se aceita, sem quaisquer questionamentos, a fiabilidade dos fatos que se vão narrar a partir do embargo dos serviços da morte no país-símbolo, suspende-se também a hesitação diante do sobrenatural.

O universo do romance saramaguiano já apresenta esse contraste entre aqueles que se encontram sobre a influência da greve da morte e os demais seres humanos localizados além das fronteiras do país-símbolo. Dentro dele as regras do aparente real são modificadas em função do embargo da morte e devido a isso o universo ficcional tem seu funcionamento invertido em uma lógica que parte do sobrenatural para a naturalização do insólito.

No entanto, mesmo não havendo a hesitação diante do sobrenatural, o leitor experimenta um sentimento de inquietude e se surpreende com o fato de existir, mesmo que ficcionalmente, uma realidade tão próxima, tão referencialmente semelhante, em que a morte, a única certeza absoluta dentro dessa nova concepção de realidade instável, não atua mais.

O próprio não questionamento dessa realidade já funciona como uma transgressão das leis naturais. Nesse país-símbolo, as personagens aceitam prontamente o insólito fato de a morte poder revogar a sua atuação natural já é um ato transgressor de uma ordem conhecida como normal. Por outro lado, a representação desse universo que a ficção

apresenta como verídico faz com que o leitor questione a sua realidade, percebendo-a como ilusória, e propondo uma revisão das noções de normalidade.

A esse tipo de narrativa fantástica produzida a partir de Kafka, Jaime Alazraki (2001) propõe uma revisão da noção de fantástico além da concepção de oposição ao real, denominando-a neofantástico. Para Alazraki (2001), o novo fantástico não descansaria sobre uma representação casual da realidade, mas se fundaria em uma ruptura lógica do real com vistas a ampliar as possibilidades de apreensão da realidade. Essas narrativas

São, em sua maioria, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios do irracional que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceitual ou científico com que lidamos diariamente.²⁸ (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa).

Esse conceito de algum modo aproxima Alazraki a Todorov quando persiste a ideia de que o fantástico existe em contraposição ao real. Assim, pode-se entender que a literatura fantástica contemporânea só modificou seu modo de apresentação devido a sua interação com o real, considerado como algo instável, em que não há verdades gerais, senão um universo descentrado e caótico. Sendo assim, se não há uma maneira de compreender e captar a realidade torna-se impossível toda transgressão, pois em uma realidade em que tudo é possível não existe o que transgredir.

Porém, há de se considerar que mesmo em um universo instável com verdades relativas, alguns estatutos da razão seguem inalterados, como o fato de que não é possível que a morte se retire da vida das pessoas da maneira como ocorre no universo saramaguiano. Desse modo, a concepção de real é entendida como algo compartilhado por todos os indivíduos socialmente, o que ainda permite recuperar a dicotomia natural/sobrenatural em que se baseia todo relato fantástico. Para Roas (2014, p. 67),

o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional.

²⁸“Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.”

O romance de José Saramago dialoga com a perspectiva de construção do fantástico kafkiano, visto que a transgressão do real pelo fantástico revela as problemáticas instituídas em sua representação pela linguagem.

Nesse sentido, mesmo a realidade sendo incompreensível para a inteligência humana, tal problemática não impediu o homem de buscar meios de explicá-la, seja através da filosofia, da metafísica, da ciência ou da religião, que elaboram esquemas para se entender o mundo. Isso resulta em uma infinidade de esquemas de pensamento que não fazem mais do que sugerir e criar novas realidades, pois, incapaz de explicar o mundo, o homem cria um. Dessa forma, concorda-se com Roas (2014, p. 69) ao afirmar que “a realidade é, portanto, uma construção fictícia, uma simples invenção”. Sendo assim, a transgressão experimentada no universo ficcional de *As intermitências da morte* converte-se em um problema de linguagem e representação.

Notem-se os esforços do narrador para manter a coerência em relação ao simulacro de realidade exposto no texto, por mais que desde o primeiro momento a transgressão tenha acontecido pela pausa no trabalho da morte por sete meses, ela é a primeira responsável por gerar uma inquietude crescente em toda a narrativa, pela simples possibilidade de existir vida sem a morte. Essa é a pauta da comissão interdisciplinar reunida pelo governo do país-símbolo. Instâncias como a filosofia e a religião discutiram questões relacionadas à compreensão de uma realidade sem a morte, como se pode observar no seguinte trecho:

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 dos dados do presente uma previsão plausível das novas questões com que a sociedade iria ter de enfrentar-se, além, escusado seria dizer, do inevitável agravamento das questões velhas. (SARAMAGO, 2005, p. 37)

Nesse excerto se expõe o real como algo a ser construído pela linguagem a partir de uma lógica do presente, como a face de Janos que olha para o passado e para o futuro, construindo o futuro e problematizando as velhas questões. A comissão foi reunida depois do recebimento do “dramático memorando” (SARAMAGO, 2005, p. 35) dos lares do feliz ocaso, cuja frase final rematava “antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte” (SARAMAGO, 2005, p. 32).

Nesse sentido o que se seguem são reflexões que tentam reorganizar o caos na cultura deixado a partir da greve da morte com a ressignificação dessas instâncias.

Enquanto os filósofos se dividiam entre otimistas e pessimistas, a frente dos representantes das religiões seguia unida na opinião de que tal cenário era impossível para a manutenção dos respectivos credos, visto que

não se tratava de uma atitude nova, o próprio cardeal já havia apontado o dedo ao busílis que significaria esta versão teológica da quadratura do círculo quando, na sua conversação telefônica com o primeiro-ministro, admitiu, ainda que por palavras muito menos claras, que se se acabasse a morte não poderia haver ressurreição, e que se não houvesse ressurreição, então não teria sentido haver igreja. (SARAMAGO, 2005, p. 36).

Note-se que a tensão provocada pelo fato de a morte não existir desestrutura um dos esquemas mais seguros de explicação do universo, estimulando a criação de mais uma realidade, estruturada agora em uma nova ordem sem a morte. Porém, o absurdo instaurado nesse universo leva a reflexão por meio da linguagem como o instrumento de significação do universo, que entra em colapso quando essa ordem é subvertida.

Nesse sentido, faz-se necessário entender a afirmativa de Wittgenstein (2008, p. 245), para quem “os limites da linguagem significam os limites de meu mundo”. Portanto, ao realizar uma fratura no real por meio da inserção de um elemento desestruturador da lógica metafísica, José Saramago tensiona ao máximo a linguagem para que ela transgrida esse limite da lógica na ressignificação desse universo.

Assim, ao demonstrar a falibilidade desse sistema, aponta-se também a impossibilidade da linguagem na construção dessa realidade, como se pode observar na argumentação do mais velho dos filósofos pessimistas:

Ora, sendo esta, pública e notoriamente, o único instrumento de lavoura de que deus parecia dispor na terra para lavar os caminhos que deveriam conduzir ao seu reino, a conclusão óbvia e irrefutável é de que toda história santa termina inevitavelmente num beco sem saída. Esse ácido argumento saiu da boca do mais velho dos filósofos pessimistas, que não ficou por aqui e acrescentou acto contínuo, As religiões, todas elas, por mais volta que lhes dermos, não tem outra justificação para existir que não seja a morte, precisam dela como do pão para a boca. (SARAMAGO, 2005, p. 36).

Utilizando da lógica metafísica ancorada no real culturalmente compartilhado, o mais velho dos filósofos pessimistas encontra na fratura da representação do real por meio da utilização da linguagem uma maneira para refletir sobre a situação das igrejas sem a morte. A afirmação é respondida por um conceituado representante do setor católico:

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 com uma libertação, O paraíso, Paraíso ou inferno, ou cousa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos que

o quê geralmente se crê, a religião, senhor filósofo, é uma 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 atrativa a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta. (SARAMAGO, 2005, p. 36).

Nesse trecho, vários paradigmas de ancoragem no real culturalmente estabelecido foram desestruturados por intermédio da linguagem. Valores considerados universais são questionados a partir da negação da morte como fato irrevogável e isso leva, dentro dos limites da lógica da linguagem, ao questionamento de diversas estruturas. A esse respeito, Wittgenstein (2008, p.279) afirma que para a filosofia da linguagem “o sentimento do mundo como uma totalidade limitada é o místico”. Portanto, o posicionamento dos representantes da igreja na comissão interdisciplinar chega à conclusão de que seria o fim da doutrina religiosa se a morte continuasse a se recusar a matar, não tendo outra opção senão fazer o que sempre fizeram rezar, fazer procissões etc. Seguindo a discussão na comissão interdisciplinar, a filosofia também teve sua lógica questionada:

E nós, perguntou um dos filósofos otimistas em um tom que parecia anunciar o seu próximo ingresso nas fileiras contrárias, que vamos fazer a partir de agora, quando parece que todas as portas se fecharam, Para começar, levantar a sessão, respondeu o mais velho, E, depois, Continuar a filosofar, já que nascemos para isso, e ainda que seja sobre o vazio, Para quê, Para quê, não sei, Então porquê, Porque a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur de montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer. (SARAMAGO, 2005, p. 38).

Mesmo destacando a máxima de Michel de Montaigne (2016, p. 102), “que filosofar é aprender a morrer”, os filósofos admitem a importância da morte, mas também encontram uma solução para o contexto de seu desaparecimento, que estaria no próprio filosofar, pois a filosofia se funda na discussão dos problemas e não somente na explicação deles. Sendo assim, todo o pensamento filosófico é passível de ressignificação, podendo vislumbrar seu emprego em novas realidades. Faz-se uma comparação entre os dois segmentos que estruturam a percepção da realidade, o primeiro se limita a responder às inquietações por estatutos irrevogáveis, sendo essa transgressão o atestado de sua morte; e o último segmento, a filosofia, segue questionando para apreender o mundo tal como ele se apresenta: inseguro, caótico e mutável.

Depois de a comissão se reunir para definir rumos para o novo cenário sem a morte, os representantes dos segmentos da religião e da filosofia finalizaram a sessão com mais perguntas do que respostas. Nesse momento, Saramago expõe aquele que seria o ponto crucial para a mudança de rumos e a ocorrência de mais uma intermitência da morte: a transposição da fronteira.

O trespasse realizado pela família de camponeses marca de maneira clara o posicionamento marxista de José Saramago, pois a revolução vem inevitavelmente pelas ações dos mais oprimidos. Para Terry Eagleton (2011, p. 9), “a narrativa que o marxismo deve oferecer é a história da luta dos homens e mulheres para se libertarem de certas formas de exploração e opressão”. Desse modo, entende-se o protagonismo dos camponeses de José Saramago nesse momento, indicando essa luta pela libertação em relação à opressão ocasionada pelo estado de morte-parada imposto pela greve da morte, assim como pelas autoridades e pela sociedade, tornando-se uma das críticas mais contundentes em relação à luta de classes estabelecida através da punição da família pobre em detrimento da máfia, que atendia aos interesses das classes dominantes. Esse próximo passo da narrativa encaminha a reflexão obtida com a transgressão da lógica metafísica para o cerne de uma das questões discutidas no romance: a luta de classes e a importância do lucro a qualquer custo.

Desse modo, a narrativa saramaguiana, por intermédio do fantástico, desconstrói a lógica metafísica para questionar as estruturas que balizam a realidade, bem como as injustiças decorrentes das desigualdades sociais. De acordo com Terry Eagleton (2014, p. 19),

a arte para o marxismo faz, assim, parte [...] da ideologia de uma sociedade – um elemento nessa complexa estrutura de percepção social que garante que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como “natural” ou que nem seja vista.

A atenção dada no comentário metaficcional do narrador em seguida ao episódio do trespasse dos primeiros mortos inicia a reflexão sobre o lugar dos humildes e sua força de transformação, como podemos observar no seguinte trecho:

O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente rectificado. Uma família camponesa pobre, das realmente pobres, nunca chegaria a ser proprietária de uma carroça nem teria posses para sustentar um animal de tanto alimento como é a mula. Tratava-se, sim, de uma família de pequenos agricultores, gente remediada na modéstia do meio em que viviam, pessoas com educação e instrução escolar suficiente para poderem manter entre si diálogos não só gramaticalmente correctos, mas também com aquilo a que, à falta de melhor, alguns costumam chamar conteúdo, outros substância, outros, mais terra-a-terra, miolo. (SARAMAGO, 2005, p. 45).

Saramago, através do narrador, preocupa-se em certificar a situação da família e nesse espaço refletir sobre as condições dos mais humildes. Além disso, note-se a ênfase dada aos nomes, com o uso da palavra “camponeses” em contraposição à expressão

“pequenos agricultores”, destacando a relação de trabalho entre os pobres, como sujeitados ou não aos seus patrões. Ademais, destaca-se a educação formal da família, pois somente pessoas com alguma instrução poderiam manter diálogos gramaticalmente corretos e ter um senso crítico capaz de desenvolver uma ideia revolucionária de praticar a inumação no trespasse da fronteira, sendo capaz de reagir por um ato de rebeldia contra o sistema que se impunha sobre eles.

Na sequência dos primeiros mortos, a palavra e seu uso tornam a ser tomados como aquilo que significa o mundo. Essa atitude é percebida pelo modo como a palavra sendo manipulada ao gosto de certos grupos transforma o ato de rebeldia dos camponeses em atitude horrenda e digna de reprovação moral por meios menos oficiais que a polícia e a justiça, deixando aos cuidados dos meios de comunicação, manipuladores dos discursos, o julgamento dos camponeses.

Não foram condenados nem julgados. Como um rastilho a notícia correu veloz por todo o país, os meios de comunicação vituperaram os infames, as irmãs assassinas, o genro instrumento do crime, choraram-se lágrimas sobre o ancião e o inocentinho como se eles fossem o avô e o neto que toda a gente desejaria ter tido, pela milésima vez jornais bem pensantes que actuavam como barómetros da moralidade pública apontaram o dedo a imparável degradação dos valores tradicionais da família, fonte, causa e origem de todos os males em sua opinião, e eis senão quando quarenta e oito horas depois começaram a chegar informações sobre práticas idênticas que estavam a ocorrer em todas as regiões fronteiriças. (SARAMAGO, 2005, p. 47).

Como se pode observar, a condenação não veio da justiça, os camponeses foram depreciados pela imprensa cuja atuação corrobora para acentuar a paradoxal atitude das pessoas do país-símbolo diante da máfia que controla o tráfico de pessoas em morte-parada. Verifique-se como o discurso manipulado pela mídia demonizou os camponeses, mas, ao mesmo tempo, ignorou o movimento ilegal da máfia.

Em seguida, a mesma imprensa que condenou a família de camponeses modula de maneira mais generalizante as palavras para tratar sobre a atitude de pessoas de outras classes sobre a prática de inumação de corpos na fronteira do país:

Os meios de comunicação que antes tinham vituperado energicamente as filhas e o genro do velho enterrado com o neto [...], estigmatizavam agora a crueldade e a falta de patriotismo de pessoas aparentemente decentes que nesta circunstância de gravíssima crise nacional tinham deixado cair a máscara hipócrita por trás da qual escondiam o seu verdadeiro carácter. (SARAMAGO, 2005, p. 48).

Note-se como a mudança da classe que se denuncia influencia no emprego de qualificativos relacionados a elas. Enquanto que aos pobres fora destacada a falta de

humanidade e o ataque vil aos inocentes, enfatizando a má atitude, desferindo a moralidade, quando se amplia o espectro daqueles que agiram da mesma maneira. Os qualificativos, de maus, convertem-se em antipatriotas, afastando-se do signo da maldade intrínseca ao homem e se aproximando de uma falha moral em relação a algo menos pessoal, como o sentimento de patriotismo. Observe-se também a utilização de expressões hiperbólicas no trecho anterior, como: “pela milésima vez”, “a imparável degradação de corpos”, “origem de todos os males” que são contrapostas com a rapidez de como todo esse discurso sobre moralidades foi desconstruído em apenas quarenta e oito horas, pois a partir de então práticas ilícitas semelhantes foram adotadas não somente pelos mais humildes proprietários de carroças, mas também

Outras carroças e outras mulas levaram outros corpos inermes, falsas ambulâncias deram voltas e voltas por azinhagas abandonadas para chegarem ao lugar onde deviam descarregá-los, atados no trajeto, em geral, pelos cintos de segurança ou, em algum censurável caso, escondidos nos porta-bagagens e tapados com uma manta, carros de todas as marcas, modelos e preços transportaram a essa nova guilhotina cujo fio, com perdão da comparação libérrima, era a finíssima linha da fronteira, invisível a olho nu, aqueles infelizes a quem a morte, no lado de cá, havia mantido em situação de pena suspensa. (SARAMAGO, 2005, p. 47-48).

É importante notar que as pessoas são tomadas pelos objetos que possuem, certificando que suas posses indicam a sua classe de procedência. O emprego dessas expressões indica a perda dos traços de humanidade nas personagens, quando confrontado ao episódio dos camponeses, pois a palavra selecionada para indicar o transporte dos padecentes é “descarga” como se tratassem de objetos, não de pessoas. Além disso, note-se novamente o uso da metáfora da linha fronteira, a funcionar como o fio da navalha, a nova guilhotina, já a preparar o leitor para o retorno da morte na narrativa sob a forma da ceifadora de vidas.

O tráfico clandestino de padecentes era feito com o consentimento do governo do país, que diante das ameaças da máfia e da pressão exercida pelos países fronteiriços, resolveu fazer “vista grossa” (SARAMAGO, 2005, p. 49), através de um acordo de cavalheiros, ao trespassar ilegal, visto que, de algum modo, a máfia estava resolvendo um dos problemas do governo do país símbolo e aliviando quantitativamente a leva de padecentes em morte parada. Para isso, as ações efetivas para que se transcorresse normalmente o transporte de padecentes à fronteira sem a interrupção dos planos da máfia pelo governo, ainda sem escancarar para a sociedade e para os países vizinhos, era desativando os vigilantes, ou seja, eles estariam vigiando as fronteiras, mas nada

fariam para conter o transporte feito pela máfia. Nesse momento, novamente se direciona a atenção para as palavras escolhidas para a construção do discurso, como se pode observar no seguinte excerto:

Bem, chegados a este ponto, o director de serviço apresentará a contraproposta, a que também poderemos chamar sugestão alternativa, isto é, os vigilantes não serão retirados, permanecerão nos lugares onde agora se encontram, mas desactivados, Desactivados, Sim, creio que a palavra é bastante clara, Sem dúvida, senhor ministro, apenas manifestei minha surpresa, Não vejo de quê, é a única maneira que temos de não parecer que cedemos à chantagem desse bando de patifes, Ainda que em realidade tenhamos cedido, O importante é que não pareça, que mantenhamos a fachada, o que acontecer por trás dela já não será da nossa responsabilidade. (SARAMAGO, 2005, p. 54).

A escolha de expressões como “sugestão alternativa”, e o status de “desactivados” atribuídos aos vigilantes da fronteira, mantém encoberta pelo discurso a transgressão moral e ética posta em prática pelo governo do país-símbolo na situação adversa da greve da morte.

Nesse sentido, é importante observar as referências feitas em todo o romance à utilização da palavra escrita ou proferida. Para tanto, o narrador-autor adverte: “com as palavras todo cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas” (SARAMAGO, 2005, p. 65). Estabelece-se no romance uma relação problemática entre o mundo real, contexto sociocultural, e a fragilidade de sua representação, apontando para a instabilidade da sua construção por intermédio da linguagem.

Porém, nas palavras do narrador-autor, a linguagem, representada no trecho destacado pelo vocábulo “palavras”, responsável pela construção do mundo do texto, é tão instável quanto a realidade que ela pretende representar em acordo com o contexto sociocultural, representado na assertiva pelo termo “pessoas”. Sendo assim, é importante entender como essa afirmativa do narrador, de que a percepção do real é construída por meio de representações verbais, encaminha para a conclusão de que a própria ideia de realidade é artificial, direcionando o leitor para entender o jogo responsável pelo efeito fantástico estabelecido nessa problematização do seu contexto sociocultural e a transgressão ocasionada pelo fantástico na narrativa.

Sendo assim, observa-se no relato fantástico esse enfraquecimento dos limites entre realidade e ficção, algo que reflete também um traço da literatura contemporânea. David Roas (2014, p. 121) entende que para caracterizar o fantástico é necessário esse contraste entre o mundo do texto e o contexto sociocultural em que o leitor vive,

mantendo uma relação intertextual do fantástico com essa outra realidade, entendida como construção cultural.

De acordo com Linda Hutcheon (1997, p.142), faz parte da postura assumida pelo romance pós-moderno confrontar os paradoxos da representação, seja a fictícia/ histórica, o particular/geral ou o presente/passado, e nesse embate não anula um lado em detrimento de outro, mas se dispõe a explorar os dois lados. Roas (2014, p. 103), comenta que esse posicionamento do romance pós-moderno se contrapõe à característica do fantástico contemporâneo, que, ao invés de harmonizar a dicotomia real/ficcional, problematiza esses limites.

Em *As intermitências da morte*, o problema apresentado não revela nada além do trágico desaparecimento da morte. Desse modo o elemento fantástico se apresenta na forma de uma especulação sobre a greve da morte, não apresentando um dado concreto de sua existência física, como mais tarde aparece na forma de uma carta enviada ao director-geral da televisão. A partir do aparecimento da morte enquanto palavra escrita se inicia uma materialização dessa personagem, culminando em sua metamorfose em mulher ao final do romance.

Portanto, mesmo se tratando de uma obra contemporânea, que apresenta aspectos identificados por Linda Hutcheon (1997) como próprios da narrativa pós-moderna como a metaficção e a auto-referencialidade, no romance de José Saramago não há uma total harmonização do elemento sobrenatural, sendo este o responsável pela inquietante sensação do leitor diante do relato fantástico. O elemento sobrenatural é o responsável pela criação do efeito fantástico, visto que provoca a inquietude no tocante à percepção do real, fazendo o leitor, por meio de uma linguagem metafórica, refletir sobre aspectos desse real instável.

Do mesmo modo, é importante destacar esse aspecto também como o responsável por afastar *As intermitências da morte* do conceito de neofantástico, cunhado por Alazraki (2001), visto que não revela um lugar para a ampliação positiva, pois problematiza o real, desamparando o leitor até a última intermitência da morte, finalizando o relato fantástico da mesma forma como começou, sob signo da incerteza.

Ademais, entende-se que o universo do romance saramaguiano se aproxima mais da definição contida no fantástico contemporâneo descrito por David Roas (2014, p. 108) como:

O mundo da narrativa fantástica contemporânea continua sendo nosso mundo, e nós continuamos nos vendo representados no texto. Nossos códigos de realidade – arbitrários, inventados, mas, e, isso é importante, compartilhados – não apenas não deixam de funcionar quando lemos textos fantásticos, como também atuam sempre como contraponto, como contraste de fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos.

Diante dessa afirmativa do autor espanhol, observa-se no romance a necessidade de uma leitura referencial, visto que a transgressão iniciada pela negativa do trabalho da morte encaminha o leitor não para uma negação da realidade, mas o obriga a uma leitura dela sob a transgressão operada pelo elemento fantástico, por intermédio da linguagem metafórica do romance.

Rosalba Campra (2001, p. 191, tradução nossa) aponta para esse movimento duplo da narrativa fantástica contemporânea: “O fantástico não é somente um fato da percepção do mundo representado, mas também de escrita”²⁹. Daí a importância atribuída pela autora de uma concepção prévia do leitor sobre a realidade para contrastar com os fenômenos narrados no relato fantástico.

Um olhar atento para a linguagem é o que permite evidenciar a transgressão proposta pela narrativa fantástica nesse romance saramaguiano, não se limitando somente à sua dimensão temática. Nesse sentido, Roas (2014, p. 123) afirma que “a literatura fantástica manifesta, assim, as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, uma vez que tenta representar o impossível, ou seja, ir além da linguagem para transcender a realidade admitida”. Daí a necessidade da leitura referencial de textos fantásticos, colocando-os sempre em contato com o contexto sociocultural do leitor.

As intermitências da morte é uma narrativa que necessita dessa leitura em dois planos, ou seja, na observação da temática trabalhada a partir da transgressão do real e também na observação da linguagem metaforicamente trabalhada para alcançar uma reflexão profunda sobre o real. Esse aspecto também está presente no que Alazraki

²⁹“Lo fantástico no es solo un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura.”

denomina de neofantástico, mas na narrativa de José Saramago permanece o efeito inquietante, ausente nas narrativas elencadas por Alazraki como neofantásticas, como se pode observar em momentos em que a presença da morte, mesmo que somente em palavras escritas, aterroriza as personagens do romance, como se pode observar na reação causada pelo sobrescrito cor de violeta, primeiro à secretária, pois teve aguçada a sua curiosidade pelo efeito da cor do papel na mesa do director-geral da televisão, e depois a reação do director-geral ao abrir o sobrescrito:

Quando a secretária entrou, o director-geral ainda estava de casaco vestido e não fumava. Segurava com as duas mãos uma folha de papel da mesma cor do sobrescrito, e as duas mãos tremiam. Virou a cabeça na direção da secretária que se aproximava, mas foi como se não a reconhecesse. De repente estendeu um braço com a mão aberta para fazê-la parar e disse numa voz que parecia sair doutra garganta, Saia imediatamente, feche essa porta e não deixe entrar ninguém, ninguém ouviu, seja quem for. (SARAMAGO, 2005, p. 88).

Até esse momento da narrativa o leitor não sabe ainda que o sobrescrito cor de violeta é uma carta da própria morte escrita à punho. A tensão desse momento se estende por todo o relato contado primeiramente do ponto de vista da secretária e depois do próprio director-geral, ainda obscurecendo o alcance do leitor e despertando a inquietude e tensão diante do novo acontecimento. Como se pode verificar no seguinte trecho:

O director olhou o relógio, olhou a folha de papel, murmurou em voz muito baixa, quase em segredo, Ainda há tempo, ainda há tempo, depois sentou-se a reler a carta misteriosa enquanto passava a mão livre pela cabeça num gesto mecânico, como se quisesse certificar-se de que ainda a tinha ali no seu lugar, de que não a perdera engolida pelo vórtice de medo que lhe retorcia o estômago. (SARAMAGO, 2005, p. 88-89).

A reação de medo do director-geral da televisão em relação à missiva está claramente expressa nas linhas do romance. Algo que até o momento só havia se imaginado, a materialização da morte, principia a fazer parte do universo da narrativa. De acordo com David Roas (2014, p. 134), o fantástico objetiva desestabilizar os limites que dão segurança ao leitor do relato, visando à problematização das convicções coletivas antes descritas.

Experimenta-se, pois, na leitura dessa carta feita pelo director-geral, em plano fechado, guardando aos olhos do leitor as minuciosas reações da personagem, ainda sem revelar o conteúdo da carta, a construção do efeito fantástico através do suspense, o que pode ser experimentado pela consciência da transposição do limite entre o natural e o sobrenatural. Essa transgressão ao mesmo tempo provoca estranhamento em relação à

aparente normalidade, preservada sobre a quase intocada camada de realidade, que até então estava sendo preservada da incômoda presença da morte.

Nesse momento, ao se materializar por meio da escrita, a morte contata diretamente o homem, que se vê diante de uma expressão original de sua vontade a ser por ele executada. É essa transposição que converte o familiar em algo incompreensível e ameaçador, algo necessário para o estabelecimento de outro efeito fundamental no fantástico, o que em José Saramago não chega a se estabelecer como um medo, mas que nesse momento se destaca como uma impressão mais grave do que a simples inquietude apontada anteriormente como um dos efeitos do fantástico estabelecidos no relato.

Todavia, nota-se que o caminho para o estabelecimento do efeito fantástico está nos jogos de linguagem realizados na construção da narrativa, centrados em uma leitura referencial que depende do universo extratextual para o sucesso do efeito pretendido por esse romance-fábula. Concorda-se, portanto, com a premissa de Roas (2014, p. 123), para quem “a literatura fantástica manifestaria, assim, as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, uma vez que tenta representar o impossível, ou seja, ir além da linguagem para transcender a realidade admitida”.

Desse modo, estabelecem-se na obra uma transgressão dessa relação referencial do leitor com o seu contexto sociocultural, traço caracterizador do relato fantástico. Nesse sentido, concorda-se com Alazraki (2001) sobre como essa transgressão do fantástico por meio do trabalho da linguagem metafórica serve para revelar uma segunda realidade escondida por trás da cotidiana. Nesse sentido Susana Reisz (2001, p. 194, tradução nossa), entende que as ficções fantásticas

se sustentam no questionamento da própria noção de realidade e tematizam, de maneira muito mais radical e direta que as demais ficções literárias, o caráter ilusório de todas as ‘evidências’, de todas as ‘verdades’ transmitidas em que o homem de nossa época e de nossa cultura se apóia para elaborar um modelo interior do mundo e situar-se nele.³⁰

O relato fantástico construído por José Saramago, ao questionar um dos estatutos irrevogáveis da existência humana, a morte, coloca em contato o mundo intratextual e o mundo extratextual, representado pelo horizonte sociocultural do leitor, questionando

³⁰“*Se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las ‘evidencias’, de todas las ‘verdades’ transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo e ubicarse en él.*”

suas estruturas mais profundas e fazendo o leitor refletir sobre a realidade por meio de sua própria dissolução. Saramago escolhe utilizar em seu texto o efeito de fantástico na modulação da linguagem como forma de explorar os limites do real, representado no texto literário como um modo transgressor de apreensão da realidade que tem a intenção de provocar no leitor questionamentos sobre a sua realidade e fazê-lo refletir e construir novos significados para ela.

4.3. A morte em diálogos e correspondências

Diante do que foi trabalhado, entende-se a importância dada por José Saramago à palavra enquanto meio para representar e significar a realidade socioculturalmente compartilhada no texto literário. Sabe-se que não é possível atribuir função prática ao texto literário, porém se pode verificar o seu efeito ao inquietar as pessoas e essas têm a possibilidade de ressignificar a sua própria realidade.

Para os estudos marxistas da literatura, a arte faz parte da “superestrutura” (EAGLETON, 2011, p. 19), ou seja, algo que integra a ideologia de uma sociedade. Sendo assim, em uma relação com o referente real, é importante entender como a mentalidade é condicionada pelas relações sociais da época em que foi produzida e como impacta na criação literária. Nesse sentido, de acordo com Terry Eagleton (2011) as obras literárias exprimem as formas de percepção da realidade e como tal devem exercer uma relação com a maneira dominante de enxergar o mundo, o que se caracteriza como a mentalidade social ou a ideologia de uma época.

Por isso, para Eagleton (2011), o que celebra uma obra literária está além da questão do estilo, pois escrever bem significa também dispor de “uma perspectiva ideológica que possa penetrar nas realidades da experiência dos homens em uma dada situação” (EAGLETON, 2011, p. 23).

Dessa forma, toda a obra de Saramago deixa clara essa busca por transcender o texto e atingir o real, principalmente no que diz respeito às transformações sociais. Nesse sentido, é importante destacar o compromisso do escritor português com a escrita literária,

o que implica também um compromisso com sua escritura³¹. Para tanto, deve-se destacar o termo escritura como

a linguagem escrita de um escritor consciente de sua tarefa, que vai além de uma simples habilidade que pode ser desenvolvida por qualquer pessoa, já que a escritura implica um homem com intenção de escrever, envolvido pelo contexto social em que vive e para o qual retorna. (BRAGA, 1999, p. 31).

Sendo assim, o escritor se revela como alguém consciente de que sua escritura deve apresentar juízos, pois a palavra como expressão do pensamento, já se revela carregada de sentidos, sendo impossível uma relação neutra com seu referente. Sobretudo nos romances de Saramago, o emprego da palavra não é indiferente sobre as coisas do mundo, pois assume um compromisso com a História, e em *As intermitências da morte*, esse trabalho com a palavra assume uma posição de destaque.

Tomando por base esse compromisso, é importante assinalar o posicionamento do autor português sobre a autoridade da escrita. Para Saramago (1997, p.40-41), o romance é o reflexo de uma parcela identificada da humanidade, encontrada na pessoa do autor; uma de suas reflexões sobre essa forma literária pode ser identificada nesta afirmativa: “tal como entendo, o romance é uma máscara que esconde, e ao mesmo tempo, revela os traços do romancista”, com isso não se quer dizer que o livro seja uma parcela de vida do autor, mas reconhece que “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (SARAMAGO, 1997, p. 41).

Em seus romances, além do seu trabalho com o aprimoramento da língua em seu trato poético, José Saramago deixa clara a intenção de sua escrita em assumir uma dimensão sócio-histórico-filosófica, pois formula uma literatura comprometida com a sociedade da qual faz parte, assim como desenvolve a partir dessa vivência questionamentos sobre o homem e a humanidade. Tais aspectos são percebidos na organização de *As intermitências da morte*, que assume duas tonalidades diferentes em sua divisão, a saber: a primeira parte, em que se apresentam as ações intermitentes da morte; e a segunda parte, em que se estabelece um novo ritmo da narrativa após a relação da morte com o violoncelista.

³¹Para Roland Barthes (2004), a escritura é uma realidade formal situada entre a língua e o estilo do escritor, mas ao mesmo tempo independente de ambos.

A solução utilizada para o questionamento do real circundante nesse romance fundamenta-se na transgressão dessa realidade pelo viés linguístico e temático. Sendo assim, recorrer ao fantástico se configura como uma estratégia de questionamento da realidade.

O movimento intermitente da morte põe em dúvida a segurança da realidade, modificada tanto pelas ações quanto pelas pausas da morte em sua função milenar. O desaparecimento da morte no primeiro momento do romance coloca em evidência mais a consequência para uma realidade problemática – ilustrada pela relação do homem e as instâncias sociais com a morte – do que o acontecimento insólito da paralisação em si. No entanto, os rumos da narrativa se alteram na segunda intermitência, através da qual a morte reaparece em um contato por escrito, por meio de uma inquietante carta cor de violeta.

A missiva, que aparece misteriosamente sobre a mesa do director-geral da televisão, tem a cor violeta e logo provoca o interesse da secretária: “O sobrescrito continuava ali. Estou com manias, será efeito da cor, pensou, ele que venha já e se acabe com o mistério” (SARAMAGO, 2005, p. 87).

É importante entender a simbologia ligada à cor violeta e sua relação com a remetente da carta. O violeta significa “a cor da temperança, feita de uma proporção igual de vermelho e azul, de lucidez e de ação refletida, de equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria” (CHEVALIER, 2014, p. 960). Essa carta aparece em um momento da narrativa em que o caos instalado no país-símbolo enfrenta o problema da inumação ilegal de corpos na fronteira pela máfia, com o auxílio e a “vista grossa” do governo. Assim, entende-se que a carta cor de violeta surge para trazer novamente o equilíbrio com o retorno da morte às suas atividades, como se pode entender de sua relação com a cor simbolizadora da temperança.

A cor roxa ou violeta também é utilizada durante o período dedicado à quaresma, os quarenta dias que antecedem a festa da Páscoa na igreja católica, representando a Paixão de Jesus Cristo. Como consequência desse uso, para as sociedades ocidentais a cor violeta passou a simbolizar a cor do luto ou do semiluto, ligada ao simbolismo cristão, assume a forma de uma morte enquanto passagem.

O significado da temperança e a imagem da morte estão presentes no sobrescrito enviado ao director-geral da televisão. Os efeitos do conteúdo somados à inquietante cor levaram o destinatário da carta a relatar o ocorrido ao primeiro-ministro, o qual designou o próprio director-geral a ler a carta às nove horas da noite, no noticiário da televisão. Como se pode acompanhar no seguinte trecho:

Agora é que não o compreendo de todo, senhor primeiro-ministro. É simples, este assunto vai ficar entre nós, rigorosamente entre nós, até às nove horas da noite, a essa hora o noticiário da televisão abrirá com a leitura de um comunicado oficial em que se explicará o que irá suceder à meia-noite de hoje, sendo igualmente lido um resumo da carta, e a pessoa que procederá a estas duas leituras será o director-geral da televisão, em primeiro lugar porque foi ele o destinatário da carta, ainda que não nomeado nela, e em segundo lugar porque o director-geral da televisão é a pessoa em quem confio para que ambos levemos a cabo a missão de que, implicitamente fomos encarregados pela dama que assina este papel. (SARAMAGO, 2005, p. 94).

A atenção aos detalhes na composição dos elementos dessa cena leva o leitor cuidadoso a antecipar alguns aspectos que norteiam a segunda intermitência da morte. Além da inquietante cor do sobrescrito, a hora determinada para a leitura no noticiário, “às nove horas” tem um valor simbólico ritual. O número nove é o último da série dos Algarismos e “anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. Encontrar-se-ia aqui a ideia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a da morte” (CHEVALIER, 2014, p. 644). Os elementos harmonicamente se combinam para antecipar a volta à normalidade, em que a morte cancelaria seu embargo ao país-símbolo, retornando às suas atividades a partir da meia noite.

A leitura da carta em rede nacional foi preparada pelo director-geral da televisão, seguindo expressas ordens de sigilo do primeiro-ministro, o mistério só colaborou para que a insólita situação despertasse a atenção das pessoas no estúdio. Às nove horas, o locutor lia o comunicado oficial do governo para em seguida o director-geral proceder à leitura da missiva:

Notava-se que estava nervoso, que tinha a garganta apertada. Pigarreou um pouco para limpar a voz e começou a ler, senhor director-geral da televisão nacional, estimado senhor, para os efeitos que as pessoas interessadas tiverem por convenientes venho informar que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, sem protestos notórios, desde os princípios dos tempos e até ao dia trinta e um de dezembro do ano passado. (SARAMAGO, 2005, p. 99).

O comunicado estarrecedor marca a meia-noite, uma hora aberta, como o retorno de suas atividades, para restabelecer a normalidade no país-símbolo. No entanto, os

efeitos poderiam ser catastróficos, pois mesmo com a greve da morte o medo de sua presença não havia sido esgotado do mundo e o que ela pretendia em seu comunicado era inovar no modo de proceder às mortes desse ponto em diante, como se pode acompanhar na leitura do restante da carta:

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 para sempre, isto é, eternamente, embora, aqui entre nós dois, senhor director-geral da televisão nacional, eu tenha de confessar a minha total ignorância sobre duas palavras, sempre e eternamente, são tão sinónimas quanto em geral se crê [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 99).

Enfatiza-se a construção de sua imagem pelos pintores e gravadores doutro tempo como uma forma de demonstrar o caráter meramente ilustrativo da atribuição dessas imagens à morte, destacando certa fragilidade dessas representações. É nesse contexto que a morte revela o seu intento em suspender sua ausência naquele país. Como um experimento científico, a morte oferecera aos seres humanos um de seus desejos mais antigos, a imortalidade.

Dessa missiva, também se faz necessário destacar a importância dada pela remetente ao significado de cada palavra, como é o caso da comparação entre sempre e eternamente, claramente levando seu destinatário, e conseqüentemente o leitor, a refletir sobre o que as duas palavras conseguem comunicar.

ora bem, passado este período de alguns meses a que poderíamos chamar de prova de resistência ou tempo gratuito e tendo em conta os lamentáveis resultados da experiência, tanto de um ponto de vista moral, isto é, filosófico, como de um ponto de vista pragmático, isto é social, considerei que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto, quer em sentido vertical, que em sentido horizontal, seria vir a público reconhecer o equívoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade. O que significará que a todas aquelas pessoas que já deveriam estar mortas, mas que, com saúde ou sem ela, permaneceram neste mundo, se lhes apagar a candeia da vida quando se extinguir no ar a última badalada da meia-noite [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 99-100).

A justificativa para a suspensão das mortes se apresenta como uma oportunidade de o homem experimentar o que seria viver para sempre. Assim a morte tinha proposto um experimento ao qual aferiu em suas conclusões após análises, constatando o fracasso diante daquele que seria um dos desejos mais antigos da humanidade. Com base nessa construção ficcional, observa-se o efeito de real que se intenta produzir dentro desse contexto insólito. Ao retornar e admitir que a ausência das mortes por sete meses dentro dos limites daquele país teria servido para a aplicação de uma experiência, ressalta-se a

ideia de que nessa narrativa intenciona-se tornar a realidade demonstrável e não somente representável, criando a ilusão de realidade para que o leitor se identifique com o texto e faça as associações de acordo com o seu conhecimento de mundo.

Além disso, note-se a organização da conclusão da morte sobre o seu experimento, que parece fazer uma referência ao que até o momento foi trabalhado no plano temático da obra, pois na primeira intermitência o leitor observa as atitudes do homem diante do novo quadro sem a finitude, analisando-o do ponto de vista social e moral, tal como o referido pela morte na sua carta ao director-geral da televisão.

Assim, mesmo em se tratando de um anúncio da morte, personagem sobrenatural, a todo o momento a autora da carta chama atenção para a utilização da linguagem na construção do real, como quando esclarece o fato de utilizar metáforas, mas aludindo ao caso de não ser mais do que uma utilização conotativa da expressão. Como se pode observar na continuação dessa primeira carta:

Note-se que a referência à badalada é meramente simbólica, não seja que a alguém lhe passe pela cabeça a ideia estúpida de encravar os relógios dos campanários ou de retirar os badalos aos sinos pensando que dessa maneira deteria o tempo e contrariaria o que é minha decisão irrevogável, esta de devolver o supremo medo ao coração dos homens. (SARAMAGO, 2005, p. 100).

Essa intenção deliberada de estabelecer uma relação com o real reafirma a filiação dessa história d'*As intermitências da morte* ao fantástico, quando se constitui a necessidade de sustentá-la em um referente hiper-realista, pois para o estabelecimento do relato fantástico é necessário que “o discurso recorra a todos os meios que lhe permitam mascarar a efectiva inadequação da história ao mundo empírico, fazendo esquecer que ela apenas contém uma lógica (a do gênero), cujas regras se pretende impor ao destinatário” (FURTADO, 1980, p. 53).

Para tanto, faz-se necessário também destacar a importância do meio escolhido pela personagem morte para contatar os homens. A carta enviada ao director-geral da televisão desempenha o que Filipe Furtado (1980, p. 55) denomina de “recurso a documentos”, sendo um dos componentes que busca dar credibilidade ao relato fantástico. Além disso, a escolha do destinatário passa pelo crivo daquilo que o teórico português refere como o “recurso à autoridade” (FURTADO, 1980, p. 54), completando as escolhas do relato fantástico para assegurar sua fiabilidade nesse episódio da carta da morte. O “recurso à autoridade” é estabelecido em uma busca do relato fantástico por

“atestar a realidade objetiva daquilo que encena com dados fictícios ou manipulados, mas atribuindo-os a fontes vulgarmente consideradas de grande confiança e probidade” (FURTADO, 1980, p. 54).

A morte ainda escreve: “Portanto resignem-se e morram sem discutir porque de nada lhes adiantaria” (SARAMAGO, 2005, p. 100), demonstrando uma morte terrível e implacável, corroborando com a imagem dessa personagem concebida ao longo dos séculos. Determinada a fazer o homem entender sua importância, ela retorna ainda sob a figura da morte aterradora.

Entretanto sua experiência ao longo desses sete meses a fez notar que era preciso modificar algo no procedimento das mortes. Assim, decide pelo aviso prévio de sete dias para que o futuro morto tenha tempo de ritualizar a própria morte. Esse posicionamento da morte está direcionado para que o homem perceba a importância de manter-se mais próximo, falar sobre ela e ritualizá-la. Algo que é feito de maneira impositiva, sem, além disso, intencional afastar o medo que se sente da morte.

Tal posicionamento se torna claro quando ela admite que o homem sendo tão desejoso de sua própria vida, não atenta para os avisos, como as doenças enviadas por ela, precisando agora personalizar os serviços ao enviar uma missiva semelhante à endereçada ao director-geral da televisão, de grafia autêntica e reveladora de um prazo de vida, como se pode observar na conclusão de seu aviso:

A partir de agora toda a gente passará a ser prevenida por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe resta de vida, fazer testamento e dizer adeus à família, pedindo perdão pelo mal feito ou fazendo as pazes com o primo com quem desde há vinte anos estava de relações cortadas, dito isso, senhor director-geral da televisão nacional, só me resta pedir-lhe que faça chegar hoje mesmo a todos os lares do país esta minha mensagem autógrafa que assino com o nome com que geralmente se me conhece, morte. (SARAMAGO, 2005, p. 100).

A carta da morte termina com um recorrente uso dos imperativos, determinando seu poder perante os homens e demonstrando o novo modo de morrer. O meio escolhido para avisar as mortes próximas, a carta cor de violeta autógrafa, assim como o comunicado lido pelo director-geral, configura-se ainda como um “recurso a documentos” (FURTADO, 1980, p. 55), como uma forma de maximizar os artifícios do relato fantástico, de forma a conferir maior verossimilhança à narrativa dentro daquele universo proposto por ela.

Pode-se estender essa observação ao caso da imprensa e da grande mídia, representada nesse primeiro momento pelo director-geral da televisão nacional, que foi o porta-voz da funesta notícia. Depois do anúncio do retorno da morte feito pelo director-geral, sobre a população do país, abateu-se uma hecatombe. As associações de serviços funerários, marceneiros e coveiros puseram-se a se reorganizar para acolher a horda de mortos por enterrar a partir da meia-noite.

Nesse tocante, faz-se necessário destacar o papel da imprensa no episódio do retorno da morte às suas atividades. Além de ser o meio escolhido pela morte para atingir toda a população do país-símbolo, a mídia televisiva ou impressa opera em *As intermitências da morte* como expressão da moralidade, além do costumeiro papel informativo. Em certo momento da narrativa, o narrador compara o alcance obtido pela imprensa ao da divindade em outros tempos:

Às vinte e uma horas exactas surgiu, acompanhado pela sua inconfundível música de fundo, o fulgurante arranque do telejornal, uma variada e velocíssima sequência de imagens com as quais se pretendia convencer o telespectador de que aquela televisão, ao seu serviço as vinte e quatro horas do dia, estava, como antigamente se dizia da divindade, em toda parte e de toda parte mandava notícias. (SARAMAGO, 2005, p. 99).

O poder da imprensa se encontra expresso na narrativa através da maneira como por meio dela se condenam ou se absolvem os camponeses no episódio da fronteira, ou mesmo quando ela se torna um veículo para manter e amplificar o caos após o anúncio do retorno da morte, como se pode observar no seguinte trecho, em que as manchetes dos jornais, grafadas em letras maiúsculas, estão carregadas de anúncios exclamativos e sensacionalistas, contribuindo para que o pânico se instale.

É muito fácil de compreender que existe uma certa diferença entre a imagem nervosa de um director-geral falando ontem à noite no pequeno ecrã e estas páginas convulsas, agitadas e manchadas de títulos exclamativos e apocalípticos que se podem dobrar, guardar no bolso e levar para reler em casa com todo o vagar e de que nos contentaremos com respingar aqui estes poucos mas expressivos exemplos, Depois Do Paraíso O Inferno, A Morte Dirige O Baile, Imortais Por Pouco Tempo, Outra Vez Condenados A Morrer, Xeque-Mate, Aviso Prévio A Partir De Agora, Sem Apelo E Com Agravo, Um Papel Cor De Violeta, Sessenta E Dois Mil Mortos Em Menos De Um Segundo, A Morte Ataca À Meia-Noite, Ninguém Foge Ao Seu Destino, Sair do Sonho Para Cair No Pesadelo, Regresso À Normalidade, Que Fizemos Nós Para Merecer Isto, et caetera, et caetera. (SARAMAGO, 2005, p. 110-111).

A importância dada ao papel impresso, duradouro, que pode ser sacado ao olhar a qualquer momento, marca a segurança atribuída à escrita e como esse meio termina por ecoar mais gravemente o regresso da morte.

Entretanto, observa-se a reação desse meio de comunicação no momento da suspensão da morte, no início do romance, em que jornais do país-símbolo hesitaram diante do que deviam publicar, decidindo por repetir as mesmas manchetes de anos anteriores: “Ano Novo, Vida Nova” (SARAMAGO, 2005, p. 17). Em um primeiro momento, o do desaparecimento da morte, ao lidar com o desconhecido, o director do jornal receia por dar notícias de algo que não se conhece, portanto, demonstrando a impossibilidade de afiançar nesse contexto insólito uma manchete segura. Na dúvida, opta pelo costumeiro, aquilo que se consegue nomear, mesmo que a manchete escolhida assuma uma forma ambígua dentro do novo contexto, começando por comunicar já outro fato, ou seja, em um novo ano sem a morte, certamente a vida teria um novo significado.

Assim por meio da fratura no real, opera-se também uma transgressão pela linguagem, levando o leitor atento a questionar-se sobre essa experiência a partir do evento insólito, atuando como uma inversão do significado positivo que carrega a passagem a um novo ano.

Quando a morte retoma suas atividades, a imprensa age sobre aquilo que já conhece e domina, pois nesse momento se experimenta o retorno à normalidade, configurando-se ainda uma crítica à imprensa sensacionalista que torna cotidianos os assuntos como a morte e as grandes tragédias humanas. Esse posicionamento diante da morte pelos meios de comunicação do país-símbolo ilustra um sintoma da contemporaneidade quando se encara o que Zygmunt Bauman (2008, p. 59-60) entende como “banalização da morte”.

Nesse sentido, o que se observa nas manchetes publicadas depois do retorno da morte reflete o oposto, talvez como um modo de suavizar o horror suscitado por ela em sua autoritária decisão de retornar à meia-noite, alguns títulos se constroem de uma forma, diga-se, bem-humorada, como “A Morte Dirige O Baile”, ou “Sem Apelo E Com Agravo”, ou ainda “Sair do Sonho Para Cair No Pesadelo”. Percebe-se que “a banalização transforma o próprio confronto num evento banal, quase cotidiano, esperando desse modo fazer da ‘vida com a morte’ algo menos intolerável” (BAUMAN, 2008, p. 60).

Diante desses exemplos, observa-se como nesse romance de Saramago o fantástico é levado a descortinar o real, fazendo-o se revelar ao leitor como um território instável e absurdo. Note-se como a ancoragem no real é feita através de artifícios utilizados no relato fantástico, e como corroboram para aproximar real e ficcional, de

modo a fazer uma intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, demonstrando quão absurda pode ser a própria realidade tomada como contraponto ao fantástico expresso na narrativa.

Em observância a esse aspecto, destaca-se a afirmativa de David Roas (2014, p. 96) de que a narrativa fantástica, impulsionada pelo esgotamento dos recursos mais tradicionais, viu-se impelida a buscar novas formas de expressar a transgressão que a define. Esse novo modo de organizar o relato fantástico, para Rosalba Campra (2001, p. 185), está na representação da transgressão por meio dos conteúdos. A autora entende que não é necessária a aparição de um fenômeno impossível, porque a transgressão é estabelecida pela falta de nexos entre os diferentes elementos do real, pondo em questão a lógica narrativa.

No entanto, além da coerência, a dimensão transgressora do texto fantástico vai além do textual, pois “seu objetivo é sempre questionar os códigos que desenvolvemos para interpretar e representar o real” (ROAS, 2014, p. 96-97). Com base nesse posicionamento sobre a narrativa fantástica explicitado por Campra (2001) e Roas (2014) é que se observa a função do fantástico na narrativa saramaguiana de modo a tornar mais nítida a reflexão que se quer suscitar da realidade.

O “recurso à autoridade” (FURTADO, 1980, p. 54) ainda é notado quando, ao ser publicado o fac-símile da carta da morte em vários jornais, um deles traz à luz uma cópia da carta, em que

reproduziu o texto em letra de forma corpo catorze 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. (SARAMAGO, 2005, p. 111).

O jornal em questão se viu impelido a corrigir os lapsos gramaticais e textuais da morte em sua carta, por considerar que se configuravam como erros cometidos pela autora da carta, em uma demonstração de concepção normativa da língua.

Segundo a opinião autorizada de um gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever. Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da

eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional letra minúscula correspondente. Uma vergonha, uma provocação. (SARAMAGO, 2005, p. 111).

A alusão pode ser feita entre a escrita da morte e à de José Saramago. Detentor de um estilo único, o escritor português empresta-o à personagem morte e o leitor se encontra diante de uma crítica bem-humorada ao próprio estilo do autor dentro do romance. Para o leitor habituado à escrita saramaguiana, por meio da qual a linguagem realiza jogos de palavras, mesclando arcaísmos a uma sintaxe e pontuação irreverentes, revela-se “um jogo de palavras com a intenção de fazer a Língua assumir relações multidimensionais” (BRAGA, 1999, p. 11). Assim a personagem morte, investida da autoridade da escrita de seu criador, não tarda a responder às provocações feitas pelo gramático consultado pelo jornal na forma de uma carta com o papel de cor inquietante e caligrafia inconfundível:

senhor director, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia por 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 a 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 ser e o não ser já, e quando falo de diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 112).

Ao explicar seu modo de se expressar por meio das palavras a personagem morte reivindica para si uma identidade, a qual não pode ser questionada, pois sua escrita identifica quem ela é, como se apresenta ao seu leitor de dentro e de fora da obra. Recorde-se que a única representação mais próxima e autêntica que se tem da personagem morte até o momento é por meio de sua escrita, questioná-la seria desconstruir sua própria identidade.

A referência pode ser feita ao estilo da escritura de Saramago que a reivindica para si como espelho de sua expressão artística inconfundível. Tal reflexão se revela ainda mais presente na forma como, ao explicar o emprego da minúscula em sua assinatura, a morte determina o caráter simbólico empregado pela personagem, o que encaminha o leitor para uma leitura metafórica, explorando a multidimensionalidade da palavra por meio do seu uso literário.

Essa morte não é a Morte. Mesmo que a diferença seja inaudível, ela existe no plano semântico, a Morte com letra maiúscula é aquela que Bauman (2008) identifica

como uma morte em primeiro grau, aquela cuja experiência é impossível de ser vivida pelos homens, já que se considera uma experiência de morte em segundo grau o decesso do outro, única maneira de se experimentar a morte enquanto vivo, através do luto.

Assim, essa morte com letra minúscula é a cotidiana, depois da qual é permitido ao homem ainda vivo refazer-se, mesmo que jamais possa substituir completamente a perda de um ente querido. A personagem explica que a Morte com letra maiúscula é aquela que deve inspirar o supremo medo nos corações humanos e destaca uma série de antônimos que se relacionam ao par vida/morte, como relativo/absoluto, cheio/vazio, ser ainda/ não ser já. Sobre esses antônimos repousam várias reflexões de ordem metafísica sobre a vida e a morte elevando o argumento da morte a esmiuçar o emprego da palavra em sua forma poética para alcançar uma reflexão impossível de ser determinada por intermédio das palavras em seu sentido referencial.

Com essa demonstração a morte chama atenção para a instabilidade das palavras e como elas ao expressarem os sentimentos humanos tornam-se suspeitas e inconstantes, assim como aquilo que buscam designar.

que é isso, senhor director, porque as palavras , senão o sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados, aí lhe fica a informação, é gratuita, não cobro nada por ela, entretanto preocupe-se com explicar bem aos seus leitores os comos e os porquês da vida e da morte [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 112).

Para entender essa instabilidade das palavras na significação da realidade, é importante refletir sobre por que meio se instaura no romance o diálogo entre o homem e o mundo, e este é exercido pela linguagem.

5. DO RISO AO SÉRIO: ASPECTOS DO HUMOR E DA MORTE

“Sabe-se que da morte não se pode rir muito, porque ela é que acaba rindo de nós” (SARAMAGO, 2005).

5.1. A comunicação impossível da morte

Ao longo de *As intermitências da morte*, a referência à linguagem, sua importância e seu uso são constantes, seja na construção da obra revelada como artefato artístico, seja na composição do viés temático do romance. Porém, algo que emerge constantemente é essa desconfiança com as palavras, como se esse meio de expressão fosse problemático no exercício da construção do ser, colocando assim a palavra como expressão do homem, herdando também sua instabilidade.

José Saramago, como um artista da palavra, faz com que sua escritura não somente explore as riquezas infinitas da Língua, mas a força a significar algo que está além de suas possibilidades. No romance ora analisado, esse mecanismo por meio do contexto insólito fica cada vez mais nítido, quando tanto o narrador como a morte se põem a refletir sobre as possibilidades da linguagem e a impossibilidade de uma representação satisfatória do real.

Trata-se, portanto, de uma questão recorrente no romance, seja por meio da insegurança por determinar aquilo que não se conhece, experimentado na primeira parte do romance, seja na limitação da palavra em comunicar o incomunicável. Neste trecho destacado da segunda parte se pode observar o momento em que a morte observa o violoncelista e reflete sobre a propriedade comunicativa das palavras:

Entretém-se agora a observar o músico, esperando que a expressão da cara lhe revele o que está a faltar, ou talvez as mãos, as mãos são dois livros abertos, não pelas razões, supostas ou autênticas, da quiromancia, com as suas linhas do coração e da vida, da vida, meus senhores, ouviram bem, da vida, mas porque falam quando se abrem ou se fecham, quando acariciam ou golpeiam, quando enxugam uma lágrima ou disfarçam um sorriso, quando se pousam sobre um ombro ou acenam um adeus, quando trabalham, quando estão quietas, quando dormem, quando despertam, e então a morte, terminada a observação, concluiu que não é verdade que o antônimo da presunção seja a humildade, mesmo que o estejam jurando a pés juntos todos os dicionários do mundo, coitados dos dicionários, que têm de governar-se eles e governar-nos

a nós com as palavras que existem, quando são tantas que ainda faltam [...] essa palavra que vemos claramente escrita na cara e nas mãos do violoncelista, mas que não é capaz de dizer-nos como se chama. (SARAMAGO, 2005, p. 172).

A observação da morte acende uma discussão em torno do alcance das palavras. Há algo impossível de nomear, encontrado nos gestos, na expressão, mas que não encontra refúgio entre as palavras e está para além delas. A referência à literatura como o meio pelo qual as palavras são expostas aos seus limites está ilustrada pelas mãos do violoncelista a simbolizar um livro aberto, como meio de expressar que a dinâmica da vida não pode ser enclausurada nas palavras dos dicionários. Entretanto, há algo que está na vida, mas não está nas palavras.

As palavras também são postas em dúvida quando ao invés de não comunicar, expressam vários sentidos, muitas vezes ambíguos. Esta é uma das características atribuídas às palavras da personagem morte, muitas vezes denotando um duplo sentido, como no caso de seu diálogo com a recepcionista do teatro, ou também em suas conversas com o violoncelista no táxi como se pode observar no seguinte trecho:

[o violoncelista] Recordava frases que a mulher havia dito, a alusão às ambiguidades que sempre se pagam e descobria que todas as palavras que ela pronunciara, se bem que pertinentes no contexto, pareciam levar dentro um outro sentido, algo que não se deixava captar, algo tantalizante, como a água que se retirou quando a intentávamos beber, como o ramo que se afastou quando íamos para colher o fruto. (SARAMAGO, 2005, p. 196).

Novamente se percebe uma interferência no que diz respeito à palavra em seu ato comunicativo. Nesse sentido é importante entender como se constrói a percepção do real nas obras de José Saramago, algo presente desde os romances históricos, revelando uma preocupação do romancista em representar algo que está além da História, fazendo do texto literário o portador de uma leitura crítica do passado, ou seja, “uma leitura possível do mundo, construtora do próprio mundo, subversora da relação verdade e ficção, entre fato e ficção, e sendo, por isso, enfim, um fator determinante na evolução do sentido e da vida” (ARNAUT, 2008, p. 155).

Assim, ao propor a transcendência do dito para alcançar o não dito, Saramago convida o leitor a desconstruir seu próprio mundo, o referente do real por meio do qual se identifica ao relato fantástico de *As intermitências da morte*, para então reconstruir um novo mundo, com novos significados ao explorar além dos limites das palavras expressas no texto.

O modo como Saramago opera a palavra é um ponto revelador de sua identidade. Sua concepção de língua vislumbra transpor os limites impostos, pois, ao exercer uma tensão sobre a linguagem, deixa cada vez mais claro o objetivo de mostrar a beleza da Língua em seu trato poético. Sua maneira de trabalhar com as palavras, rompendo as regras literárias impostas por formas canônicas, confirma sua intenção inovadora diante do fazer artístico, como se pode observar ainda em paralelo com a crítica direcionada à carta da morte:

Se a morte, que teve o impagável privilégio de assistir no passado aos maiores gênios da literatura, escreve desta maneira, como não farão amanhã as nossas crianças se lhes dá para imitar semelhante monstruosidade filológica, a pretexto de que, andando a morte cá por tanto tempo, deverá saber tudo de todos os ramos do conhecimento. E o gramático terminava, Os disparates sintáticos que recheiam a lamentável carta levar-me-iam a pensar que estaríamos perante uma gigantesca e grosseira mistificação se não fosse a tristíssima realidade, a dolorosa evidência de que a terrível ameaça se cumpriu. (SARAMAGO, 2005, p. 111).

Observe-se que a crítica é tecida por um gramático, estudioso da língua que tende a direcioná-la em um sentido diverso do seu emprego pela literatura. Por meio do reclame endereçado ao director do jornal, a morte deixa claro seu posicionamento, corroborando com o pensamento de José Saramago sobre a sua escrita, como testemunho de uma intenção inovadora, algo percebido no uso dos amplos parágrafos, na extensa sintaxe, a “virgulação aos saltinhos” (SARAMAGO, 2005, p. 111), na pontuação, na seleção das palavras, na construção engenhosa dos enunciados.

Algo que se estabelece na leitura do romance de José Saramago é a sua ideia da Língua como elemento vivo e dinâmico. Por isso, em suas obras, ele relaciona a linguagem romanesca com outras linguagens, inclusive a poética, corroborando para instaurar reflexões das mais variadas ordens, política, filosófica, metafísica e social.

A esse respeito, por meio da carta ao jornal a morte revela, além de sua identidade, a intensidade de seus poderes sobre os homens, demonstrando que além das mortes particulares e individuais, referidas pelo espírito que paira sobre a água do aquário para o aprendiz de filósofo (SARAMAGO, 2005, p. 71-74), ela ainda era subalterna a uma Morte maior, mais aterrorizante, como se pode verificar no seguinte trecho:

A morte dos humanos, neste momento uma ridicularia de sete mil milhões de homens e mulheres, é uma morte secundária, subalterna, ela própria tem perfeita consciência do seu lugar na escala hierárquica de tãatos, como teve a honradez de reconhecer na carta enviada ao jornal, que lhe havia escrito o nome com inicial maiúscula. (SARAMAGO, 2005, p. 176).

Ao diminuir a morte dos humanos, estabelece-se uma reflexão sobre a inferioridade do homem diante da imensidão de espécies animais e vegetais existentes no mundo. Essa reflexão nasce como uma crítica à presunção humana de se considerar superior às demais espécies, uma vez que o homem é o único animal que tem noção da própria morte, também deveria ter consciência de sua insignificância perante o universo.

Diante do exposto sobre a reflexão da linguagem em seu uso literário, faz-se necessário entender a sua utilização no universo insólito desse romance. Para tanto, ao tecer um estudo sobre o insólito na literatura portuguesa contemporânea, Carlos Reis (2012, p. 66) reconhece José Saramago como uma das grandes expressões da ficção de teor insólito da literatura portuguesa contemporânea, cuja obra é composta, em sua maioria, romances de feições alegóricas que recaem sobre a temática do fantástico. Portanto, entende-se que a literatura de Saramago aponta para a necessidade de observar para onde são encaminhados os trajetos históricos e ideológicos e de revê-los “em função de uma alegoria que equaciona crenças, convicções e rumos políticos postos em causa” (REIS, 2012, p. 67).

Compreende-se que o relato fantástico encontrado em José Saramago está direcionado para além do embate do referente real com o sobrenatural, buscando por meio da transgressão operada pelo fantástico desenvolver uma alegoria, que não visa a representar uma mentalidade inocente ou primitiva, mas se instaura como um processo artificial e sofisticado em busca de uma representação do real com base em um posicionamento crítico diante da História.

Tal construção se pode verificar quando, no romance, o retorno da morte através da segunda intermitência, anunciando a nova maneira de morrer, desencadeia uma nova crise no país-símbolo. Além da crise dos abastecimentos de insumos funerários e a oportunidade criada para os coveiros reivindicarem melhores salários, a crise emocional e psicológica se abate sobre os habitantes daquele país. O envio das cartas cor de violeta era feito pelo correio postal nacional e todas elas redigidas à mão pela morte e despachadas para serem entregues aos destinatários, futuros mortos.

A preocupação com a coerência da narrativa por vezes eleva a morte a seu posto sobrenatural, por outras a rebaixa às atitudes meramente humanas. Assim acontece com o novo procedimento com o que a morte precisou de um tempo de oito dias para se habituar ao novo sistema de trabalho. Feito isso as pessoas começaram a receber as cartas

e, mesmo que a um primeiro lance de olhar parecesse algo normal, logo se apresentou de forma insólita. A carta da morte era indestrutível, “nem um maçarico de acetileno funcionando à máxima força seria capaz de entrar com elas” (SARAMAGO, 2005, p. 124); nem o ardil ingênuo de deixá-la cair, esquecê-la, era possível, “porque a carta não se deixa soltar, fica como pegada aos dedos” (SARAMAGO, 2005, p. 124).

Os expedientes fantásticos atribuídos à carta da morte comunicam algo metaforicamente instalado no romance, como o fato de ninguém escapar ao aviso supremo da morte, não importa o que se faça, quando a hora é chegada a morte exerce seu papel. Como se pode observar no seguinte excerto:

Duvida o homem, senhor fulano lhe chamou o carteiro, portanto é do sexo masculino, e logo o confirmamos nós próprios, duvida o homem se deverá voltar para casa e desabafar com a família a irremediável pena, ou se, pelo contrário, terá de engolir as lágrimas e prosseguir o seu caminho, ir aonde o trabalho o espera, cumprir todos os dias que lhe restam, então poderá perguntar Morte onde esteve tua vitória, sabendo no entanto que não receberá resposta, porque a morte nunca responde, e não é porque não queira, é só porque não sabe o que há-de-dizer diante da maior dor humana. (SARAMAGO, 2005, p. 126).

O excerto entrelaça as perspectivas de real e insólito para construir um entendimento sobre a experiência de receber a carta cor de violeta. O sentimento aterrador é expresso pela falta de esperança do destinatário da missiva, ao mesmo tempo em que a própria morte não saberia o que dizer diante da dor irreparável do fim supremo.

A previsão da morte foi contrariada pelas atitudes dos homens, pois ao pensar em ser mais justa e não assaltar-lhes abruptamente, a morte não calculou a dimensão do desespero e da angústia humana diante do fim, como se pode observar no seguinte trecho:

As pessoas condenadas a desaparecer não resolvem os seus assuntos, não fazem testamento, não pagam os impostos em dívida, e quanto às despedidas da família e dos amigos mais chegados, deixam-na para o último minuto, o que como é evidente não vai dar nem para o mais melancólico dos adeuses. (SARAMAGO, 2005, p. 126).

Essa reação dos habitantes do país-símbolo deixa evidente o quanto a morte não conhece os homens, nem eles a conhecem. Este tema é desenvolvido no romance a partir do momento em que a morte se relaciona reciprocamente com os homens. Esse é também o tema de um quase diálogo inusitado do narrador ao direcionar-se à morte em segunda pessoa, como quem dialoga com ela, mas esta não o responde ou não fica claro que o diálogo realmente aconteceu, visto que tudo inicia com a frase “dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu ombro duro” (SARAMAGO, 2005, p. 143). Vendo-a nitidamente

desesperada, o narrador sente vontade de consolá-la, pois após o retorno de uma das cartas cor de violeta a morte sentia que tinha fracassado. O narrador inicia uma reflexão sobre uma das condições humanas, a frustração, que a morte não entendia, pois nunca tinha falhado em um mandado de morte.

Não se rale, senhora morte, são cousas que estão sempre a suceder, nós aqui, os seres humanos, por exemplo, temos grande experiência em desânimos, malogros e frustrações, e olhe que nem por isso baixamos os braços, [...], não podemos fazer muito mais que deitar a língua de fora ao carrasco que nos vai cortar a cabeça, deve ser por isso que sinto uma enorme curiosidade em saber como irá sair da embrulhada em que a meteram, com essa história da carta que vai e vem e desse violoncelista que não poderá morrer aos quarenta e nove porque já cumpriu os cinquenta. (SARAMAGO, 2005, p. 143-144).

Nesta cena, a mudança no sistema das mortes humanas levou a personagem morte a sofrer a primeira frustração, algo como uma derrota, que a fez experimentar a angústia e o desespero por não saber como resolver a confusão ocasionada pelo retorno de uma das cartas cor de violeta. O narrador desloca-se de seu posto de *deus ex-machina* para consolar a morte com a mão no seu ombro, explicando-lhe coisas da vida dos homens que ela desconhecia.

Ora, a frustração, o desespero e a angústia são sentimentos contra os quais o homem luta desde o nascimento, aprendendo cedo a lidar com pequenos sentimentos de perda, como separações, despedidas entre outros. Essa cena desoladora da morte pode ser entendida como uma aproximação das duas naturezas através da compreensão do outro, do diferente, pois, ao deixar-se invadir por esses sentimentos, a morte experimenta uma das piores dores humanas.

O homem não escapa da ameaça de morte e sobre isso Bauman (2008) discute que a imagem da morte pode ser escondida e refutada, mas o sentimento de perda é algo de que o homem não consegue se desvencilhar. Assim, antes da morte definitiva, os sentimentos de perda e luto permanecem velados e o medo da morte paulatinamente vai saturando a totalidade da vida.

Para Bauman (2008, p. 59), “graças à ubiquidade de suas pequenas doses, é improvável que o pavor da morte seja ‘ingerido’ totalmente e confrontado em toda a sua medonha horripilância, sendo suficientemente comum para poder paralisar o desejo de viver”. É com base nesse sentimento genuinamente humano que o narrador consola a morte e ainda torce para que esta não seja a única vez, mas que ela tenha várias derrotas,

para, enfim, saber como e porque o homem se deixa “deitar a língua de fora ao carrasco” inúmeras vezes durante a vida.

Esse olhar da alteridade direcionado pela morte a partir do contato insólito com o homem ocasiona uma transformação na personagem por meio dessa relação dialógica. Isso conduz o leitor a pensar sobre como a morte está presente em toda a vida a partir das observações tecidas pela personagem morte do seu ponto de vista sobre os homens. Diluída nas pequenas perdas, mesmo quase imperceptível, a morte está todo momento comunicando aos homens que em suas vidas tudo é provisório. Ao observar de perto o violoncelista, a morte personagem formula uma reflexão sobre as crenças, criações humanas para compreender o mundo, serem provisórias, algo que reflete também a instabilidade em relação à concepção de real. Como se pode notar no seguinte trecho:

A morte pergunta-se onde estará agora anfitrite, a filha de nereu e de dóris, onde estará o que, não tendo existido nunca na realidade, habitou não obstante por um breve tempo a mente humana a fim de nela criar, também por breve tempo, uma certa e particular maneira de dar sentido ao mundo, de procurar entendimentos dessa mesma realidade. E não entenderam, pensou a morte, e não a podem entender, por mais que façam, porque na vida deles tudo é provisório, tudo precário, tudo passa sem remédio, os deuses, os homens, o que foi, acabou já, o que é, não será sempre, e até eu, morte, acabarei quando não tiver mais a quem matar, seja à maneira clássica ou por correspondência. (SARAMAGO, 2005, p. 168).

A morte compreende que o homem não entende o sentido das palavras sempre e eternamente, pois a seu ver ele é um ser provisório, cuja natureza é transitória, precária e sem remédio. Isso se torna claro para a personagem morte ao observar que os laços dos homens com várias instâncias são frágeis e efêmeros, assim como a própria vida.

Em contrapartida, a morte se deixa conhecer pelos homens. O seu contato via carta autógrafa incita a curiosidade dos habitantes do país-símbolo, que buscam decifrá-la a partir da sua imagem e da sua escrita. Assim, um médico legista teve a ideia de contratar um

especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras, o qual dito especialista, partindo de representações da morte em pinturas e gravuras antigas, sobretudo aquelas que mostram o crânio descoberto, trataria de restituir a carne aonde fazia falta, reencaixaria os olhos nas órbitas, distribuiria em adequadas proporções cabelo, pestanas e sobrancelhas, espalharia nas faces os coloridos próprios, até que diante de si surgisse uma cabeça perfeita e acabada [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 127-128).

Essa ideia absurda tomou como ponto de partida o vasto compêndio iconográfico sobre a morte nas artes em geral até que se chegou a três imagens. Como se as

representações pictóricas tivessem efeitos de verdade sobre o real, os três rostos encontrados após o estudo do especialista concluíam que a morte era uma mulher:

Uma única coisa havia ficado demonstrada por cima de qualquer dúvida, a saber, que nem a iconografia mais rudimentar, nem a nomenclatura mais enredada, nem a simbólica abstrusa se haviam equivocado. A morte em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher. (SARAMAGO, 2005, p. 128).

Os traços da morte são revelados seja por constatações do trabalho dos especialistas, ou induzidos pelo gênero do termo em Língua Portuguesa, pois a morte, nesse sentido, constitui-se também uma personagem pela língua que lhe dá vida no romance. Em outros idiomas, como o inglês, a palavra morte pertence a um gênero neutro (*Death*), já em alemão, trata-se de um vocábulo masculino (*Der Tod*).

Nesse tocante, a constituição do romance em Língua Portuguesa, ou em uma língua latina, torna-se capital para o desenvolvimento da desconfiança do narrador sobre o gênero da personagem em questão. Isso mais uma vez comprova o quanto *As intermitências da morte* é um romance imerso na problemática da linguagem enquanto representação. É através dela que o homem encontra sua adesão ao mundo e também é o que lhe dá sentido. Ao referir-se dessa forma à Língua Portuguesa, Saramago revela a essência do mundo que deseja expressar, pois a língua é um reflexo da cultura.

Ademais, a identificação da morte como uma mulher também remete a uma autorreferência ao romance *Todos os nomes* (1997), no qual se encontra a personagem mulher desaparecida, que muito se assemelha à personagem morte, depois de identificadas as características pelo especialista em reconstituição de rostos e pelo grafólogo. As semelhanças entre as duas personagens vão além do fato de certamente estarem mortas. No que o autor identifica como uma “tarefa de caça à morte” inicia-se uma busca pela referida personagem como se já estivesse transformada em humana. De acordo com esses estudos fisionômicos e grafológicos, a morte “seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas” (SARAMAGO, 2005, p. 130), assim como a mulher desaparecida de *Todos os nomes* (1997). Isso fica comprovado no romance através do comentário do narrador após a transformação da morte em humana: “a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos” (SARAMAGO, 2005, p. 181).

O cheiro exalado pela personagem morte, ao sair já metamorfoseada em mulher de uma agência de viagens no centro da cidade, assemelha-se a uma mistura de perfumes da “rosa e do crisântemo” (SARAMAGO, 2005, p. 187). Além da alusão aos cheiros das flores ofertadas aos túmulos, é possível se estabelecer uma conexão entre esse e o odor característico da Conservatória Geral de *Todos os nomes* (SARAMAGO, 1997), lugar onde se encontravam os registros dos vivos e dos mortos, dos famosos e dos anônimos. O crisântemo ainda simboliza “a longevidade e até mesmo a imortalidade” (CHEVALIER, 2016, p. 302) e a rosa representa a regeneração (CHEVALIER, 2016, p. 789), aspecto pelo qual desde a Antiguidade até a contemporaneidade ela é colocada sobre as tumbas. Às semelhanças encontradas entre os dois romances de Saramago se acrescenta a referência intertextual que aproxima a temática da morte.

A personagem morte trabalha em um subterrâneo com seus fichários e verbetes, contendo todos os dados dos vivos, suas informações, inclusive a data de falecimento. No romance há também a referência a uma sala para onde são encaminhados os verbetes dos mortos. José, personagem do romance saramaguiano de 1997, trabalha em ambiente semelhante, na Conservatória Geral, exceto pelo fato de a morte ter seu escritório no subterrâneo.

Em *Todos os nomes*, os dados de todos os habitantes do país, vivos e mortos, estão na Conservatória geral de registro civil e José é, assim como a morte, um funcionário entediado desempenhando um trabalho burocrático, sem riscos, nem emoções. Porém ambos perseguem um verbe de alguém anônimo, no sentido de não-famoso, a saber: o violoncelista em *As intermitências da morte* e a mulher desaparecida, em *Todos os nomes*.

A discussão se torna evidente quando no romance de 2005 se faz uma referência ao de 1997, traçando um comparativo entre a consciência histórica de José, referido como o “conservador de registro civil” (SARAMAGO, 2005, 158) e o desprezo da personagem morte pelos mortos.

Aqui, na sala da morte e da gadanha, seria impossível estabelecer um critério parecido com o que foi adoptado por aquele conservador de registro civil que decidiu reunir num só arquivo os nomes e os papéis, todos eles, dos vivos e dos mortos que tinha à sua guarda, alegando que só juntos podiam representar a humanidade como ela deveria ser entendida, um todo absoluto, independentemente do tempo e dos lugares, e que tê-los mantidos separados havia sido um atentado contra o espírito. (SARAMAGO, 2005, p. 158-159).

A problemática levantada em *Todos os nomes* (1997) ecoa em *As intermitências da morte*, uma vez que ela não se esgota naquele romance. O narrador reflete juntamente com o leitor sobre a barreira imposta à morte na forma de um tabu.

Esta é a enorme diferença existente entre a morte daqui e aquele sensato conservador dos papéis da vida e da morte, ao passo que ela faz gala de desprezar olímpicamente os que morreram, recordemos a cruel frase, tantas vezes repetida, que diz o passado, passado está, ele, em compensação, graças ao que na linguagem corrente chamamos de consciência histórica, é de opinião que os vivos não deveriam nunca ser separado dos mortos e que, no caso contrário, não só os mortos ficariam para sempre mortos, como também os vivos só por metade viveriam a sua vida, ainda que ela fosse mais longa que a de matusalém [...]. (SARAMAGO, 2005, 159).

Por meio de uma alegoria que envolve verbetes e fichários, Saramago indica o caminho de uma reflexão sobre o tabu da morte, trabalhada aqui como fato essencial para que o homem se compreenda e tenha consciência histórica, pois é arriscado pensar em um futuro sem se atentar ao passado. Assim a analogia entre a junção dos verbetes dos vivos e dos mortos indica que as pessoas, estando mortas continuem ativas na memória dos vivos; e permanecendo vivas, mantenham a memória dos entes que faleceram, como forma de preservação do passado na compreensão e construção do futuro.

Apesar de concordar com o posicionamento do conservador de registro civil de *Todos os nomes*, o narrador admite: “Certamente nem toda a gente estará de acordo com a ousada proposta arquivística do conservador de todos os nomes havidos e por haver, mas, pelo que possa vir a valer no futuro, aqui deixaremos consignada.” (SARAMAGO, 2005, p. 159). De maneira implícita o narrador revela a fonte da história de que se serviu para a reflexão instaurada por ele.

Novamente se verifica a inserção de uma nota para direcionar a leitura e o entendimento da narrativa, assim como se fez no episódio da fábula da tigela de madeira. Algo que funciona como um conselho ao leitor, para que ele observe atentamente os próximos relatos sobre a morte. Já que a partir desse momento se acompanha uma aproximação mais intensa da morte com o homem, algo que revela também uma mudança de ritmo na narrativa em relação ao trabalho com a linguagem.

O narrador parece direcionar a leitura da obra sem, contudo, retirar a autonomia do leitor, nem lhe ditar verdades. A reflexão presente também no conto “Refluxo”, de *Objecto quase* (1994), conduz *As intermitências da morte* para a compreensão de que todos os caminhos levam às inúmeras reflexões sobre a morte e a vida como instâncias

indissociáveis. Esses caminhos são construídos junto com o leitor atento ao processo de fabulação e ciente de que se trata de uma obra de ficção.

Porém, por meio dela e a partir de seu processo de ressignificação da realidade pela desconstrução do real, ou seja, através do fantástico, pode-se chegar a profundas discussões como essa iniciada tanto em “Refluxo”, como em *Todos os nomes*; e continuada na obra em estudo.

A partir da carta cor de violeta devolvida por três vezes, a morte inicia um processo de humanização e ao mesmo tempo de edificação de uma autoconsciência sobre si mesma. Assim a morte, conhecendo o homem, descobre-se como um ser com sentimentos e desejos semelhantes, algo inusitado para quem sempre desempenhou o papel de carrasco.

As metáforas referentes aos sentimentos humanos são ricamente exploradas no episódio da carta cor de violeta que retorna por três vezes. Trata-se de um momento importante, a partir do qual se dá início à terceira intermitência da morte e ao segundo momento da narrativa. A decepção e a fúria de ter falhado em seu trabalho milenar, logo quando implantava um novo sistema de mortes por correspondência, fez com que a personagem, de maneira insólita, reproduzisse em sua dimensão, maior ou menor, os sentimentos humanos que ela experimentava ali pela primeira vez. Como se pode observar no seguinte trecho:

Factos são factos, e este, quer se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis. Não pode haver melhor prova dele que a imagem da própria morte que temos diante dos olhos, sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto. (SARAMAGO, 2005, p. 136).

Os jogos entre a linguagem referencial e a linguagem poética, ou seja, metafórica, são evidenciados também no momento em que é invocada a imagem da morte como um esqueleto envolto em um lençol, pois até então essa referência estava sendo feita de modo a suscitar incertezas sobre a imagem que a morte apresentaria neste relato insólito. Anteriormente fora utilizada, para efeito comprobatório de sua aparência como um esqueleto envolto em um lençol, a expressão “toda a gente sabe” (SARAMAGO, 2005, p. 127). Entretanto, outras imagens da morte são aludidas no decorrer do romance, como a “figura de mulher gorda vestida de preto” (SARAMAGO, 2005, p. 145), referindo-se à visão do escritor francês Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, assim como

a de Átropos, a mais velha das moiras na mitologia grega, e da própria mulher sedutora em quem a personagem saramaguiana se transforma no decorrer da narrativa.

Outra imagem que simbolicamente se relaciona à da morte nesse romance é a de uma grande mariposa – a *Acherontia atropos* – conhecida popularmente como borboleta-caveira. O animal da ordem dos lepidópteros aparece quando o violoncelista abre um livro de entomologia em seu passeio com o cão. A morte está à espreita e por cima do ombro do homem visualiza a página onde está ilustrada a borboleta-caveira:

Conforme se pode ver na imagem que vem no livro, a caveira é uma borboleta, e o seu nome latino é *acherontia atropos*. É nocturna, 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 *átropos*, isto é morte. (SARAMAGO, 2005, p. 173).

A identificação das borboletas como prenunciadoras da morte encontra fundamento na crença popular que atribui a elas o anúncio de “uma visita ou a morte de uma pessoa próxima” (CHEVALIER, 2016, p. 138); também se constitui um símbolo da ressurreição em analogia ao processo de metamorfose experimentado pela lagarta em seu casulo e a posterior transformação em borboleta. É importante observar a construção da cena do romance de Saramago e sua relação simbólica com a personagem morte.

Ao olhar a borboleta-caveira, a morte vê a si mesma refletida no dorso do animal, assim como ela própria está situada às costas do violoncelista, que naquele momento se encontra marcado para morrer. Ambas as caveiras, morte e borboleta se encontram ali como portadoras de uma mensagem. No animal, a morte está apenas sugerida pela forma inusitada de uma mancha branca em seu dorso, e também da atribuição de seu nome. Observe-se a comparação feita na exposição da cena pelo narrador, que faz a intercessão das duas imagens – da morte e da borboleta:

O que custa mais a perceber, o que está a confundir esta morte que continua a olhar por cima do ombro do violoncelista é que uma caveira humana, desenhada com extraordinária precisão, tenha aparecido, não se sabe em que época da criação, no lombo peludo de uma borboleta. (SARAMAGO, 2005, p. 174).

Diante de sua própria imagem refletida, a morte se põe a pensar sobre a hierarquia dos seres vivos a fim de entender como seria possível ter ali no dorso daquela borboleta a nítida referência a uma caveira humana.

Em um senso comparativo, morte e borboleta se encontram, visto que a designação da espécie desta é composta pelo nome da moira ceifadora do fio do destino, *atropos*, da qual o homem não escapa, ressaltando a efemeridade da vida, cuja consciência somente os humanos, entre os animais, possui. Nesse sentido, o narrador elucida que diante da grandiosidade do universo o homem deve reconhecer sua insignificância:

Pense só naquele milhão de espécies de insetos de que falavam o manual de entomologia elementar, imagine-se, se tal é possível, o número de indivíduos existentes em cada uma, e digam-me cá se não encontrariam mais bichinhos desses na terra que de estrelas tem no céu, ou o espaço sideral, se preferirmos dar um nome poético à convulsa realidade do universo em que somos um fiozinho de merda a ponto de se dissolver. (SARAMAGO, 2005, p. 175).

Nesse sentido, é preciso desconstruir a realidade, afastar o homem da sua normalidade para que tal reflexão seja alcançada. Daí o trabalho com linguagem e o fantástico nesse romance em busca de uma fratura no real que permita atingir o ponto nevrálgico dessa discussão sobre a vida e a morte.

Confusa diante de algo que novamente escapa ao seu entendimento, a morte reconhece seu lugar: “é uma morte secundária, subalterna, ela própria tem perfeita consciência do seu lugar na escala hierárquica de tânatos” (SARAMAGO, 2005, p. 176). Mesmo que tivesse a ideia de utilizar as borboletas-caveira no lugar das cartas cor de violeta, não teria poder sobre elas, pois não estavam em sua jurisdição, sendo preciso trabalhar conjuntamente com a morte responsável pelos outros animais.

A morte ainda imagina como seria a atuação da borboleta-caveira no anúncio da morte, o que asseguraria até a eficiência do serviço, pois “nunca lhe ocorreria a ideia de voltar para trás, leva a marca de sua obrigação nas costas, foi para isso que nasceu [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 175). A esse respeito, podem-se destacar as analogias entre os seres que compõem essa cena: a borboleta-morte e a borboleta-homem ambos os seres destinados à morte com suas marcas às costas, como se pode observar nesse excerto:

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 e colocar sua caveira diante da nossa. (SARAMAGO, 2005, p. 175).

A imagem da morte refletida face a face revela a beleza que existe na terrível constatação da morte através de sua presença no outro. Essa relação intermitente, em que ora a morte atinge o homem, ora este atinge a morte, ora ela é senhora soberana, ora

reconhece sua subalternidade, recorda em todo momento a presença constante da morte na vida dos homens e a importância deles para a existência da morte.

Assim, jogando com as imagens e sentidos das palavras, José Saramago ilustra com sua personagem morte, a partir de uma linguagem trabalhada poeticamente, algo que representa o insólito e o comum ao mesmo tempo, ou seja, a expressão do sentimento humano, transfigurado na personagem morte, como se pode observar no trecho: “Por qualquer fenômeno estranho óptico, real ou virtual, a morte parece agora muito mais pequena, como se a ossatura lhe tivesse encolhido, ou então foi sempre assim e são nossos olhos, arregalados de medo, que fazem dela uma gigante. Coitada da morte” (SARAMAGO, 2005, p. 143).

A correlação entre os sentimentos humanos do fracasso e do medo sentidos e transformados em imagem dinâmica, pois insolitamente tamanho da ossatura da morte diminui, como se anunciasse em sua corporeidade aquilo que o homem sente quando se vê diante dela. Nesse sentido, ao perceber o fenômeno “óptico, real ou virtual” diante dos olhos, o narrador finda revelando que o causador da ilusão de que ela era uma gigante é o medo despertado por ela nos humanos.

Agora, em contrapartida, ela se apequena pelo fracasso, mas logo em seguida, tomada pela ira sua dimensão muda, conforme se pode observar nesta passagem:

A morte fez um gesto impaciente, sacudiu secamente o ombro a mão fraternal que ali tínhamos pousado e levantou-se da cadeira. Agora parecia mais alta, com mais corpo, uma senhora morte como se quer, capaz de fazer tremer o chão debaixo dos pés, com a mortalha a arrastar levantando fumo a cada passo. A morte está zangada. (SARAMAGO, 2005, p. 144).

Mais uma vez constata-se como é notória a importância dada à palavra nesse romance. Por meio dela em seu uso poético, metafórico, alegórico o homem consegue comunicar algo porventura irrepresentável em sua totalidade, no que diz respeito à importância do que busca significar. Nesse sentido, a literatura se torna ferramenta indispensável para alcançar certos questionamentos como os suscitados por Saramago a respeito da morte e da vida.

A metamorfose da morte principia com a experiência a partir da qual ela se sente desafiada pela carta enviada ao violoncelista, que teima em “voltar para trás” (SARAMAGO, 2005, p. 136). Esta expressão é interessante por denotar que a carta não chegou a ser entregue, por algum fenômeno inexplicável, ela retornou sem que o

violoncelista tivesse ciência do tempo de vida restante, anulando, nesse caso, o mandado de morte.

Contrariando aquilo que se encontra na ordem dos fatos incontornáveis, o violoncelista ultrapassa a marca dos quarenta e nove anos. Essa idade tem um valor simbólico dentro do romance. Entre os judeus, cristãos e mulçumanos, o número quarenta e nove simboliza “o prazo necessário para que a alma de um morto ganhe definitivamente sua nova residência. É o término da viagem” (CHEVALIER, 2016, p. 758). Para tanto, crê-se que, ao ultrapassar a marca dos quarenta e nove anos, o violoncelista se encontra fora dos domínios da morte duplamente, seja pelo fato de não ter recebido a correspondência, seja por ter completado cinquenta anos enquanto a carta teimava em voltar para trás.

O violoncelista é descrito como um homem apático, alguém que vive ausente de si mesmo, como se ainda vivo estivesse morto. Ele passa a viver uma experiência nova ao encontrar a morte, remetendo ao cumprimento de um ciclo pela alma de um morto ingressando em uma nova vida.

Ademais, a busca por compreender a falha em seu sistema denota que essa morte não era tão poderosa e poderia ser surpreendida pelo destino. A figura da morte como senhora soberana é desconstruída a partir do momento em que ela vê o seu domínio sobre a vida dos homens posto à prova.

Nesse sentido, em uma de suas incursões metaficcionalis, a comparação feita pelo narrador destaca a morte e Deus como faces de uma mesma moeda e articula junto ao leitor uma reflexão de natureza metafísica. Admitindo a ficcionalidade tanto do relato insólito sobre essa morte intermitente, como também de narrativas que tentam explicar a existência de Deus, o narrador declara: “de deus e da morte não se têm contado senão histórias, e esta não é mais que uma delas” (SARAMAGO, 2005, p. 146).

Assim, tratando de explicar a sua natureza, iniciando pela composição física como um esqueleto envolto em um lençol, a morte se prepara para sair de seu escritório subterrâneo para conhecer quem seria o homem responsável por essa desordem em seu sistema de execuções. Ela se despe das mortalhas e parece menor, ainda como uma metáfora referente à ação da morte, pois ela sai de seu posto de comando para observar alguém que deveria estar sob seu domínio. O corpo da morte se torna matéria gasosa, e

“espalha-se em todos os sentidos como uma neblina tênue, é como se o esqueleto tivesse a evaporar-se, agora já não é mais que um esboço impreciso, através do qual se pode ver a gadanha indiferente” (SARAMAGO, 2005, p. 147).

A forma gasosa assumida pela morte contribui para a construção de mais uma metáfora que estimula a força expressiva da linguagem, quando utiliza a transgressão da noção de real, intencionando sugerir uma reflexão sobre o poder de alcance da morte. Ela perde sua forma limitadora, de uma ossatura bem definida, para comunicar ao leitor um sentido que só pode ser alcançado através de uma extensão da linguagem em seu trato poético. Ela expande seu volume para ilustrar sua natureza totalizadora, por meio da qual se pode entender que a morte está em todo lugar. Como se pode verificar no seguinte trecho: “Uma das cousas que sempre mais fatigam a morte é o esforço que tem de fazer sobre si mesma quando não quer ver tudo aquilo que em todos os lugares, simultaneamente, se lhe apresenta diante dos olhos. Também neste particular se parece muito com deus” (SARAMAGO, 2005, p. 147).

Portanto, entende-se que os limites da presença da morte são infinitos, porém ela se esforça para limitá-los espacialmente. A última frase do excerto destacado compara diretamente a morte a deus. O narrador prossegue:

Embora, em realidade, o facto não se inclua entre os dados verificáveis da experiência sensorial humana, fomos habituados a crer, desde crianças, que deus e a morte, essas eminências supremas, estão ao mesmo tempo em toda parte, isto é, são omnipresentes, palavra, como tantas outras, feita de espaço e tempo. (SARAMAGO, 2005, p. 147).

A referência à composição da palavra “omnipresentes” como feita de espaço e de tempo recorda o funcionamento característico da linguagem poética dentro do romance, que se crê ser composta de palavras caracterizadoras de uma cultura em dado momento histórico. Algo discutido nesse romance é exatamente a relação do homem contemporâneo com a morte em seus vários sentidos, definida metaforicamente a partir de uma identificação da relação com o trabalho da linguagem de que se constitui o romance. A preocupação do narrador com a recepção das palavras contidas no relato é explicitada no seguinte excerto:

Em verdade, porém, é bem possível que, ao pensá-lo, e talvez mais ainda quando o expressamos, considerando a ligeireza com que as palavras nos costumam sair da boca para fora, não tenhamos uma clara consciência do que isso poderá significar. É fácil dizer que deus está em toda parte e que a morte em toda parte está, mas pelos vistos não reparamos que, se realmente estão em toda parte, então por força, em todas as infinitas partes em que se encontrem,

em toda parte vêem tudo quanto lá houver para ver. (SARAMAGO, 2005, p. 148).

Com essa observação o narrador critica a maneira como o homem, na lógica saramaguiana, tendo criado Deus e reconhecendo sua onipresença, acredita que mesmo existindo todo um universo o Criador se dedicasse somente à raça humana. Quanto a esse aspecto em relação à personagem morte existe uma diferença, ela não é onipotente como Deus, seu poder é exclusivamente sobre os humanos. Daí o motivo de o homem estar sempre sob o olhar atento da morte, outra metáfora construída no romance para uma reflexão sobre a grande influência desse fato irrevogável da existência humana, muitas vezes marginalizado pela humanidade.

Atenta-se, portanto, para o fato de a morte se esforçar por limitar sua natureza expansiva, pois “necessitou rebaixar a sua capacidade perceptiva à altura dos seres humanos, isto é, ver cada coisa de sua vez, estar em cada momento em um só lugar” (SARAMAGO, 2005, p. 148). Essa observação é crucial para entender o que ocasionou a terceira intermitência da morte, pois é nela que a parca reprime sua capacidade expansiva para alcançar o humano, conhecer o outro e, através da alteridade, reconstituir a si mesma.

Ao leitor, em outro momento, a morte é representada nessa correlação das emoções com a dimensão, o que relembra constantemente o papel da metáfora na composição desse romance-fábula. Ao espiar a casa do violoncelista e notar que nada de extraordinário tinha-o lançado para fora do alcance de sua gadanha, a morte é contrariada e ilustra sua decepção através de um novo movimento mágico, dimensionando novamente sua presença corpórea:

Foi para esporear a sua própria e já declinante contrariedade que a morte usou estas duas agressivas parcelas de palavras, maldito acaso, serrador de violoncelos, mas os resultados não estiveram a altura do propósito. [...] Por um instante a morte soltou-se a si mesma, expandindo-se até às paredes, encheu o quarto todo e alongou-se como um fluido até a sala contígua [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 152).

A transgressão do real apresentada em forma da mutação corpórea da personagem comunica ao leitor algo tão abstrato e impossível de se demonstrar pela palavra caso ela não seja modalizada de maneira a alcançar outros sentidos. Atravessa-se, portanto, a malha do texto para atingir as emoções. A esse propósito o recurso ao fantástico tem sido explorado no relato dessa morte intermitente para ilustrar algo impossível de se representar se não for pelas vias da poesia.

Além dessa primeira transformação em matéria gasosa e imperceptível como o ar, para observar o violoncelista sem que ele a perceba, a morte também se metamorfoseia em mulher ao final do romance, assumindo características humanas, além da aparência física, pois suas atitudes também são análogas às humanas. Por exemplo, quando se desloca a pé pela cidade, procura consultar um mapa para se localizar, pede ajuda para encontrar um hotel etc. Acredita-se que todas essas atitudes da personagem delineiam uma trajetória em busca da compreensão do homem pelo insólito olhar da morte.

A saída do subterrâneo para ir à casa do violoncelista é o primeiro contato direto da morte com esse homem, mesmo que ele não a enxergue ou sinta, mas ela o observa durante seu sono, outra relação possível com a morte, conhecida também como o sono eterno. Sua visita dá ao leitor a visualização de todos os cômodos da casa, compondo quadro a quadro, como se o cenário fosse constituído pelo olhar da morte. Ao chegar à sala de música, o narrador tece observações sobre aquele ambiente em que julga ser “onde a literatura tem todo o ar de conviver com a música na mais perfeita harmonia, que hoje é a ciência dos acordes depois de ter sido a filha de ares e afrodite” (SARAMAGO, 2005, p. 149).

A conexão entre o termo utilizado para o arranjo musical logo se assemelha à relação com a composição também da obra literária e o trabalho na harmonização da linguagem. Aspecto esclarecido constantemente pelo narrador, empenhado em revelar o estatuto de obra literária do relato. Ainda há de se observar a analogia estabelecida entre a harmonia musical e o ritmo da vida, quando a morte e o narrador observam o violoncelista a dormir, faz-se a seguinte reflexão: “ninguém diria que é o primeiro violoncelista de uma orquestra sinfônica da cidade, que a sua vida discorre por entre as linhas mágicas do pentagrama, quem sabe se à procura também do coração profundo da música, pausa, som, sístole, diástole” (SARAMAGO, 2005, p. 152).

Nessa cena em que a morte espreita o sono do violoncelista, pode-se interpretar metaforicamente a relação cíclica entre a morte e a vida, pois ela só o está observando porque ele se encontra vivo, ela é atraída por ele, o que é certificado no trecho por meio do ritmo respiratório e das pulsações, meios clínicos para identificar se há vida em um corpo. Esta cena revela o apreço que a morte sente pela vida. Para tanto, recorde-se o tratamento dado pela morte aos verbetes das pessoas mortas em sua sala subterrânea. Ignorando os mortos, a morte se ocupa dos vivos.

Ademais, é importante destacar a intensidade do diálogo estabelecido a partir da segunda parte de *As intermitências da morte* com a música, denotando ainda sua relação com a literatura. Para Agnes Cintra (2008, p. 398), as referências musicais funcionam como metáforas sonoras da composição do romance. O piano estaria relacionado à ideia de caos na narrativa, devido às suas notas estarem exatamente abaixo de suas teclas, algo ligado à linguagem referencial experimentada na primeira parte do romance, quando a morte ainda se encontra intermitente. Já a dinâmica do violoncelo estaria referida no romance na segunda parte, em que há uma preocupação com a modalização da linguagem para atingir uma reflexão por meio do abstrato, correspondendo ao instrumento no tocante às suas múltiplas possibilidades de combinação e seleção de notas.

Essa mudança é perceptível a partir do encontro da morte com o violoncelista, o ritmo da narrativa sofre uma alteração e percebe-se mais claramente a combinação artística das palavras para conferir uma melhor configuração às mensagens.

Ao enlaçar a vida à morte no romance, através do relacionamento íntimo entre essa personagem e o músico, percebe-se a paulatina humanização da morte quando poeticamente tocada pelo violoncelista, como artista que sabe modalizar suas notas e fazer um arranjo com o timbre grave do violoncelo, transformando-o em uma composição harmônica e podendo alcançar vários tons pela combinação de suas cordas com o arco, chegando até mesmo a um tom mais próximo de uma voz masculina. Tal correlação é feita por Agnes Cintra (2008) quando afirma que

tocada poeticamente pelo músico, a corda do violoncelo é a própria linguagem ficcional de Saramago em busca do ponto exato e da justa pressão que provocará a permanência do objeto no encadeamento das ideias por ele despertado, ideias que farão do improvável, provável e do impossível, possível. (CINTRA, 2008, p. 401).

Note-se que a narrativa saramaguiana segue uma trajetória do referencial ao poético e do real à sua desestabilização por intermédio do sobrenatural, tornando esse relato inverídico possível artisticamente, através do trabalho com a linguagem.

O relacionamento da morte com o músico se constrói por diálogos que não atingem uma comunicação clara. A começar pelo anúncio de morte que jamais chega ao violoncelista, mesmo sendo esse o objetivo da personagem saramaguiana ao sair de seu escritório no subterrâneo para anunciar a morte ao violoncelista e consertar a falha em seu sistema.

Esta falha comunicativa ganha um tom de conversa sedutora, quando a morte, enfim, encontra o violoncelista na saída do teatro:

A mulher estava diante dele, dizia-lhe, Não me fuja, só vim para lhe agradecer a emoção e o prazer de tê-lo ouvido, Muito obrigado, mas eu sou apenas músico de orquestra, não um concertista famoso, daqueles que os admiradores esperam durante uma hora só para lhe tocarem ou pedirem um autógrafo. Se a questão é essa, eu também o poderei pedir, não trouxe comigo o álbum de autógrafos, mas tenho aqui um sobrescrito que poderá servir perfeitamente. (SARAMAGO, 2005, p. 193).

Inicia-se, portanto, um diálogo pleno de pausas e maus entendidos. A morte tem ali o sobrescrito, deve entregá-lo, mas também está interessada em conhecer aquele homem. Como em um jogo de sedução, o diálogo prossegue e a morte-mulher, ao não revelar claramente a que veio, diz:

Não me conhece, sou muito firme nos meus propósitos, E quais são eles, Um só, conhecê-lo a si, Já me conheceu, agora podemos dizer-nos adeus, Tem medo de mim, perguntou a morte, Inquieta-me, nada mais, E é pouca coisa sentir-se inquieto na minha presença, Inquietar-se não significa forçosamente ter medo, poderá ser apenas o alerta de prudência. A prudência só serve para adiar o inevitável, mais cedo ou mais tarde acaba por se render, Espero que não seja o meu caso, E eu tenho a certeza de que o será. (SARAMAGO, 2005, p. 194).

No excerto fica claro que o objetivo desse relato não é causar medo ou repulsa, mas inquietar. A utilização de recursos da narrativa fantástica serve aqui ao propósito de desestabilizar a linguagem, transgredir o real, para que a partir disso se crie um novo significado para o interdito da morte. Os diálogos do violoncelista com a morte são sempre problemáticos, como se pode observar no trecho a seguir em que a conversa acontece por telefone:

Tenho uma carta para lhe entregar e não lha entreguei, podia tê-lo feito à saída do teatro ou no táxi, Que carta é essa, Assentemos em que a escrevi depois de ter assistido ao ensaio do seu concerto, Estava lá, Estava, Não a vi, É natural, não podia ver-me, De qualquer maneira, não é o meu concerto, Sempre modesto, E assentemos não é a mesma coisa que ser certo, Às vezes sim, Mas neste caso, não, Parabéns, além de modesto é perspicaz, Que carta é essa, Também a seu tempo o saberá, Porquê não ma entregou, se teve oportunidade para isso, Duas oportunidades, Insisto, porquê não ma deu, Isso é o que eu espero vir a saber, talvez lha entregue no sábado, depois do concerto, segunda-feira já terei saído da cidade, Não vive aqui, Viver aqui, o que se chama viver, não vivo, Não entendo nada, falar consigo é o mesmo que ter caído num labirinto sem portas, Ora aí está uma definição da vida, Você não é a vida, ou muito menos complicada que ela, Alguém escreveu que cada um de nós é por enquanto a vida, Sim, por enquanto, só por enquanto. (SARAMAGO, 2005, p. 198-199).

A morte não se revela por inteiro, de uma só vez, ela não está na superfície, encontra-se nas profundezas das palavras. Ela também falha nas duas primeiras tentativas

de entrega da carta, o que fica claro no diálogo com o violoncelista ao telefone. À espera de um retorno da morte em forma de ligação, o violoncelista encontrou o silêncio. Ele reflete sobre como as palavras da morte-mulher são ambíguas e que ele tinha preferido crer no que desejava: “aprende de uma vez, pedaço de estúpido, portaste-te como um perfeito imbecil puseste os significados que desejavas em palavras que afinal de contas tinham outros sentidos” (SARAMAGO, 2005, p. 202).

O violoncelista encontrou ambiguidades no discurso da morte-mulher e preferiu crer naquilo que desejava, o que foi por ele interpretado como um jogo de sedução e não como um comunicado tenebroso. A reflexão sobre os efeitos das palavras prossegue entre homem e cão:

Era fácil dizê-lo, mas bem melhor seria tê-lo calado, porque as palavras têm muitas vezes efeitos contrários aos que se haviam proposto, tanto assim que não é raro que estes homens ou aquelas mulheres jurem e praguejem, Detesto-a, Detesto-o, e logo rebentem em lágrimas depois da palavra dita. (SARAMAGO, 2005, p. 203).

Há uma ponderação da problemática representação das emoções humanas pela linguagem. Deixando sempre algo por dizer, a palavra não atinge a totalidade do ser. A morte-mulher não completa sua missão de anunciar ao violoncelista seu falecimento próximo, entrega-se ao desejo de experimentar o que é ser humano e relaciona-se com o violoncelista. Desta feita, concluindo o romance com a mesma frase que o iniciou, “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 207), José Saramago sugere que a vida se encontra com a morte em um ciclo infinito.

A escrita de *As intermitências da morte* estimula o pensamento sobre a vida através do seu espelho, a morte, pois isso define o que é ser humano. A esse respeito, é preciso também observar o problema da comunicação pela linguagem, instaurado desde o princípio da narrativa. Ainda ausente na primeira parte do romance a morte cumpre a função de comunicar aos mortais a sua importância. Paulatinamente essa mensagem se torna mais objetiva, através da carta cor de violeta enviada ao director-geral da televisão nacional. É quando a morte se torna palavra, adquirindo certa corporeidade e se encaminhando para um posto mais próximo dos seres humanos. Este é o meio escolhido por ela para se fazer presente na vida dos homens.

Ademais, a busca por fazer o ser humano compreender sua importância leva a morte a aproximar-se mais dele. Metamorfoseando-se em mulher a morte dialoga

diretamente com o homem e o compreende por meio de seu contato com o amor e a arte. Assim, da ausência à palavra, à interação com o homem, a morte se modifica como a linguagem ficcional em busca da representação de um real problemático.

A impossibilidade de comunicação em *As intermitências da morte* se dá em duas camadas: no nível temático ou filosófico, a respeito do problema da morte na contemporaneidade; e no nível textual ou metaficcional, revelando o problema da linguagem na representação de uma realidade instável. O meio escolhido pelo autor português para discutir essas questões foi a transgressão desse real por meio do fantástico, principalmente em seu trabalho com os limites representacionais da linguagem.

Nesse sentido, outro aspecto faz dessa abordagem do tema da morte por Saramago acontecer de forma inovadora. Ao final do romance, a morte menciona a seguinte frase: “é o meu maior defeito, digo tudo a sério, mesmo quando faço rir, principalmente quando faço rir” (SARAMAGO, 2005, p. 206). Esse aspecto é o que faz de *As intermitências da morte* um marco de transição na obra de José Saramago, pois encaminha as reflexões mais graves por meio do humor e do fantástico, algo que já se observava em outros romances, mas nesse toma uma proporção mais acentuada.

5.2. A paródia e a construção do romance

A face cômica singulariza os últimos romances de Saramago e contribui para identificar algo que se pode considerar uma nova fase de sua escrita. Ao se observar as três últimas obras, *As intermitências da morte* (2005), *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009), percebe-se o tom humorístico mais acentuado nessas narrativas que paradoxalmente discutem temas sérios, relacionados às contradições humanas.

No romance em estudo, Saramago revela a problemática do uso da palavra para a representação do real e, sobretudo, para a edificação do romance por meio de seu viés metaficcional. É inegável como esse processo de construção da narrativa se ajusta ao discurso paródico. Notem-se as diversas incursões ao longo do romance, seja em relação ao discurso histórico oficial, contraposto pelo discurso romanescos paródico, surgido a partir da primeira intermitência; seja no modo bem humorado de trabalhar as falas atribuídas às personagens representativas de seus setores; assim como nos expedientes

risíveis que levam às reflexões metafísicas; ou até no trabalho metaficcional empreendido pelo narrador. Esse último aspecto aponta para a metaficção em obras contemporâneas como uma utilização irônica das formas paródicas.

No caso de *As intermitências da morte*, a paródia atua na metaficção ao colaborar na reelaboração autoconsciente do discurso romanesco. As permanentes auto-referências, o manejo com o texto em constante elaboração, as recorrências a expedientes intertextuais para subvertê-los de seu sentido original deixam ainda mais claro o intuito paródico do trabalho metaficcional nesse romance.

Ao compreender esse movimento paródico, dialoga-se com Linda Hutcheon (1985, p. 93), quando afirma que a paródia se desenvolve sobre um paradoxo ideológico, atestando a autoridade do objeto parodiado e ao mesmo tempo o transgredindo. Tal é a disposição diante do tema da morte traçado no romance do autor português.

O posicionamento diante do discurso oficial é subvertido pela negativa da realidade imposta ao leitor desde a primeira sentença – “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 11). Ao se dispor diante do romance, o leitor experimenta estar em contato com um mundo invertido, onde a lógica subvertida questiona estatutos considerados irrevogáveis, como é o caso da morte. No entanto, esse reflexo só é percebido pelo leitor quando posto em contraste com a ordem do mundo que ele inverte. Tratando de reforçar o discurso oficial para, enfim, contrapô-lo por meio da paródia.

Dessa maneira, desenvolve-se em *As intermitências a morte* o que se pode caracterizar por um humor engajado, quando, tomando de empréstimo a sentença da própria personagem-morte, que fala a sério, mesmo quando faz rir, constata-se a função do discurso paródico ao problematizar, inverter e questionar o posicionamento do homem contemporâneo diante da morte e, sobretudo, diante da vida.

Pode-se ainda vislumbrar no romance sua forma especular ao perceber que a problemática morte/vida está constantemente sendo resgatada pelas personagens e pelo narrador, além da forma como, por oposição, a morte se reconstrói ao se refletir no outro, assim como os homens também reconstroem sua humanidade ao se verem refletidos na morte. Algo que lembra os estudos bakhtinianos, admitindo que nem os indivíduos, nem quaisquer outras entidades sociais estão fechados em suas fronteiras, ou seja, uma pessoa

está sempre na fronteira entre si e o outro; e olhando para si mesma ela olha nos olhos do outro ou com os olhos do outro (MORSON; EMERSON, 2008, p. 69).

Tal relação dialógica se observa nesse romance. Ao transformar a morte em personagem em permanente mutação de seus costumes pelo contato com o outro, Saramago aponta para os homens em constantes transformações de si mesmos. Assim, percebe-se que quando uma pessoa se depara com outra, sua experiência individual é condicionada por sua exterioridade.

Essa visão especular ainda certifica a intenção paródica, uma vez que amplia, inverte e reduz de acordo com a lente utilizada pelo narrador e conforme suas intenções. Igualmente, a paródia não se constrói de forma a dar um sentido definitivo e restrito, mas como em um jogo de espelhos inclinados reflete de várias formas, revelando um mundo novo e significativo, apresentando diversas possibilidades de leitura.

Nesse sentido, entende-se que a paródia no romance se caracteriza pelo seu discurso transgressor, na medida em que esse, por seu viés insólito no caso da suspensão da morte, contrapõe-se ao discurso oficial, e por esse meio questiona certas “verdades” até então consideradas fundamentais para o ser humano.

Configurando-se como um texto transgressor, que nega a realidade para certifi-la e, por fim, questioná-la, o texto paródico se caracteriza por ser uma “força ameaçadora, anárquica, até, que põe em questão a legitimidade de outros textos” (HUTCHEON, 1985, p. 96-97). Desse modo, a obra em questão subverte o discurso hegemônico vigente sobre a morte, assim como outros assuntos de ordem social ligados a esse tema tabu, que surgem no romance e são questionados, fortalecendo a tese da existência de um discurso paródico.

Ademais, pode-se considerar inerente ao discurso literário a subversão da realidade. Assim, em *As intermitências da morte* há uma ruptura com o sistema ideológico vigente, o que ocasiona seu questionamento por parte do leitor. Saramago aponta para o surgimento de novas verdades, novas significações, em seu meio cultural, pois alerta, ao examinar os modos de ritualização da morte e, sobretudo, da vida na contemporaneidade, que eles precisam ser questionados e substituídos. Para Camila Alvarce (2009), o momento da percepção da carência de algo novo é o momento da paródia. Assim, ao sugerir um paradoxal cenário realista em que a morte não existe, Saramago questiona o

desejo de imortalidade do homem e revela as consequências de um mundo que negligencia a morte e o morrer em todos os seus âmbitos.

Saramago conduz a narrativa a uma crítica da ideologia³² vigente, criando artifícios com o auxílio de recursos característicos do texto fantástico, que possibilitam a retomada de uma narrativa como dissimulação. Ele remete à ideologia de uma determinada época, que se crê ser a contemporânea, e reconduz o texto a uma crítica dessa ideologia, por meio do caos instaurado no país-símbolo devido à insólita paralisação das mortes. O autor português remete ao velho, com a necessidade de uma morte mais presente e vivenciada ritualmente, para falar do novo, como o processo de interdição dessa morte na contemporaneidade, revelando assim as contradições milenares advindas desse embate do homem com a morte.

Assim, ao inserir a narrativa em um universo sem a morte, o texto se encaminha para uma escrita da ruptura, tomando modelos anteriores de maneira invertida, desconstruindo o real para por fim reconstruí-lo ficcionalmente e mostrar através do real transgredido o próprio absurdo que é a realidade. Por meio dessa escrita transgressora, Saramago dilata o alcance do signo literário. Assim, a escrita metafictional auxilia nesse processo, uma vez que atua como reflexão crítica do próprio processo de composição do romance. Além disso, é por meio da subversão do tema da morte e do morrer na contemporaneidade que se alcança sua essência na escrita. Nesse sentido, a paródia atua no processo de produção do texto. Algo que fica latente pela oposição das vozes, marcando uma divergência em vez de uma concordância, atuando na revisão crítica de discursos anteriores.

Algo assim acontece no momento da narrativa em que os hospitais, superlotados de enfermos, decidem encaminhar para casa os pacientes em morte-suspensa, aqueles que continuam vivos só por causa da greve da morte. Há o reconhecimento de que a medicina não pode mais intervir para salvá-los dessa condição. Como fora discutido anteriormente, a intensa medicalização a partir do século XX levou a humanidade a

³²De acordo com o *Dicionário de conceitos históricos* (2010, p. 205-209), ideologias são formas de se entender o mundo e de se posicionar nele, sendo um sistema de ideias, ou mais exatamente de crenças, mais ou menos coerente. Para Marx, as ideologias não são um compêndio de ideias soltas, resultantes unicamente do pensamento abstrato, mas funcionam como um instrumento da dominação de classe e como uma forma de luta de classes, que só poderia ser compreendida e criticada a partir do terreno histórico e econômico que lhe dá origem.

refugiar a morte em hospitais em detrimento de uma convivência mais próxima com os moribundos nos lares.

No entanto, na lógica invertida apresentada pelo universo da narrativa, tem-se um movimento contrário ocasionado pelo fato insólito de não haver mortes. De volta ao lar, os enfermos não têm mais a sua morte escondida de si; e é nesse retorno que os homens daquele país passam a conviver novamente com a presença incômoda da morte em ambiente doméstico. Tal determinação se deu

após uma análise rigorosa, caso por caso, da situação clínica dos doentes que se encontrem naquela situação, e confirmando a irreversibilidade dos respectivos processos mórbidos, sejam eles entregues aos cuidados de suas 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, 2005, p. 28).

Essa inversão retoma uma prática do passado: a dos médicos de cabeceira. Figuras presentes nos lares do século XIX que regressam, acompanhando todo o movimento de inversão orquestrado pela greve da morte, para intermediar uma convivência mais próxima da família com a morte de um parente. Nesse sentido, Jacques Le Goff (2003, p. 217) explica que a devoção ao passado pode indicar fendas, pelas quais se insinua a inovação e a mudança. Nesse sentido, Marshall Berman (2007, p. 33) ressalta no pensamento nietzchiano o fato de que “a mentalidade moderna se dedica à paródia do passado”, mas inevitavelmente o homem moderno repara que não há como retornar ao passado, pois esse não lhe cabe mais. Daí, portanto, a percepção de uma revisão crítica desse passado pelo presente na obra de José Saramago.

No romance, o que levou à tomada da decisão de despachar os moribundos para seus lares foi o alívio das instituições, não uma nostalgia pelo passado de uma morte mais presente, pois não faria diferença para o estado do paciente, uma vez que “o lugar em que se encontre, quer se trate do seio carinhoso de sua família ou da congestionada enfermagem de um hospital, uma vez que nem aqui nem ali conseguirá morrer, como também, nem aqui nem ali poderá recuperar a saúde” (SARAMAGO, 2005, p. 29). Assim, certifica-se que o retorno ao passado se dá por uma circunstância prática, sem resguardar as ideologias ou visões nostálgicas do passado. Tal decisão protege somente os vivos, pois os padecentes já não vivem, estão em morte-suspensa, já perderam sua condição de ser humano.

Nesse caso, o objetivo era construir uma sociedade adaptada ao novo contexto, porém não contemplava os cidadãos em vida suspensa, que são como vivos sem o ser mais, encontrando-se em um entrelugar da existência. As melhorias em um sentido prático serviam para quem ainda gozava de boa saúde, ressaltando a lógica capitalista e a moderna sociedade do consumo.

A paródia nesse sentido não ocasiona o riso jocoso, mas uma espécie de ironia desconcertante. Saramago joga com as instâncias do geral e do particular para enfatizar pelo mecanismo transgressor da paródia dos costumes e da ironia o distanciamento do homem da própria humanidade no que diz respeito à morte.

Dessa maneira, a ironia instalada nessa paródia saramaguiana dos costumes consiste em ressaltar o aspecto inumano da sociedade contemporânea. Isso fica ainda mais realçado no contraste entre a cena dos camponeses na fronteira e o movimento organizado pelos criminosos da máfia, no que diz respeito ao senso de cuidado com o ser humano e sua contraposição ao senso prático do sistema capitalista, em que o homem só se constitui um ser social enquanto produz lucro para a sociedade.

Para Muecke (1995), toda literatura é essencialmente irônica. Assim, entender que a História do pensamento nada mais é do que uma verdade aparente equivale a perceber que “a literatura sempre teve um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia. Isto sugere que a ironia tem basicamente uma função corretiva” (MUECKE, 1995, p. 19).

A paródia, insiste Linda Hutcheon (1985), não serve à destruição do objeto parodiado, ao invés disso, reinstala-o no texto para fazê-lo circular novamente, reavaliando-o e repensando a ideologia que o sustenta, questionando aquilo que historicamente o manteve até então.

Pensando nisso é que se atribui à paródia, à ironia e ao riso a função de desencadear o processo de reflexão no sujeito e ampliar o conhecimento, pois o impelem ao uso da razão por meio da instauração do absurdo. No entanto, para o estudo de *As intermitências da morte*, observa-se uma preocupação maior com o uso das palavras na paródia e na ironia do que no riso. Lélia Parreira Duarte (2006, p. 19) entende a ironia como uma estrutura comunicativa relacionada com a sagacidade, sendo “mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida”. O ironista é aquele que percebe as dualidades ou as múltiplas possibilidades

de sentido e as explora na construção de enunciados irônicos, cujo propósito só se completa na recepção da mensagem, ou seja, no leitor que percebe a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre o que há na mensagem e o que se pretende comunicar. Note-se como o discurso paródico do romance se constrói de maneira a acender a reflexão em torno desse movimento contrário, que afasta o homem moderno da sua humanidade.

Observa-se, então, uma diferença em relação ao modo de apresentar a história dos camponeses e da máphia. Os dois momentos da narrativa estão relacionados ao problema da inumação de mortos além da fronteira, porém um é ligado ao cuidado com o ser humano, em um plano mais fechado, o seio familiar; enquanto o outro está relacionando problema da ausência de mortes ao lucro, algo revelado por uma lente distanciada do humano e mais próxima do capital.

O contraste se torna ainda mais visível quando julgados pela opinião pública, os camponeses são execrados, em contraponto ao que acontece depois, quando a máphia transforma a ação de solidariedade dos camponeses em negócio lucrativo, em que, por ser um negócio escuso, há uma adesão massiva das pessoas ao novo transporte de padecentes. Terceirizada, a inumação clandestina gera alívio para as famílias e para o governo.

Não foram condenados nem julgados. Como um rastilho, a notícia correu veloz por todo o país, os meios de comunicação vituperaram os infames, as irmãs assassinas, o genro instrumento do crime, choraram-se lágrimas sobre o ancião e o inocentinho como se eles fossem o avô e o neto que toda gente desejaria ter tido, pela milésima vez jornais bem pensantes que actuavam como barómetros da moralidade pública apontaram o dedo à imparável degradação dos valores tradicionais da família, fonte, causa e origem de todos os males em sua opinião, e eis senão quando quarenta e oito horas depois começaram a chegar informações sobre práticas idênticas que estavam a correr em todas as regiões fronteiriças. (SARAMAGO, 2005, p. 47).

Nesse caso a ironia atua de forma “intelectual, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal que entram em confronto com o habitual” (DUARTE, 2006, p. 21). Trata-se, portanto de uma ironia retórica, em que o resultado dessa tarefa gera um prazer no receptor da mensagem, que reconhece sua inteligência e torna-se cúmplice do autor irônico. Note-se o uso da expressão “e eis senão” marcando a rápida reviravolta da opinião pública em relação aos transportes de padecentes para a fronteira. O narrador explica essa contradição entre a atitude dos “nossos conhecidos e angustiados agricultores” e a maneira como agiram os cidadãos contratantes da máphia, justificando

ser “uma maneira mais limpa e eficaz, radical seria um termo mais exacto de se verem livres dos autênticos pesos mortos que os seus moribundos eram lá em casa” (SARAMAGO, 2005, p. 48). A hipocrisia contrasta com os termos utilizados por essas mesmas pessoas ao se referirem aos agricultores, uma vez que estavam não fazendo a mesma coisa, mas pior do ponto de vista ético e humano.

Desse modo, por meio da transgressão do real e de uma construção parodística dos costumes e irônica da linguagem, revelam-se tantas outras faces da realidade tão absurdas quanto o próprio fato de não morrer, mas, permanecendo o romance arquitetado sobre uma representação realista do mundo, abre-se a possibilidade de revisitar o real por meio das atitudes das personagens quando tentam explicar/entender o fenômeno responsável por cessar as mortes no país.

A imprensa, responsável por noticiar os fatos, não consegue entender o que está a se passar no país da greve da morte, mesmo assim toma para si o papel de inventar uma história com base nos fatos absurdos coletados por repórteres pouco cuidadosos com a fonte da notícia, fazendo perguntas a “todo bicho careta que lhes aparecesse pela frente, ao mesmo tempo que nas fervilhantes redacções as baterias de telefones se agitavam e vibravam em idênticos frenesis indagadores” (SARAMAGO, 2005, p. 13). Note-se a permanência da dúvida a contrastar com a atitude de uma das repórteres ao entender de maneira equivocada as palavras de um transeunte, o qual disse figuradamente que o avô “como se se tivesse arrependido do passo que ia dar, e não morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 14).

A locução adverbial que precede a sentença já denuncia se tratar de uma hipótese, a qual dentro do montante de incertezas daquele momento nada acrescentava de novo ao fato de que a morte havia embainhado sua foice e ninguém sabia ao certo o motivo. O equivocado entendimento das palavras conduz ao desenrolar de um quiproquó, resultando em um movimento de cidadãos “convencidos de que pela simples acção da vontade será possível vencer a morte” (SARAMAGO, 2005, p. 15). Além desse, outro “movimento popular de massas” (SARAMAGO, 2005, p. 15) defendia que os homens daquele país deviam enxergar tal fato absurdo como uma dádiva. Tomando-se por princípio os dados que refutam tais teses, tanto pelo equívoco das palavras que levaram ao mal entendido da repórter, quanto pelo quadro caótico do país diante da ausência da morte, previamente apresentado pelo narrador, tem-se uma construção irônica, que antes de provocar o riso,

suscita a reflexão sobre como, no empenho da busca por explicações racionais para o acontecimento insólito, a massa, manipulada pela imprensa, contenta-se com a solução fácil, porém mais distante do real possível.

Mesmo se tratando de uma situação completamente insólita, tal construção problematiza os códigos cognitivos e hermenêuticos do leitor. A ausência de mortes colabora então para que a imprensa e os habitantes do país conjecturem explicações para o fenômeno. Para compreender esses acontecimentos na narrativa é necessário que o leitor tenha consciência do discurso paródico presente nela. Nesse caso a paródia colabora tanto para tornar verossímil o que é narrado, como no esmaecimento das fronteiras entre realidade e ficção. No caso do romance de Saramago, os elementos conflitantes não deixam de ser problematizados, e isso é ressaltado pelo narrador metaficcional, distanciando-o da narrativa de teor real-maravilhoso.

Nesse sentido, David Roas (2014, p. 103) entende que, diferentemente do fantástico, que problematiza os limites entre realidade e irrealidade, a narrativa pós-moderna harmoniza esses conflitos. Para ele, esse tipo de narrativa, que contém a paródia como mecanismo de articulação do texto, tende a apagar essas fronteiras, harmonizando aquilo que se identificaria como natural e como sobrenatural. Sendo uma exigência do fantástico que o fenômeno sobrenatural seja contrastado tanto com a lógica insólita construída no texto, quanto com a visão compartilhada do real. Sendo assim, para a existência do fantástico é necessário o conflito entre essas duas ordens diametralmente opostas. Por isso, a aparente normalidade em que as personagens se movem é estranha, absurda e insólita.

Em *As intermitências da morte*, ao contrário do que observa Roas (2014) nas narrativas ditas pós-modernas, não se normaliza o fenômeno sobrenatural. Em oposição, problematiza-se o fenômeno impossível ao ser contrastado com a lógica da realidade extratextual que organiza a narrativa. Portanto, nesse romance de José Saramago, refuta-se a ideia de que a paródia, como recurso discursivo, afastaria o efeito fantástico contido na narrativa. Assim, trabalhando de modo colaborativo com os recursos do texto fantástico, a paródia amplia a percepção do mundo exterior à narrativa através da ficção. Percebe-se que ao problematizar as questões relacionadas com a morte e o homem contemporâneo José Saramago não incita um riso escarnecedor, seu texto propõe uma ironia inquietante, que leva o leitor à reflexão.

Nesse sentido, dialoga-se com Linda Hutcheon, para quem não há necessidade da crítica presente no texto ser representada na forma de um riso ridicularizador para ser considerada paródia, podendo se configurar sob a forma de uma crítica séria, não necessariamente ligada a um texto parodiado, assim como uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. Portanto, essa é uma categoria que possibilita a revisão crítica de discursos históricos e literários. O riso saramaguiano por um lado se torna sério, ressoa um tom grave, carregando consigo a tragicidade da vida, aproximando-se do humorístico. Por outro, ele também promove uma espécie de distanciamento do tema, ampliando o horizonte do leitor, que experimenta “o prazer de pensar, o gosto do engano e a capacidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa” (DUARTE, 2006, p. 51).

Com base nessa assertiva, percebe-se que a narrativa de José Saramago constrói uma visão crítica sobre dois âmbitos: o histórico, com a revisão dos temas relativos à morte e como eles se desenvolveram ao longo da História da humanidade; e também em relação ao fazer literário, com a presença de um narrador metaficcional, ao revelar-se um construtor de um artefato literário.

Esse traço aparece claramente no romance, quando o narrador admite ser um construtor, tecendo o seguinte comentário: “seja como for, e que isso nos sirva ao menos de consolação, a carta que a morte leva na sua bolsa tem nome de outro destinatário e outro endereço, a nossa vez de cair do andaime ainda não chegou” (SARAMAGO, 2005, p. 183). Essa declaração é ambígua e serve tanto para remeter a um eufemismo para a morte, quanto para certificar o seu lugar de construtor daquela narrativa. Isso porque complementa a visualização anterior na cena em que a , passeando na cidade, reconhece uma obra em construção, onde ela entraria “a duas semanas para empurrar de um andaime um pedreiro distraído que não reparará onde vai pôr o pé” (SARAMAGO, 2005, p. 183).

Esse tipo de construção ambígua Lélia Parreira Duarte (2006, p. 31) identifica como a ironia *humoresque*, que se caracteriza pela manutenção da ambiguidade, demonstrando a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, fazendo com que esse texto se configure como um lugar de passagem, sem firmar certezas. A ironia *humoresque* aí aparece também relacionada ao conceito de ironia romântica. Pois a ilusão de realidade é desconstruída e o universo romanesco se apresenta ao leitor como uma autoironia, “fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de

buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem” (DUARTE, 2006, p. 40).

Sendo assim, na ironia romântica a arte pretende ser reconhecida como arte, ressaltando sua essência fictícia. Por isso, não se satisfaz com o sério, pois não pretende se igualar à realidade, necessitando de um distanciamento do real. Dessa forma, a ironia romântica existe quando se desmancha a ilusão de realidade em uma obra literária e tudo que nela se diz tem um valor parcial e provisório. Assim, a metaficção se apresenta como um mecanismo para afirmar a obra como paródia de si mesma. Como é o caso da declaração do narrador saramaguiano sobre a “embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte” (SARAMAGO, 2006, p. 40), em que se apresenta claramente a autoironia em relação à impossibilidade de reprodução da realidade pela obra literária, certificando sua ficcionalidade.

Nesse sentido, a metaficção também é uma utilização irônica muito bakhtiniana de formas paródicas (HUTCHEON, 1985, p. 92), visto que a relação dialógica existente na lógica da carnavalização remete a um movimento de transição do negativo para o positivo, como a morte que dá lugar ao renascimento, assim como a escatologia e a obscenidade reafirmam o corpo vital. Os estudos bakhtinianos apontam para a paródia como uma subcategoria do potencial criativo, funcionando como uma espécie de corretivo da realidade, “sempre mais rico e contraditório do que qualquer gênero ou palavra singulares podem expressar” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 452). Assim, entende-se a função metaficcional da paródia no texto de José Saramago como um modalizador das críticas aos vários discursos que são ironizados no romance, como o viés sócio-histórico-filosófico e a própria elaboração do discurso romanesco em si.

A metaficção revolucionariamente auxilia na reelaboração de discursos cujo peso se tornou tirânico. Trata-se, portanto, de uma reapropriação do passado de forma dialógica e paródica, tornando-se um exemplo nítido de voz dupla. Tal característica se torna ainda mais presente quando se observa sua orientação textual e semântica, funcionando como um discurso dentro do outro e sobre ele. Nesse sentido, para Hutcheon (1985, p. 93), a metaficção existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida, aproximando as visões do autor e do leitor co-criador.

Outro exemplo da forma paródica ligada à metaficção se encontra no constante uso da palavra “verdade” dentro da obra pelo narrador, revelando uma ironia em relação ao seu próprio poder de criação. Algo observado nos volteios provocados pelo narrador para remeter à própria construção da narrativa, deixando a impressão de um trabalho em constante elaboração. É preciso retomá-lo quantas vezes for necessário, buscando lhe atribuir essa ilusão de verdade, desconstruída pelo próprio narrador metaficcional irônico, como se observa em: “O erro resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por, respeito à verdade, ser imediatamente retificado” (SARAMAGO, 2006, p. 45); ou ainda em: “Corrigido o lapso a tempo, posta a verdade no seu lugar, vejamos então o que disse a vizinhança” (SARAMAGO, 2006, p. 45). Percebe-se, ao desnudar as formas da narrativa, que o narrador está ironizando a própria aparência de verdade, uma vez que a linguagem por si só não é capaz de alcançar a realidade em sua forma totalizante.

Ainda se observa esse uso da ironia romântica na construção do discurso paródico em outros momentos em que o narrador estende ou abrevia seus comentários a respeito dos pormenores constituintes da narrativa. Como, por exemplo, ao se referir ao episódio dos agricultores, quando, usando de expressões próximas da oralidade, abrevia: “Nisto estávamos nem para frente, nem para trás, sem remédio nem esperança dele, quando o velho falou [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 39). Até mesmo quando ironicamente abre um parêntese para explicar algo que julga importante para o entendimento do leitor: “Façamos um esforço para entender o ponto de vista dos criminosos” (SARAMAGO, 2005, p. 54); ou em: “O caso, como quase sempre, conta-se em breves palavras” (SARAMAGO, 2005, p. 62), ao introduzir uma explicação extensa sobre a ofensiva dos países limítrofes para combater a inumação de corpos em suas fronteiras.

A ironia romântica³³ gerada pelo narrador ainda aparece quando inclui uma informação que julga necessário esclarecimento, como: “O facto que acabámos de referir é de todo irrelevante para o decurso da trabalhosa história que vimos narrando e dele não voltaremos a falar, mas, ainda assim, não quisemos deixá-lo entregue à escuridão do

³³ Apesar do qualificativo que a acompanha, esse tipo de ironia não é da época romântica, mas é elemento constitutivo do romantismo francês, alemão e de movimentos semelhantes, sendo encontrada antes em autores como Aristófanes, Petrarca, Cervantes, Goethe e Shakespeare. Para Lélia Parreira Duarte (2006, p. 40), a ironia romântica acrescenta ao texto uma autoironia, fruto da consciência narrativa, através da qual o texto se afirma como imitação do real e exhibe seu fingimento, revelando seu intento de ser percebido como criação estética, elaboração da linguagem e objeto artístico.

tinteiro” (SARAMAGO, 2005, p. 64). Aqui ainda se observa dentro da ironia romântica, característica do trabalho metaficcional do narrador, a ironia retórica, ao afirmar uma coisa para revelar outra em seu sentido oposto. O narrador comenta sobre o fato das pessoas não morrerem, mesmo estando mutiladas. Ele realiza sua intromissão na intenção de elucidar uma “legítima curiosidade científica” (SARAMAGO, 2005, p. 64), quando em princípio se trata de uma lógica exigida para preservar a ilusão de verdade na narrativa.

Logo em seguida a essa digressão marca as mudanças de rumo da narrativa para o leitor, como em:

Mudemos de assunto. Falando das desconfianças dos sargentos e dos seus aliados alferes e capitães sobre uma responsabilidade directa da máphia no transporte dos padecentes para a fronteira, havíamos adiantado, que essas desconfianças se viram reforçadas por uns quantos subseqüentes sucessos. É o momento de revelar quais eles foram e como se desenrolaram. (SARAMAGO, 2005, p. 64).

As digressões são uma característica marcante desse narrador saramaguiano, pois ele se move em todas as camadas da narrativa, desde o comentário técnico a desvelar o trabalho da criação até explanações que inserem um juízo de valor, de forma a dialogar com o leitor e auxiliar na construção da paródia, visto que a ironia e o riso só se objetivam com a plena participação do leitor na construção dos sentidos paródicos.

Ao deixar à mostra o mecanismo de construção do texto literário, certificando sua ficcionalidade, o narrador saramaguiano atribui ao seu trabalho de criação do texto certa sinceridade, embora institua uma aparente realidade, em lugar de uma verossimilhança. Em observação a esse fenômeno do discurso paródico, Linda Hutcheon (1985, p. 45) afirma que a ironia romântica serviu menos para subverter a ilusão do que para criar uma nova ilusão. Algo que Lélia Parreira Duarte (2006, p. 45) confirma, quando admite só ser possível a existência da ironia romântica quando se desfaz a ilusão de ser a obra uma “realidade” e tudo o que se diz tem um valor parcial e provisório, afirmando-se como uma autoparódia quando indica o seu caráter arbitrário.

Nesse sentido, observa-se o narrador a interromper de modo irônico o curso da narrativa para elucidar questões que possam melhorar o entendimento do leitor em relação ao processo criativo, como no seguinte trecho:

Os amantes da concisão, do modo lacônico, da economia de linguagem, decerto se estarão perguntando porquê, sendo a ideia assim tão simples, foi

preciso todo esse arrazoado para chegarmos enfim ao ponto crítico. A resposta também é simples, e vamos dá-la utilizando um termo actual, moderníssimo, com o qual gostaríamos de ver compensados os arcaísmos com que, na provável opinião de alguns, hemos salpicado de mofo este relato, Por mor do background. Dizendo background, toda a gente sabe do que se trata, mas não nos faltariam dúvidas se, em vez de background, tivéssemos chochamente dito plano de fundo, é toda a inumerável quantidade de planos que obviamente existem entre o sujeito observado e a linha do horizonte. Melhor será então que lhe chamemos enquadramento da questão. (SARAMAGO, 2005, p. 67).

Ao discorrer aos “amantes da concisão e do modo lacônico”, o narrador inicia sua argumentação estendendo a explicação em sentido oposto ao que aqueles sujeitos chamados à reflexão gostariam. A ironia retórica utilizada nesse ponto por Saramago revela não somente os poderes de criação do narrador, mas também, contrastando com a lógica da concisão, alonga a explicação adentrando em questões do uso da língua, como a referência ao uso de termos em língua inglesa e seu atributo de língua global.

A crítica consiste na valorização do termo estrangeiro, colocado aí em oposição ao nacional, como modo confrontar as duas expressões – background e plano de fundo – , assegurando que ambas querem comunicar a mesma coisa, mas o sentido “moderníssimo” da palavra em inglês tende a atribuir um ar de novidade para algo já conhecido. Além disso, justifica sua escolha pelo termo devido seu emprego arcaico no uso de “plano de fundo”, visto que atribui a background abrangência dos inúmeros planos de fundo e não somente um.

Por fim, decide usar outro termo, menos polêmico, e chama-o de “enquadramento da questão” (SARAMAGO, 2005, p. 67). Só assim, depois de divagar sobre usos de termos técnicos usados na composição do texto, deixando os amantes do modo lacônico ansiosos pelo desenrolar da trama, é que ele marca o prosseguimento da narração dos fatos ficcionais a partir do anúncio: “agora sim, chegou a altura de revelar em que consistiu o ardil da máfia para obviar qualquer hipótese de um conflito bélico [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 67).

A utilização do discurso paródico pelo narrador metaficcional funciona de maneira a atribuir uma leveza para o tratamento de temas tão inquietantes como a morte, a desumanização do homem moderno, as incertezas sobre o futuro, a corrupção nos altos escalões do governo, a crise institucional das religiões etc. Por isso, nota-se, a partir desse discurso metaficcional, a aproximação do narrador ao leitor. Como um contador de histórias, parece aproximar-se das narrativas orais. Essa observação remete ao pensamento de Walter Benjamin (1987, 200), para quem as verdadeiras narrativas têm

em si uma dimensão utilitária, a qual pode consistir em um ensinamento moral ou uma sugestão prática. Nesse sentido, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1987, p. 200).

O narrador de *As intermitências da morte* atua em vários planos da narrativa, desde o desvendamento dos mecanismos de construção do texto, a reflexões digressivas sobre as ações e situações consequentes da greve da morte até o ultrapassar os limites da ficção, quando se torna presente no espaço em que se desenrola a narrativa, como se pode observar no momento em que ele adentra na sala onde a máfia conjectura como ficariam os lucros após o regresso da morte: “No preciso ponto em que entrámos na sala, o debate havia-se centrado na melhor maneira de reaplicar em actividades similarmente remunerativas a força de trabalho, que tinha ficado sem ocupação com o regresso da morte [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 118). Ele também vai além de seu status de narrador quando parece dialogar diretamente com a morte, visto a utilização da referência à sua interlocutora se apresentar na segunda pessoa do singular, como no seguinte trecho:

Tinhas observado com fria atenção o violoncelista adormecido, esse homem a quem não conseguiste matar porque só pudeste chegar a ele quando já era demasiado tarde, tinhas visto o cão enroscado no tapete, e nem sequer a este animal te seria permitido tocar porque tu não és a sua morte [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 155).

Assim, a posição assumida por esse narrador que sabe dar conselhos faz com que ele transgrida os limites do real, recorrendo ao fantástico e ao fabuloso, atuando como um guia dentro de sua narrativa. A escolha pelo discurso paródico é responsável por não revelar suas motivações prontamente ao leitor e este tem a liberdade de interpretar a história de acordo com suas convicções. Desse modo, o emprego de uma voz dupla pelo uso da paródia evita a imposição de um contexto psicológico da ação ao leitor.

Esse posicionamento do narrador como um contador de histórias orais é fortalecido pelo uso constante de expressões de carácter oralizante que ora retomam uma tradição, ora prescindem de um conhecimento anterior do leitor, surgindo na forma de incursões intertextuais.

É o caso, por exemplo, da carta de um leitor ao jornal criticando as posições tomadas pela igreja diante da paralisação das mortes, esquivando-se e tentando ganhar tempo para não ter de responder à pergunta que ameaçava a integridade da sagrada instituição. O leitor usa em sua correspondência as expressões “a encanar a perna à rã, a

dar uma no cravo e outra na ferradura” (SARAMAGO, 2006, p. 76). Ocasionalmente um alvoroço na redação do jornal, pois de tão antiga a expressão já não se sabia o sentido que o remetente da carta havia lhe atribuído. O socorro veio não dos livros, deitados fora da estante, mas de um velho porteiro, que prontamente resolveu a dúvida do antigo ditado. Ao desvendar o enigma por trás da expressão idiomática, a narrativa ainda provoca o senso crítico do leitor em relação à imprensa do país. O porteiro explica a expressão:

Encanar, meus senhores, é pôr talas em osso partidos, Até aí sabemos nós, o que queremos é que o senhor nos diga o que isso tem que ver com a rã, Tem tudo, ninguém consegue pôr talas numa rã, Porquê, Porque ela nunca está quieta com a perna, E isso quer dizer que é inútil tentar, ela não deixa, Mas não é isso que quer dizer a frase do leitor, Também se usa quando levamos demasiado tempo a terminar um trabalho, e, se o fazemos de propósito, então estamos a empatar, então estamos a encanar a perna a rã. (SARAMAGO, 2005, p. 77).

A greve da morte colocava em dúvida alguns pontos-chave da crença cristã, como a ressurreição, por exemplo. Sem ter como argumentar a igreja silenciava para não ter que explicar aos fiéis como o estranho fenômeno os afetava em sua pedra angular. Os jornalistas também são alvo da crítica implícita no segundo ditado, cujo significado revela uma característica de seu trabalho, algo que eles admitem praticar todos os dias, na publicação de notícias dúbias, sem se comprometer com nenhum dos lados do conflito. Assim, vê-se a subversão do discurso trabalhando de forma a fomentar uma crítica sobre as instituições sociais que mobilizam opiniões.

Em *As intermitências da morte*, a paródia também faz uso de referências a outros textos da literatura universal. Nesse sentido, estabelece-se um jogo entre o leitor e o texto ao sugerir sua relação com outros textos. A presença, por exemplo, de referências a *Os Lusíadas*, de Camões, com a personagem do gigante Adamastor, cuja frase “oh, que não sei de nojo como o conte” (SARAMAGO, 2005, p. 65) aparece ligada ao desenrolar da história da máfia e seus ardis para garantir a inumação de corpos além da fronteira, usando para tanto manobras moralmente condenáveis, como a ameaça ao governo do país através da morte de alguns vigilantes da fronteira. Ademais, as palavras do gigante camoniano são redirecionadas de seu sentido original. Usando a palavra “nojo”, em vez da profunda tristeza com que Adamastor se viu ludibriado pela deusa Tétis, o narrador saramaguiano certifica o leitor que o sentido faz jus ao sentimento de repulsa sobre a atitude dos maphiosos. A paródia, nesse sentido, subverte o sublime significado da grande decepção do célebre personagem camoniano transformada no asco gerado pelos estratégias da organização criminosa ao por em prática seu plano lucrativo.

Outra referência, dessa vez ao Camões lírico, é feita ao retomar o verso de um soneto no seguinte trecho: “Umaz orgiazinhas de sexo, drogas e álcool, como tinha ouvido dizer que se organizavam, ajudá-lo-iam a passar para o outro mundo, embora correndo o risco de que lá no assento etéreo onde subsiste, se te venham a agravar as saudades deste” (SARAMAGO, 2005, p. 133). Novamente, a apropriação do texto de Camões é feita por Saramago de forma paródica, subvertendo o sentido sublime da ideia neoplatônica presente no soneto camoniano por uma crença em outra vida que lhe trouxesse saudades das comemorações profanas deste mundo, quando no soneto camoniano o alívio do eu - lírico advinha da crença em poder encontrar a amada depois da morte.

Marcel Proust também é lembrado tanto pelo narrador, quanto pela personagem morte, ao resgatar a imagem da morte, como uma mulher gorda, vestida de preto (SARAMAGO, 2005, p. 145; 181), presente na obra *Em busca do tempo perdido* (1999 [1913]). Além disso, a referência ao escritor francês faz a morte ressaltar a importância de sua obra, recordando com tom melancólico que não fora ela a morte que o matou. Assim como também aparece a referência direta a um verso do poema medieval “Balade des dames du temps jadis”, de François Villon, na página 32, em uma referência à fugacidade da vida e ao caráter inevitável da morte, a comparar com o destino desafortunado dos habitantes do país-símbolo fadados à velhice eterna.

Há também referências a outros autores como Montaigne, na página 38, feita de forma mais direta, reformulando por meio da paródia a questão posta pelo filósofo francês em seus *Ensaaios* (2016 [1595])³⁴, de que filosofar é aprender a morrer. Em um país em que não se morre mais, os filósofos reformulam a máxima e resolvem continuar a filosofar, já que nasceram para isso, ainda que seja para filosofar sobre o vazio, colocando em evidência o paradoxo morte/vida contido nesse ensaio de Michel de Montaigne.

Além das referências a outros autores, há em *As intermitências da morte* menções à própria obra, como é o caso do intertexto estabelecido com *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), em que fica clara a alusão à carta cor de violeta. Assim como a identificação com a personagem de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) em:

a esta rapariga de óculos escuros que está entrando em um táxi não lhe daríamos nós tal nome, provavelmente acharíamos que seria a própria vida em pessoa e correríamos ofegantes atrás dela, ordenaríamos ao condutor doutro

³⁴ A edição da Companhia das Letras que foi consultada utilizou o escrito publicado postumamente.

táxi, se o houvesse, Siga aquele carro, e seria inútil porque o táxi que a leva já virou a esquina e não há aqui outro ao qual pudéssemos suplicar, Por favor, siga aquele carro. (SARAMAGO, 2005, p. 183).

Saramago faz a intersecção entre a rapariga de óculos escuros do romance de 1995 e a personagem morte do romance de 2005. Além dessa personagem feminina, o autor português também funde características da morte com a mulher desaparecida de *Todos os nomes* (1997), visto a referência a seu perfume de rosas e crisântemos, sua idade aproximada de 36 ou 37 anos, sua morada ao rés-do-chão, tal como a mulher do romance de 1997.

Há também referências intertextuais indiretas como o caso da presença de um cão, aqui responsável pela contínua humanização da personagem morte em relação à vida: “Sentada no seu canto, a morte olhava. Muito mais tarde, o cão levantou-se do tapete e subiu para o sofá. Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no regaço” (SARAMAGO, 2005, p. 154). Tal função humanizadora também pode ser atribuída a outros personagens caninos nas narrativas de Saramago, como o cão das lágrimas em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) ou mesmo cães presentes em *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

A autoparódia recai até sobre o próprio estilo, como se pode perceber nas relações feitas entre a escrita da morte, em sua carta ao diretor da televisão, e o estilo de José Saramago. Ainda sobre esta referência, observa-se a opinião do gramático consultado pelo jornal, segundo o qual se apresentavam como incongruentes a caligrafia irregular, a sintaxe caótica, a ausência de pontos finais, o não uso de parênteses, a eliminação de parágrafos, a virgulação aos saltinhos e, por fim, a abolição da letra maiúscula, elementos da escrita da morte, que deveria ser uma criatura erudita por ter tido contato com os maiores gênios da literatura. Todas essas características são facilmente reconhecíveis na escrita do Nobel português. Tal fato é apresentado pelo especialista como uma falta gravíssima em relação ao uso da língua. Essa crítica ao estilo da morte demonstra o apreço que José Saramago, em suas obras, tem à língua portuguesa, configurando assim como uma ironia sobre a crítica ao seu próprio estilo.

Para o autor português, sua escrita é um ponto revelador de sua identidade. A facilidade técnica com as palavras e o desejo de expressar suas ideias pela linguagem confirmam sua posição diferenciada em relação ao uso da língua. Para Saramago (apud BRAGA, 1999, p. 35), “a escola, que tão mal ensina a escrever, não ensina de todo a

falar”. Essa constatação ressalta o papel da escola em ensinar a norma culta e padrão da língua, a fim de preservar seu estatuto de idioma, mas que desconsidera a língua cotidiana, meio autêntico de expressão da identidade de uma comunidade de falantes, além do reconhecimento dela ser uma marca mais profunda de sua nacionalidade. Assim, essa incursão de uma irônica autocrítica, ressalta um pensamento que permeia toda a obra de José Saramago, a de que “é impossível desconsiderar a evolução da Língua, dissociando-a completamente do ser social que nela se refrata” (BRAGA, 1999, p. 36). Tendo em vista o apreço pela discussão sobre a linguagem nesse romance, faz-se necessária essa reflexão sobre a língua como elemento constituinte de uma identidade nacional.

Além dessa autorreferência ao estilo saramaguiano, a personagem morte ainda teve sua caligrafia estudada por um grafólogo. O leitor presencia um momento cômico, em que o absurdo instaurado pela insólita carta da morte escrita de próprio punho vira motivo para conclusões do grafólogo não menos absurdas sobre a verdadeira face da morte. Deixando claro que seu propósito não se tratava de um “diagnóstico clínico, nem uma análise do caráter, nem um exame de aptidão profissional, o especialista concentrou a sua atenção nas evidentes mostras relacionadas com o foro criminológico que a escrita a cada passo ia revelando” (SARAMAGO, 2005, p. 114). O estudo aponta para lugares comuns que contrastam com a seriedade atribuída ao estudo do especialista, levando a conclusões como:

é certo que todos os vetores da metódica análise grafológica a que procedi apontam a que a autora do escrito é aquilo que se chama uma serial killer, uma assassina em série, outra verdade igualmente irrefragável, igualmente resultante do meu exame e que de algum modo vem desbaratar a tese anterior, acabou por se me impor, isto é, a verdade de que a pessoa que escreveu esta carta está morta. (SARAMAGO, 2005, p. 114).

A comicidade é percebida no modo como a linguagem se propõe articuladora de uma verdade absurda e incompatível com a lógica extratextual. Em contraponto, o que se observam são conclusões destoantes do tom sério atribuído ao estudo. A falta de lógica observada na conclusão do estudo do grafólogo se torna cômica, pois provoca o riso, que surge “no momento em que a ignorância oculta se torna manifesta repentinamente nas palavras ou ações do tolo” (PROPP, 1992, p. 108).

Sendo assim, a reação da morte certifica a ineficiência do estudo, uma vez que, feito para descobrir sua verdadeira face, como se fosse um mistério, nada mais faz do que constatar o óbvio: “Assim era, de facto, e a morte não teve mais remédio que confirmá-

lo, Tem razão senhor grafólogo, foram as suas palavras depois de ler a erudita demonstração” (SARAMAGO, 2005, p. 114). Nesse caso, o contraste entre meio e finalidade justifica o riso. Ademais, “o riso nasce quando se verifica uma situação absurda que faz uma expectativa dar em nada” (ECO, 2006, p. 73). Entretanto, para que isso aconteça, é preciso que o erro não envolva o leitor, tornando-o superior em relação ao objeto do riso. Esse sentimento eleva tal cena à categoria do cômico.

É importante observar como a paródia contida em *As intermitências da morte* explora os limites do cômico ao humor desconcertante; do riso franco e superior a uma constatação incômoda da condição do homem ocidental. É nesse sentido que se observa a função corretora atribuída ao texto saramaguiano, pois se comporta como aquele que fala a sério mesmo quando faz rir.

5.3. A ironia restauradora: o riso corrige os costumes

A máxima de Molière, *ridendo castigat mores*, ressalta a função corretiva do riso e anuncia a sua contraditória face séria. Acompanha-se neste estudo o pensamento de Henri Bergson (2007, p. 15), para quem o riso é um gesto social que visa a manter a homogenia do tecido da sociedade, corrigindo-lhe os desvios de comportamento. Com base nessa afirmativa, observa-se que de alguma forma o discurso paródico no romance de José Saramago assume essa função de denúncia social, irrompendo sob a forma de um riso jocosos ou até mesmo de uma ironia desconcertante, fazendo o leitor tanto experimentar a superioridade diante do objeto alvo da ironia, quanto aproximar-se de maneira a se apiedar dele. Diante disso, Georges Minois (2003, p. 570) diferencia o riso da ironia, demonstrando que naquele não há subentendidos, ele não simula; enquanto esta se encontra além do pessimismo e do otimismo e funciona como um “riso retardado e também um riso nascente, logo estrangulado”.

Nesse sentido, Umberto Eco (2006, p. 74) também diferencia o cômico e o humorístico, ao entender que quando o riso se mistura à piedade, torna-se um sorriso, afastando-o da esfera do cômico e aproximando-o do humor, pois “para passar do cômico ao humorístico é preciso renunciar ao distanciamento e à superioridade” (ECO, 2006, p. 74). Entretanto, na narrativa de Saramago se observa a existência tanto do cômico como

do humorístico, em uma escala regular, obedecendo ao ritmo de estreitamento da narrativa em sua relação com a morte. Em outras palavras, o riso passa por uma observação distanciada do leitor sobre aquele país, sitiado pela ausência da morte, e também, por uma espécie de identificação com o narrado, refletindo sobre o peso da consciência da própria finitude. Pode-se afirmar que esse movimento também acompanha o ritmo da narrativa, que vai de uma orquestração mais teatral e objetiva na primeira parte do romance para uma reflexão mais densa e filosófica à medida que a morte se aproxima do homem.

Acompanhando esse movimento, faz-se necessário, antes de explicitar como a ironia desconcertante, de caráter reflexivo e filosófico, está presente na obra, demonstrar como a esfera do cômico se apresenta no romance saramaguiano. O cômico pode ser inicialmente entendido como pertencente à esfera dos sentimentos. Ao falar dele como categoria literária, ele necessariamente abandona esse caráter fisiológico, pois o riso dele decorrente é produzido pelos mecanismos textuais, desencadeadores de uma catarse. Desse modo, estimula-se a pensar como e por que meios aquele texto provoca o riso.

Para que haja o cômico, o leitor deverá rir de um erro que não o envolve para que diante do equívoco ele se sinta superior. Umberto Eco (2006, p. 73) lembra o pensamento hegeliano, em que é essencial ao cômico que quem ri se sinta tão seguro de sua verdade que possa observar com superioridade as contradições alheias.

O cômico exerce essa função distanciada do leitor na primeira parte de *As intermitências da morte*. Nesse ponto, em que a morte está de todo ausente, percebe-se que o riso cômico recai sobre os homens e suas ações. A função moralizadora atribuída ao riso no início desse tópico se vê mais claramente na ocorrência do cômico na narrativa, como se pode perceber através da utilização de elementos linguísticos na construção da comicidade, por meio das vozes das personagens e de acordo com suas áreas de atuação profissional.

Tal emprego do cômico pode ser observado na fala do ministro da saúde, ao ser interpelado pelos jornalistas no intervalo entre duas reuniões sobre o que estava a acontecer no país, pois não havia notícias de nenhuma morte. Admitindo que a essas alturas “qualquer declaração oficial seria forçosamente prematura” (SARAMAGO, 2005, p. 16), o ministro não resistiu ao que o narrador classifica como

o conhecido impulso de recomendar tranquilidade às pessoas a propósito de tudo e de nada, de manter sossegadas no redil seja como for, esse tropismo que nos políticos, em particular se são governo, se tornou numa segunda natureza, para não dizer automatismo, movimento mecânico, levou-o a rematar a conversa da pior maneira. (SARAMAGO, 2005, p. 16).

Ao introduzir a fala do ministro com sua análise irônica da situação, o narrador chama atenção para um mecanismo de produção do cômico no texto, ou seja, o que Bergson (2007, p. 57) denomina de “o mecânico vivo”. Nesse sentido, experimenta-se o riso surgir do fato de o ministro não exercer sua liberdade de expressão e preferir permanecer repetindo uma informação, como afirmar que não há motivos para alarmes, em um contexto caótico como o apresentado na narrativa. Ao observar que “toda seriedade da vida advém de nossa liberdade” (BERGSON, 2007, p. 58), percebe-se que ao aprisionar sua liberdade e se tornar uma espécie de repetidor mecânico de declarações, devido ao seu posto de ministro, a personagem se torna vítima do cômico.

Ademais, o ministro da saúde não se contenta com a vaga declaração fruto de seu automatismo e dispara:

Como responsável pela pasta da saúde, asseguro quantos me escutam que não existe qualquer motivo para alarme, Se bem entendi o que acabo de escutar, observou um jornalista em tom que não queria parecer demasiado irônico, na opinião do senhor ministro não é alarmante o facto de ninguém estar a morrer, Exacto, embora por outras palavras, foi isso mesmo o que eu disse, Senhor ministro, permita-me que lhe recorde que ainda ontem havia pessoas que morriam e a ninguém lhe passaria pela cabeça que isso fosse alarmante, é natural, o costume é morrer, e morrer só se torna alarmante quando as mortes se multiplicam, uma guerra, uma epidemia, por exemplo, Isto é, quando saem da rotina, poder-se-á dizer assim, Mas, agora, que não se encontra ninguém que esteja disposto a morrer, é quando o senhor nos vem pedir que não nos alarmemos, convirá comigo que, pelo menos, é bastante paradoxal. (SARAMAGO, 2005, p. 16).

O diálogo entre o ministro e o jornalista deixa ainda mais evidente a falha na fala do ministro. Devendo retirar-se, já que não tinha nada relevante a afirmar sobre o assunto, pela força do hábito ele faz uma declaração vazia e inconsistente. Algo que Vladimir Propp (1992, p. 127) caracteriza como a “eloquência vazia”, em que a pobreza de conteúdo se revela não na economia de palavras, mas em seu excesso, de modo que o pensamento afunda. De fato, o ministro termina por mudar seu posicionamento de maneira rápida, após a interlocução do jornalista, o que também potencializa o caráter risível da situação. Como se pode observar no desenrolar da cena:

Que outra palavra usaria então o senhor ministro, faço a seguinte pergunta porque, como jornalista consciente das minhas obrigações que me prezo de ser, me preocupa empregar o termo exacto sempre que possível. Ligeiramente enfadado com a insistência, o ministro respondeu secamente, Não uma, mas

quatro, Quais, senhor ministro, Não alimentemos falsas esperanças. (SARAMAGO, 2005, p. 16-17).

Nesse trecho, pode-se observar a crítica feita ao ministro da saúde pelo jornalista, e como a liberdade de pensamento, demonstrada pelas palavras mais sinceras, despidas da função do político, tomam um tom mais sério. Entretanto, em contraste com a declaração anterior, torna-se irônico, visto que se desmascara a estratégia de neutralização do público que o escuta.

De modo a demonstrar como o cômico ligado à linguagem está presente no romance, faz-se necessário destacar outros momentos em que essa função é explorada na obra. O comunicado oficial do governo não tarda a ser publicado contendo as mesmas vaguidades observadas no discurso do ministro da saúde:

O chefe do governo ratificava que não se haviam registado quaisquer defunções em todo país desde o início do novo ano, pedia comedimento e sentido de responsabilidade nas avaliações e interpretações que do estranho facto viessem a ser elaboradas, lembrava que não deveria excluir-se a hipótese de se tratar de uma casualidade fortuita, de uma alteração cósmica meramente accidental e sem continuidade, de uma conjunção excepcional de coincidências intrusas na equação espaço-tempo, mas que, pelo sim, pelo não, já se haviam iniciado contactos exploratórios com organismos internacionais competentes em ordem a habilitar o governo a uma acção que seria tanto mais eficaz quanto mais concertada pudesse ser. (SARAMAGO, 2005, p. 17).

Construindo um comunicado que diz muito sem nada significar, organiza-se um discurso irônico, demonstrando que a fala do primeiro ministro é vazia. Propp (1992, p. 128) identifica esse tipo de utilização da língua para a construção do cômico como sendo um emprego de jargões profissionais ou de casta. Nesse caso, a comicidade não surge somente do fator linguístico, mas também é acompanhada de uma comicidade das diferenças. A utilização do discurso do chefe do governo caracteriza sua função de maneira cômica pelo fato de soar como estranho ou insólito. Como se pode observar no seguinte trecho:

o primeiro-ministro terminava afirmando que o governo se encontrava preparado para todas as eventualidades humanamente imagináveis, decidido a enfrentar com coragem e com o indispensável apoio da população os complexos problemas sociais, económicos, políticos e morais que a extinção definitiva da morte inevitavelmente suscitaria, no caso, que tudo parece indicar como previsível, de se vir a confirmar. (SARAMAGO, 2005, p. 17).

Nota-se a tentativa do político de amenizar a tensão causada pela ausência de mortes, usando o artifício de um conjunto de palavras vazias que nada comunicam. Nesse sentido, aquilo que não se entende ou não se sabe tranquiliza o espírito. O narrador também auxilia no processo de instauração do cômico dialogando com o leitor para

esclarecer criticamente a natureza vaga do discurso do chefe do governo. Nesse caso, ressalta-se o contraste entre o dito e o não dito, deixando claro o objetivo derrisório da cena.

Em outro momento da narrativa, a falta de sentido também é usada como meio para a instauração do cômico, como é o caso do padre em sua resposta ao apelo da família de camponeses com o avô e o neto em vida-suspensa.

A família foi pedir ajuda ao padre, que ouviu, levantou os olhos ao céu e não teve outra palavra para responder senão que todos estamos nas mãos de deus e que a misericórdia divina é infinita. Pois sim, infinita será, mas não o suficiente para ajudar o nosso pai e avô a morrer em paz nem para salvar um pobre inocentinho que nenhum mal fez ao mundo. (SARAMAGO, 2005, p. 39).

Novamente se observa o vazio comunicativo que esse conjunto de palavras carrega. Em outra ocasião, um membro da igreja admite que essa vaguidade funciona de modo a “neutralizar pela fé o espírito curioso” (SARAMAGO, 2005, p. 20). Assim, tem-se no uso da língua para a construção do cômico mais uma função, a de provocar uma reflexão através do insólito momento da situação comunicativa.

Como se percebe dos exemplos discutidos, o cômico exerce também o papel de “denunciar os vícios, comportamentos reprováveis, desvios da ordem que o sistema social estabelece como valor inquestionável e, de tal forma, preparar explícita ou implicitamente sua repressão ou correção” (D’ANGELLI; PADUANO, 2007, p. 9). No romance, o ataque cômico propõe uma reavaliação das instituições – política, religião, imprensa – através da subversão do real que revela uma sociedade corrupta.

Assim, a transgressão do real atua de forma a desestabilizar a sociedade do país, de modo que as instituições sejam questionadas naquilo que fragilmente as mantém – sua própria verdade. O riso, assim, aparece como uma vingança do homem contra o mundo. Nesse sentido, o cômico revela a indignação frente a uma sociedade que dita suas leis e ao mesmo tempo as descumpra. Dessa forma, a obra de Saramago resgata, através de seu discurso cômico, algumas reflexões acerca das lutas políticas, dos sermões edificantes, das campanhas de moralização.

Nesse caso, o cômico tem a função de suavizar a repercussão hostil das críticas às instituições na obra. Assim, é como “uma suavização generalizada da força agressiva e, portanto, [...] um desvio da consciência crítica do público, da qual se espera que surja e se alimente o gesto de reação contra a estrutura social atacada” (D’ANGELLI;

PADUANO, 2007, p. 17). A crítica à imprensa também se apresenta no rol de ataques do cômico saramaguiano. Percebe-se na reação dos jornais após a leitura da carta pelo director-geral da televisão uma função avaliadora do cômico. Como se pode observar no seguinte excerto: “Os jornais, nem seria necessário dizê-lo, tiveram uma procura enorme, maior ainda do que quando pareceu que se tinha deixado de morrer” (SARAMAGO, 2005, p. 110). No início do fantástico relato da greve da morte, os jornais se isentaram de tecer quaisquer comentários e preferiram publicar manchetes menos polêmicas, dadas as incertezas do momento, pois sem a morte a normalidade havia se retirado do mundo. Quando ela retorna, restabelecem-se os padrões anteriores, e a imprensa também retoma seu tom:

mas é muito fácil de compreender que existe uma certa diferença entre a imagem nervosa de um director-geral falando ontem à noite no pequeno ecrã e estas páginas convulsas, agitadas, manchadas de títulos exclamativos e apocalípticos que se podem dobrar, guardar no bolso e levar para rereer em casa com todo o vagar e de que nos contentaremos com respingar aqui esses poucos, mas expressivos exemplos, Depois Do Paraíso O Inferno, A Morte Dirige O Baile, Imortais Por Pouco Tempo, Outra Vez Condenados A Morrer, Xeque-Mate, Aviso Prévio A Partir De Agora, Sem Apelo E Com Agravo, Um Papel Cor De Violeta, Sessenta E Dois Mil Mortos Em Menos De Um Segundo, A Morte Ataca À Meia-Noite, Ninguém Foge Ao Seu Destino, Sair Do Sonho Para Cair No Pesadelo, Regresso À Meia-Noite, Ninguém Foge Ao Seu Destino, Sair do Sonho Para Cair No Pesadelo, Regresso À Normalidade, Que Fizemos Nós Para Merecer Isto, et cætera, et cætera. (SARAMAGO, 2005, p. 110).

Pelas manchetes que começam a circular nos jornais, percebe-se como a imprensa atua na formação de opiniões. Os poucos mas expressivos exemplos trazem um repertório de manchetes alarmistas e, ao invés de informar, emitem opiniões implícitas, que colaboram com o novo caos ocasionado pelo retorno da morte. Ressalta-se o papel fundamental da ironia ao atuar como avaliadora das críticas presentes no romance, obrigando “a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido” (MINOIS, 2003, p. 570). Para que a ironia tenha sucesso, ela deve manter um posicionamento crítico, o que se observa na comunicação desse tipo de ironia com as várias comunidades discursivas aqui representadas: governo, igreja e imprensa.

Nesse sentido, observa-se que o texto leva em conta além do aspecto linguístico, o seu contato com os aspectos sociais e culturais de seu contexto de produção. Sendo

assim, é importante destacar que a ironia se constrói nesse diálogo com os repertórios sociais, históricos e culturais.

O riso despertado pela obra de José Saramago advém justamente da destabilização do real com vistas a atingi-lo de forma crítica por intermédio da ironia. Assim, se faz necessário entender essa ligação entre o texto fantástico e o riso. Propp avalia o alogismo ligado ao exagero como uma das faces do humor. Este pode ser identificado no improvável quando entra no domínio do caricatural. Sendo assim, “um exagero que extrapola completamente os limites da realidade e penetra nos domínios do fantástico” (PROPP, 1992, p. 91). Exemplo desse exagero são as soluções encontradas para superar a crise nos setores ligados à morte no início da narrativa.

O cômico se desenvolve no romance a partir dos efeitos da greve da morte, que ocasiona uma série de situações desordenadas, todavia, possíveis em um contexto de ausência da morte. Desde enterros de animais domésticos a construção de grandes edifícios para abrigar a horda de velhos, como um “labirinto de cnossos” (SARAMAGO, 2005, p. 31). Por conseguinte, observa-se que o humor pode existir aliado ao fantástico. Isso só é possível a partir de sua ligação com o caricatural, o exagerado ou o insólito, que revelam seus defeitos repentinamente.

Portanto, tem-se no fantástico todos os elementos para torná-lo risível, visto que, através da transgressão da lógica, operada seja no nível sintático, seja no nível semântico, atua-se na formação de uma incoerência natural de um mundo aparentemente comum, mas que adentra a esfera do fantástico subitamente, sem maiores explicações.

No entanto, o papel do leitor é essencial nesse processo, visto que é preciso haver cumplicidade entre ele e a obra para o sucesso dessa junção entre fantástico e humor. Ambos os mecanismos de composição do texto dependem de um posicionamento do leitor, o fantástico exige a inquietação diante do insólito; a ironia estabelece seu sentido através do horizonte de leitura do receptor. Nesse sentido, há de se observar que somente o exagero e a falta de lógica não são suficientes para o desencadeamento do riso.

Porém, se colocados em um contexto favorável, como é o caso da insólita greve da morte no romance, eles parecem admissíveis e plausíveis. O riso nasce justamente do embate entre o insólito e o real, ocasionando uma desarmonia, que provoca o riso pela constatação do absurdo.

Esse riso em *As intermitências da morte* é libertador pelo fato de no momento da leitura ser possível pensar na vastidão da criatividade humana com sua capacidade de evasão através da imaginação. Ao mesmo tempo, essa fuga remete ao próprio absurdo da realidade, formulando um riso que fica entre o desejo da imortalidade e o medo dela. Afinal o homem é o único ser que tem consciência da própria morte, por isso deseja a imortalidade, e é também o único animal que ri.

Com base no que se discutiu até o momento, observa-se como a ironia se constrói entre as páginas do livro de forma a atingir o leitor desde o sentimento de superioridade, experimentado pelo distanciamento, ao de pertencimento às esferas sociais trabalhadas no romance, ocasionando uma identificação profunda com o tema discutido pela narrativa. Por meio do cômico e do humor, tem-se uma abertura para tratar de temas graves como a morte e todos os caminhos sociais e individuais que levam a ela.

É a partir do discurso paródico que o leitor de *As intermitências da morte* tem a oportunidade de alargar sua percepção, pois, ao buscar compreender o contraste existente em sua formação, ele entende a necessidade de revisão de seus próprios conceitos puramente abstratos.

Nesse sentido, este estudo dialoga com Verena Alberti (1999, p.12), que identifica no riso a faculdade de desvendar “o não-normativo, o desvio, o indizível” que fazem parte da existência, revelando aquilo que a razão séria não alcança. Para essa autora, o riso e o cômico são indispensáveis para a apreensão da realidade, pois “sua positividade é clara: o nada ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida” (ALBERTI, 1999, p. 12).

Dessa forma, o riso abarcaria uma realidade mais essencial do que a limitada pela razão séria. Assim, entende-se o riso como uma reação que instaura uma possibilidade, ressaltando a ambivalência da realidade, em vez de sua certeza, tornando ainda mais clara a instabilidade desse real. Assim, é válido fazer um comentário a respeito do riso. Essa modalidade, assim como a paródia e a ironia, compartilha a função de questionar as verdades absolutas e a ilusória rigidez da realidade, ressaltando o elemento dissonante nelas presente.

Para entender melhor esse percurso é preciso distanciar-se e buscar sua gênese na Antiguidade Clássica. O filósofo Cícero já identificava no riso uma ferramenta retórica

para tratar do sério. Para ele o riso acrescentaria aos discursos um tom amigável e descontraído, algo que estreitaria a relação entre orador e público, sendo, portanto, um recurso eficaz para alcançar o convencimento e a persuasão. Acompanhando o pensamento de Cícero, Quintiliano também enxerga no riso um procedimento para se atingir um fim determinado no discurso. Para ele, quando uma asneira escapa por imprudência, ela é somente uma asneira, mas quando seu emprego é calculado, torna-se um fingimento, algo que lembra o emprego da ironia.

Nesse sentido, chega-se ao riso de Demócrito, o filósofo que ri. Para ele o riso é fruto da insensatez humana,

aplica-se, portanto, à vaidade das ocupações e inquietudes humanas. Mas também é uma crítica radical do conhecimento, a expressão de um ceticismo absoluto. [...] O homem, sem a mínima ideia da verdade, está sempre a se preocupar, a se criar problemas, a ter medo, ao longo de muitos anos. [...] O riso é a sabedoria popular. Filosofar é aprender a rir. A aventura humana é ridícula, e só se pode rir dela. (MINOIS, 2003, p. 61-62).

Dessa forma, chega-se ao entendimento de que o riso é uma ferramenta para revelar ao homem sua própria incapacidade de se conhecer e conhecer o mundo. Assim, sem o autoconhecimento e a noção do que se constitui mundo, o homem se vê imerso na ilusão, aparência e vaidade. O riso nesse sentido aparece como uma reação a essa incongruência do homem que se acredita racional, mas que se perde na ilusão de sua própria racionalidade. A união dos conceitos trabalhados por Cícero, Quintiliano e Demócrito auxilia no entendimento do riso existente na narrativa saramaguiana, visto que compreende se tratar de uma ferramenta do discurso para empreender um questionamento sobre o homem e sua dificuldade de lidar com a morte.

Por meio desse pensamento, enxerga-se a função derrisória na obra de Saramago como uma ferramenta para amparar sua crítica aos homens, de modo a suavizar o tom sério e ao mesmo tempo ampliar o alcance da reflexão construída na obra. Nesse sentido, o leitor é parte indispensável desse processo, pois sua “interlocução humorística ou irônica é a de um antagonista provocado para reagir” (DUARTE, 2006, p. 10). Nesse caso, o papel do narrador saramaguiano também é imprescindível, tendo em vista o diálogo constante com o leitor, por vezes, dedicando espaços longos na narrativa para expor suas opiniões que formam a base da ironia em sua obra.

Note-se a opinião do narrador contida no seguinte trecho em que comenta a reação dos habitantes do país à volta da morte:

Passado o choque inicial causado pela leitura da famosa carta na televisão, os gerentes começaram imediatamente a deitar contas à vida e viram que todas lhe saíam certas. Não poucas garrafas de champanhe foram bebidas à meia-noite para festejar o já não esperado regresso à normalidade, o que, parecendo constituir o cúmulo da indiferença e do desprezo pela vida alheia, não era, afinal, senão o natural alívio, o legítimo desafogo de quem, posto perante uma porta fechada e tendo perdido a chave, a via agora aberta de par em par, escancarada, com o sol do outro lado. (SARAMAGO, 2005, p. 115).

Inicialmente, uma notícia que poderia causar a maior das tristezas, afinal a morte regressara ao seu posto, repercutiu em uma euforia pela volta da normalidade. De forma confusa as pessoas comemoram a morte em um país que, antes da sua repentina ausência, a mantinha reclusa e escondida. A opinião do narrador está norteando o pensamento crítico do leitor, o que colabora para o entendimento da ironia. Algo que fica ainda mais latente quando ele completa:

Dirão os escrupulosos que ao menos se deveria ter evitado a ostentação ruidosa e pacóvia do champanhe, o saltar da rolha, a espuma a escorrer, e que um discreto cálice de porto ou madeira, uma gota de conhaque, um cheirinho de brande no café, seriam festejo mais que suficiente, mas nós aqui, que bem sabemos com que facilidade o espírito deixa escapar as rédeas do corpo quando a alegria se desmanda, ainda quando não se deva desculpar, perdoar sempre se pode. (SARAMAGO, 2005, p. 115).

Remete-se a um retorno do luto, algo insustentável diante dos sete meses em que os habitantes desse país viveram sem a esperança do regresso da morte. Aqui o próprio fato de comemorar a volta da morte constitui elemento de contradição ao referente extratextual e isso é ressaltado pelo narrador ao lembrar-se da recomendação de alguns escrupulosos sobre o luto, geralmente identificado à tristeza e ao comedimento vivido pelos demais habitantes que tinham parentes em vida-suspensa.

Entretanto, aqueles que comemoravam eram os administradores dos lares do feliz ocaso, o que complementa a crítica ao sistema de asilos, ressaltando por um lado sua insensibilidade com a dor do outro; e por outro a lei do mercado e a rotatividade do lucro, em vez da derrocada dos gastos com os eternos velhos, visto que eles tinham uma clara noção do que um futuro sem a morte seria.

Nesse sentido, ressalta-se aquilo que para Muecke (2008, p. 63) é fundamental para a ironia: o contraste entre a aparência e a realidade. Entende-se que, no caso da obra de Saramago, a tensão desenvolvida entre aparência e realidade nessa cena do regresso da morte põe em destaque a contradição entre o universo textual e o extratextual. Isso pode ser identificado através de uma incompatibilidade entre os conceitos existentes na realidade e aqueles que a obra representa através do revés na realidade ocorrido após a

greve da morte. A ironia nesse caso só funciona porque não há a intenção de enganar o leitor, mas, através da tensão desenvolvida, de se fazer melhor compreender.

O humor advindo dessa cena irônica surge como possibilidade de reflexão, caracterizando-se por atingir o riso inquietante através do estranhamento. Ao elaborar ironicamente uma fabulosa história sobre uma morte intermitente, Saramago parece rir da consciência humana da própria finitude. Assim, questiona-se no decorrer dessas intermitências o fato de que sendo a morte uma certeza irrevogável, por qual motivo o homem ainda se vê flagrado por ela? Assim, a surpresa consistiria na possibilidade de viver eternamente.

José Saramago também joga com o conceito equivocado de morte que o homem insiste em manter, ou seja, a morte sempre como algo novo, desconhecido, inesperado; contrastando com uma reflexão racional sobre esse assunto, o que levaria a entender a morte cotidiana e corriqueira. Os sentidos explorados pelas incongruências geradoras de boa parte das incursões irônicas no romance se baseiam na forma como o homem assimila a ideia de morte todos os dias, mas mesmo assim segue negando-a, transformando-a em um tabu. Esse é o paradoxo, a tensão que estabelece o absurdo, que dá margem ao riso, ao risível e ao ridículo.

Em *As intermitências da morte*, Saramago convida o homem a rir de si mesmo, estabelecendo um riso trágico, que dispõe o homem frente à frente com o próprio engano, ou talvez um riso desconcertante, pois, uma vez que se tem a consciência de tudo isso, não se está enganado. Todos conhecem a morte, só não aceitam a própria finitude. Há, nesse sentido, uma cena em que o narrador coloca o leitor diante da personagem morte e procura na própria imagem da parca ver o homem refletido.

A morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste. Se é certo que nunca sorri, é só 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, 2005, p. 139).

Esse sorriso da morte reflete a própria incapacidade do homem em lidar com a condição de ser mortal. A reflexão existente no trecho destacado revela a tragicidade por trás do humor em *As intermitências da morte*, pois é um riso que revela a incapacidade do homem em lidar com problemas reais.

Nesse sentido o riso se põe a serviço da reflexão filosófica, tal como explica Verena Alberti (1999) sobre a função exercida pelo riso e pelo cômico, e acrescentem-se a essas categorias também a ironia e o humor. Para Alberti (1999, p. 12), o cômico tem o papel de fazer o homem reconhecer e apreender a realidade que a razão séria não atinge. Dessa forma, o riso e o cômico são indispensáveis para a apreensão da realidade plena.

Percebe-se, portanto, que ao aliar o discurso paródico aos elementos do texto fantástico, José Saramago torna o impossível, possível, pois o riso atua como meio que possibilita ultrapassar o mundo e o “ser que somos” (ALBERTI, 1999, p. 14). Por isso Lélia Parreira Duarte (2006, p. 53) explica que o riso pode indicar uma vitória sobre a morte: a sua explosão resulta na experiência do nada, do impossível, da morte, e se torna meio indispensável para que o pensamento se sobreponha a si mesmo e o homem possa aceitar o desconhecido.

A imagem da morte que não ri, mesmo com sua bocarra escancarada de dentes, remete à transgressão da ideia do riso, geralmente visto como sinônimo de alegria. Nesse caso, o riso também pode revelar o sofrimento humano em toda sua crueza.

A própria personagem morte faz essa reflexão ao arrepender-se do susto dado na senhora da bilheteria do teatro, quando por meio de palavras ambíguas, uma característica inerente ao discurso dessa morte, conversa sobre a sua condição de *Átropos*, aquela que corta o fio da vida. A morte dialoga com a senhora da bilheteria:

A morte tirou o óculos, E agora que lhe parece, perguntou, Tenho a certeza de nunca a ter visto antes, Talvez porque a pessoa que tem de ante de si, esta que sou agora, nunca tivesse precisado de comprar entradas para um concerto, ainda há poucos dias tive a satisfação de assistir a um ensaio da orquestra e ninguém deu pela minha presença, Não compreendo, Lembre-me para que lho explique um dia, Quando, Um dia, o dia, aquele que sempre chega, Não me assuste. A morte sorriu o seu lindo sorriso e perguntou, Francamente, acha que tenho um aspecto que meta medo a alguém [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 186).

Nesse momento a morte está diante da senhora da bilheteria não sob a condição de seu algoz. Transformada em mulher, a morte parece um ser humano comum, não inspira medo, porque se julga um ser ordinário. Entretanto, ao utilizar a expressão eufemística “o dia, aquele que sempre chega”, que determina a morte como o momento derradeiro a atingir todos indistintamente, a parca causa espanto e se lembra disso mais tarde quando já dentro do táxi, a caminho do hotel, reflete:

Não se sentia satisfeita consigo mesma. Assustara a amável senhora da bilheteria, divertira-se à sua custa, e isso tinha sido um abuso sem perdão. As

peças já têm suficiente medo da morte para necessitarem que ela lhes apareça com um sorriso a dizer, Olá sou eu, que é a versão corrente, por assim dizer familiar, do ominoso latim *memento, homo, quiapulvis es et in pulveremrevertis*, e logo depois, como se fosse pouco, havia estado a ponto de atirar a uma pessoa simpática que lhe estava fazendo um favor aquela estúpida pergunta com que as classes sociais chamadas superiores têm a descarada sombranceria de provocar as que estão por baixo, Você sabe com quem está a falar. (SARAMAGO, 2005, p. 187).

No papel de ironista, a morte reconhece a sanção implícita no enunciado irônico, por isso se arrepende. Nesse momento, a ironia deixa de ser um jogo estabelecido entre o leitor e o narrador e passa a ser somente observado pelo leitor, que mesmo assim tem a oportunidade de refletir juntamente com a morte sobre a própria condição de ser mortal.

A frase em latim que remete ao Gênesis (3:19), “Lembra-te que és pó, e ao pó retornarás”, mostra a superioridade da morte diante tanto da moça da bilheteria, quanto do empregado de uma agência de viagens, quando graceja fazendo uso da seguinte expressão popular, que também remete a um eufemismo para a morte: “Ponha na minha conta. É o costume, as pessoas dizem cousas à toa, lançam palavras à aventura e não lhes passa na cabeça deter-se a pensar nas consequências” (SARAMAGO, 2005, p. 187). Nesse caso o riso, do ponto de vista da morte, assemelha-se ao cômico, pois se estabelece como o poder de um sobre o outro, considerado de alguma forma inferiorizado. Essa superioridade deixa de ser fator determinante para o riso, quando a morte se arrepende de suas ironias, configura-se a neutralização do riso pela emoção, algo discutido por Henri Bergson (2007, p. 3) em seu ensaio sobre o riso.

O humor, entretanto, opera de forma inversa ao cômico, pois não há uma superioridade de um sobre o outro, mas uma identificação com o objeto ironizado, assim a ironia volta-se para o próprio eu, brincando com seus costumes, crenças, tensões ou manias.

Os ardis da máfia e a corrupção do governo, diante da escolha de se governar por meio da *realpolitik*, são momentos plenos desse humor que escarnece e ao mesmo tempo aproxima o leitor por identificação, trazendo as situações absurdas para próximo de seus referentes extratextuais, que se tornam possíveis dentro do contexto de crise social e política desse país.

Um governo que se vê acochado pela crise instaurada pela greve da morte termina se obrigando a fazer negociações com a máfia, ao ponto de consentir que os funcionários públicos trabalhassem em tempo integral para a organização criminosa. Tal situação é

deveras ridícula e trágica ao mesmo tempo, constituindo-se uma ironia desconcertante, pois está ancorada em um paradoxo construído através da transgressão das leis, por cujo cumprimento o governo moralmente deveria primar. No entanto, é uma conjuntura de negociações possível e recorrente na política de vários países na realidade.

Visando a ressaltar o absurdo contido na situação do governo desse país que consente negociar baixezas com a máfia, o narrador comenta:

Infelizmente, quando se avança às cegas pelos pantanosos terrenos da *realpolitik*, quando o pragmatismo toma conta da batuta e dirige o concerto sem atender ao que está escrito na pauta, o mais certo é que a lógica imperativa do aviltamento venha a demonstrar, afinal, que ainda havia uns quantos degraus para descer. (SARAMAGO, 2005, p. 59).

O humor contido nesse momento remete à manobra feita pela máfia para sujeitar o governo, mesmo este se considerando esperto e confiante de que iria utilizar-se da mão de obra da máfia para livrar a si dos problemas do país causados pela ausência da morte. A *realpolitik* a que o narrador se refere remete pejorativamente a políticas coercitivas, imorais e maquiavélicas, algo perceptível desde a conversa entre o ministro do interior e o primeiro-ministro. Enquanto que àquela ocorriam ideias de como combater o avanço da máfia pela fronteira, a este já advinham sugestões de como se aproveitar da situação para resolver, mesmo que por meios escusos, os problemas da greve da morte e do número crescente de homens e mulheres em vida suspensa.

O logro é percebido quando declarando para o ministro do interior, o primeiro ministro se coloca como mais esperto e remete essa característica ao cargo que ocupa: “Meu caro, o seu problema, digo-o sem ânimo de ofender, é não ser capaz de pensar como um ministro” (SARAMAGO, 2005, p. 52). Logo depois, o que parecia ser astúcia do primeiro ministro contra a máfia se volta contra o próprio governo que se vê recrutado pela máfia sem, contudo, obter qualquer vantagem lucrativa nessa transação, ficando socialmente desmoralizado.

Afinal o riso suscitado por essa situação remete não a uma sensação de superioridade, mas a uma identificação do mundo do texto com o mundo do leitor, em que é possível observar a corrupção de vários agentes do governo com o intuito de estagnar rapidamente aquilo que os prejudica, mesmo que para isso se utilizem de meios escusos.

Acontece nesse episódio uma quebra da expectativa do leitor que acompanhava o governo na negociação com a máfia e essa surpresa provoca o riso através do humor. Ligado ao equilíbrio entre a tragédia e a comédia, o humor se encontra situado entre o riso e o pranto. Em virtude disso, o humorista detém um saber paradoxal que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações. Experimenta-se, nesse momento, uma espécie de alívio cômico, pois o leitor é convidado a participar da construção dos sentidos, afinal cabe a ele, por meio da sua razão localizar as ambiguidades existentes na narrativa. Inserido nesse contexto o leitor também é levado a refletir sobre sua realidade.

Conforme se pode observar, em toda a narrativa há uma preocupação com a palavra e seu emprego, revelando em todo momento sua insuficiência na representação da realidade, uma vez que na obra a verdade, representada como única, é ausente.

O universo caótico e turbulento do romance de Saramago é terreno propício para a instauração do humor, já que o riso, advindo dele, é responsável por deformar intencionalmente o mundo, propondo experimentos com ele, privando-o de explicações racionais. No entanto, destruindo, o riso também constrói. Ao simular o caos original que precedia a criação do mundo, para Minois (2003, p. 30), o riso aproxima o homem ao divino.

Mediante o exposto, a narrativa saramaguiana, a partir de seu mundo fantasticamente invertido, traz em si uma determinada relação com a realidade. Assim, o ironista flutua entre o real e o irreal. De acordo com Minois (2003, p. 436), ele esvazia o conteúdo objetivo e reduz o mundo a palavras.

A linguagem, tema constantemente aludido, tende a ser a chave para a reflexão existente nesse romance. Note-se como a personagem morte se refere às palavras:

Um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo 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, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser, não ser já, que é isso, senhor director, porque as palavras, se não o sabe, movem-se muito, mudam de um dia para outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados, aí lhe fica a informação, é gratuita não cobro nada por ela, entretanto preocupe-se em explicar aos seus leitores os comos e os porquês da vida de da morte [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 112).

As palavras da morte-personagem advertem sobre a instabilidade da linguagem, algo que também pode remeter à própria discussão sobre a instabilidade da vida transfigurada na obra literária. Assim, com sua base no real a partir de um ser histórico, a literatura atua na formação do homem, proporcionando um avanço em direção ao entendimento de sua própria natureza, algo que é alcançado por meio da transgressão.

A obra de José Saramago transcende a realidade, subverte-a pelo riso, pela paródia e ironia, assim como pelo recurso ao fantástico. Esses elementos no texto literário transcendem a ordem natural da existência, o que leva o leitor desse romance à reflexão, tornando-se o responsável por motivar uma teoria do conhecimento. Nesse sentido, o riso trágico, desconcertante, de *As intermitências da morte* atua como um indício de que é preciso rever o pensamento presente sobre a morte, investigar suas falhas e transformar-se a partir dessa reflexão. Reivindica-se, portanto, o exercício da razão. Por meio do fantástico, o escritor busca estimular o desenvolvimento intelectual e ético do sujeito, exigindo ousadia para transcender o velho e encontrar um novo significado para a morte.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Sabemos cada vez menos o que é um ser humano” (SARAMAGO, 2005).

Ao abrir o romance com essa epígrafe, Saramago traz à tona o cerne da sua reflexão na história inverídica das intermitências da morte: a humanidade. Esta é sua matéria desde *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a partir da qual o autor reflete sobre a condição do homem contemporâneo.

Destaque-se como sua visão apocalíptica ainda ressoa no romance de 2005 e insiste em constar a maldade, o egoísmo, a crueldade, a corrupção, a intolerância, a injustiça e a violência exercida pelo próprio homem sobre os seus semelhantes. Mesmo sob o véu de um humorismo desconcertante, esses temas ainda se encontram entre as linhas dessa narrativa de contornos fabulares. Note-se, portanto, um discurso mais emoldurado, quando o narrador metaficcional articula as tonalidades do humor e do sublime no movimento de aparecimento e desaparecimento da morte. Essa oscilação remete o ritmo da narrativa ao da fábula, o que, por sua vez, fica evidenciado a partir da presença física da morte, primeiramente através da carta cor de violeta (a palavra) e posteriormente em sua metamorfose em mulher (o humano), o que evidencia analogamente a criação com a sequência: primeiro o verbo, depois o homem.

A metaficcionalidade nesse romance funciona também como ferramenta para efetivar uma nova força mimética ou referencial, pois não se trata somente de refletir pela linguagem a própria irrealidade do real, mas criar uma nova possibilidade representacional, a qual diz respeito à própria micro-realidade em que parcialmente vive o escritor.

Por isso, é importante retomar o pensamento de José Saramago a respeito daquilo que é matéria para o romance *corpous* desta pesquisa, pois não se trata de uma narrativa voltada somente para o tema da morte, mas, sobretudo discorre sobre o homem contemporâneo em sua relação com a finitude.

A matéria desse romance continua sendo a humanidade, essa é a prioridade absoluta de José Saramago, em uma tentativa de recuperar o destino desafortunado do homem, algo que se pode comprovar ao acompanhar as páginas da História do passado ao presente. Por isso, houve a necessidade de retomar uma antiga relação mais próxima da morte, em comparação à morte domesticada da Idade média, e percorrer até o momento

atual, em que ela se encontra reclusa e interdita, para só então compreender e formular um novo pensamento sobre a morte.

Nesse sentido, confrontando os imaginários do passado e do presente, este estudo se fundou na hipótese de que os discursos fantástico e humorístico foram a base escolhida por Saramago para discutir o tema da morte, pois possibilitou uma reflexão sobre uma volta à convivência com esse tema tabu. Além disso, por meio do diálogo com outras áreas do pensamento, como a História, a Filosofia e a Teoria literária, foi possível desenvolver um pensamento crítico a partir das reações do homem contemporâneo diante da morte.

Por meio desse romance, Saramago chama a atenção do homem para sua própria humanidade. Esse processo é feito a partir do momento em que ele se encontra refletido na morte e quando pensa sobre ela. O autor português põe sua técnica narrativa a serviço das pessoas e de seu desenvolvimento individual e coletivo. Nesse sentido, concorda-se com Fernando Gomes Aguilera (2010, p. 144) quando afirma que a obra de José Saramago reivindica a faculdade de pensar e a filosofia como uma dimensão substantiva da existência.

Por esse motivo, nota-se o empenho em desarticular o mundo naquilo que o organiza de maneira mais substancial: a finitude. Se o homem é o único animal que tem consciência da própria morte, é inadmissível aceitar a responsabilidade sobre os próprios atos. Para Saramago esse é um princípio fundamental da ética, na qual deveriam se apoiar o conhecimento e o respeito aos demais, ao ambiente e até em defesa da vida.

Ao desconstruir a certeza que todo ser humano tem da morte, Saramago fratura o real para descobrir o próprio absurdo de que é constituído. Por isso, faz-se imprescindível o uso de recursos do texto fantástico para articular esse movimento de desconstrução e reconstrução do pensamento sobre a morte, a vida e também a arte. É por meio desse movimento instaurado pela primeira intermitência que o leitor se vê diante da primeira camada a ser desconstruída, por isso passa pelos impactos sociais causados pela ausência da morte, esse estatuto irrevogável da existência humana.

A ausência da morte é imprescindível para a desconstrução do interdito a ela na contemporaneidade. Por meio da falta, ela revela sua face terrível e implacável, aparecendo como a figura terrificante da moira com sua tesoura pronta para cortar o fio do destino, mas ela não o corta. Paralisada, ela busca mostrar ao homem sua importância, mas, ao mesmo tempo, seu incômodo manifesto deixa entrever sua vulnerabilidade. Assim, principia sua identificação com o homem.

A ausência da morte logo é transformada em presença, pois, a partir desse movimento, observa-se o desencadear de uma série de crises em setores fundamentais para a organização da sociedade, fazendo o homem reagir à sua falta. O caos deixado pela greve da morte leva o leitor a compreender sua extrema importância para a organização social. Nesse sentido, essa morte passa a ser requerida, mas não desejada, pois seria impossível operar mudanças tão profundas no nível do imaginário, mesmo diante do cenário caótico do romance. Sendo assim, a narrativa firma sua ancoragem no real, mostrando, através da sua subversão, o próprio absurdo que é a realidade.

A primeira intermitência trabalha sobre essa linha de ancoragem na realidade, quando o romance joga com as instituições sociais e com as reações dos homens do país ao problema da greve da morte. As dificuldades advindas dos problemas sociais chamam a atenção para os problemas humanísticos. Nesse sentido, observa-se que os romances de José Saramago se constroem sobre uma lógica humanística, porém o seu pessimismo sugere que, mesmo observando a evolução do homem, ainda é necessário que ele busque se humanizar.

O romance inicia desvelando aos olhos do leitor as reações possíveis diante desse cenário sem a morte, por atitudes como a reivindicação do lucro a qualquer custo, a desvalorização do ser humano idoso na lógica do consumo, a corrupta classe política, as contradições das religiões cristãs na busca por amparar seus fiéis etc. Isso remete a um pensamento presente na obra do autor português, em que o homem ainda não chegou a se cristalizar na sua condição humana. Esses eventos demonstram como ele está distante de sua humanização, “como um ser que nega e se distancia tragicamente de sua natureza” (AGUILLERA, 2010, p. 144).

A morte negada é a responsável por colocar às claras a progressiva desumanização do homem contemporâneo, a começar pela perda significativa dos rituais mortuários, pouco a pouco transformados em eventos rápidos e limpos da imagem da morte. Logo é possível notar um momento dedicado à discussão sobre uma morte social do indivíduo, como no caso dos lares do feliz ocaso, cujo contraditório nome remete ao lastimável fim dos velhos na sociedade contemporânea.

No entanto, o futuro sem a morte traz à tona o reflexo da própria finitude eterna através da velhice. Assuntos relacionados ao isolamento dessa classe põem os homens diante de seu próprio fim. Assim, a interdição da morte reverbera na interdição daqueles que mais próximos a ela estão. Colocados em paralelo, percebe-se que os dois são excluídos das preocupações centrais da sociedade.

Outra questão que remete a essa humanização do homem é a discussão sobre a eutanásia como solução para o fim do sofrimento dos doentes em morte parada, algo que resulta em mais uma manobra para aliviar as pressões demográficas do país e saciar a sede de lucro das organizações criminosas. Porém, deixam marginalizados os camponeses que atuaram de forma a suavizar o sofrimento dos doentes em morte parada. Portanto, afastam-se as soluções da esfera do humano para aproximar-se da esfera do prático, do mercadológico. Esse tipo de reflexão é marcante nesse primeiro momento da obra, em que se atribui o enfraquecimento das relações familiares em seu caráter emotivo-sentimental ao fortalecimento do capital, representado pela burguesia, um pensamento presente no *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels.

Nesse momento, para o leitor, o objetivo dessa repentina ausência de mortes parece ter sido alcançado, pois os homens do país embargado pela morte experimentaram uma vida sem ela, imaginando o que seria vivenciar o nada, a dor e o desespero de viver para sempre aprisionado em um corpo decrepito, em que as vontades não seriam respeitadas e a liberdade ceifada.

Essas construções suscitadas pela insólita ausência da morte remetem à edificação do pensamento sobre esse tema no campo filosófico. Uma comissão foi criada para refletir sobre um futuro sem a morte, composta por filósofos e representantes de religiões cristãs, em que se acentuam as diferentes abordagens reflexivas do novo cenário por diferentes esferas do pensamento.

Para tanto, é importante perceber que o romance é o instrumento utilizado para reunir essas convicções e colocá-las em confronto, surgindo como um meio de pensar na morte. A questão da eutanásia também é abordada como meio de poder sobre a morte. Entretanto, esse ponto da liberdade a respeito da própria morte recai no julgamento de uma sociedade hipócrita, mediada pela imprensa, que julga o camponês, mas valida as ações menos nobres de outras classes sociais, sobretudo as mais abastadas.

Diante do exposto nessa primeira parte do estudo, tornou-se necessário entender de que maneira Saramago atuou para construir essa ponte que leva o leitor a refletir aspectos consideráveis da morte e da sociedade construída a partir dela. Nesse sentido, foi necessário analisar atentamente no texto quais mecanismos foram combinados para criar esse universo reflexivo e inquietante. Assim, resguardando as características da escritura saramaguiana, buscou-se definir alguns mecanismos discursivos que colaboraram para a elaboração desse romance-fábula. Por isso, destacaram-se como pontos importantes o trabalho metaficcional, o entrecruzamento do histórico e do

ficcional, a autorreflexão paródica e a utilização de recursos próprios da literatura fantástica.

As intermitências da morte é um romance que contém questões relacionadas à ambição humana, à desumanização do homem diante da sociedade do consumo, à corrupção política e da própria população e à influência das mídias no comportamento do homem contemporâneo. Nesse sentido, foi importante estabelecer um estudo desse romance a partir de um trabalho com a linguagem feito por Saramago, de modo a colocar o leitor na posição de questionador de sua própria realidade imaginada dentro do universo ficcional. Isso foi possível através do caminho de compreensão da obra ditado pelas duas epígrafes, que indicam dois percursos de leitura do romance.

A primeira epígrafe, “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano”, remete a pensar a narrativa pelo viés humanístico. Já a segunda epígrafe chama atenção para o pensamento sobre a morte e suas representações por meio das palavras, ao tomar de empréstimo a frase do célebre filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein: “Pensa por ex. mais na morte, – & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem”.

A problemática da linguagem na representação da realidade é outro ponto abordado e remete também ao reconhecimento desse relato como um artefato artístico por parte do narrador metaficcional. Desse modo, ao pensar na transitoriedade das palavras, remete-se ao mesmo qualitativo para a vida. Entende-se, portanto, a importância do discurso metaficcional de José Saramago, através da atuação de um narrador instável, com vistas a denunciar um inacabamento do romance. Algo que reflete na própria desconstrução do real com o objetivo claro de alcançar plenamente a essência do que se pretende comunicar.

Diante desse desnudamento das formas pela metaficção, a ficção acaba ultrapassando o dado histórico, alcançando algo que só é possível por meio da linguagem poética, através da qual esmaecem as fronteiras do imaginário e se afasta da realidade concreta para se reconstruir como um simulacro dela.

Nesse sentido, os jogos existentes entre o real e o ficcional operam um dado novo, que busca recontextualizar o lugar da morte na contemporaneidade, tratando-a como um problema real e não a afastando para a esfera do sobrenatural. Dessa maneira, entende-se que a obra, além do tema da morte e de seus efeitos na vida do homem contemporâneo, reflete também sobre o próprio fazer literário e o seu poder transformador advindo da palavra em sua plenitude poética. Diante desse novo dado, admite-se que *As*

intermitências da morte representa um novo momento da escritura saramaguiana, podendo ser destacada como uma obra de transição.

A partir do que foi discutido, chegou-se à conclusão de que a obra propõe dois caminhos para sua leitura e um deles é guiado pelos estudos da filosofia da linguagem. Esse ponto indica o lineamento estético do romance, levando ao entendimento de que Saramago recorre ao fabuloso para ampliar o sentido da realidade. Além de buscar refletir sobre a morte para, por fim, vislumbrar novas representações dela por meio da linguagem.

Esse posicionamento diante do real é significativo para que aconteça esse esbatimento de fronteiras de modo a deixar mais nítido o questionamento da realidade por meio do absurdo que ela própria representa. Ademais, observa-se no ritmo da narrativa, que essa tensão entre realidade e ficção é trabalhada gradualmente, elevando a discussão sobre os limites da linguagem para a representação do real, tendo em conta o conceito relativo de realidade na contemporaneidade. Por isso, ao contemplar a realidade por um ângulo insólito, o fantástico se torna o caminho para revelar essa estranheza.

A literatura fantástica se funda sobre o questionamento da realidade, por meio de seu embate com o impossível, para desestabilizar os limites do real e problematizar certas convicções coletivas, como é o caso da morte. Nesse sentido, o fantástico nesse romance se estabelece no trabalho com a linguagem. Compreende-se que o emprego da palavra não é indiferente sobre as coisas do mundo, pois assume um compromisso com a História. No romance em estudo, esse trabalho com a palavra assume uma grande importância, pois a solução para o questionamento do real se fundamenta na transgressão dessa realidade. Em vista disso, defende-se que, por meio da fratura do real, opera-se também a transgressão da realidade pelo viés linguístico e temático, conduzindo o leitor atento a refletir sobre essa experiência provocada pelo evento insólito da greve da morte.

É singular passar pela leitura desse romance sem reparar em seu firme apelo à linguagem, pois sua importância, e seu uso são constantes, seja na construção da obra revelada como artefato artístico, seja na composição temática. Isso se torna nítido quando o narrador e a própria morte personagem se põem a refletir sobre as possibilidades da linguagem e a impossibilidade de uma representação satisfatória do real. Esses posicionamentos ascendem uma discussão em torno do alcance das palavras, pois há sempre algo impossível de nomear, encontrado nos gestos, na expressão, mas que não encontra refúgio entre as palavras e está para além delas.

Em certo momento, a imagem das mãos do violoncelista postas como um livro aberto remete a essa reflexão sobre a literatura como território onde as palavras estão

expostas aos seus limites, como meio de expressar a dinâmica da vida, não podendo ser enclausuradas nos dicionários. Isso reforça o pensamento de que há algo na vida que não está nas palavras.

Por esse ângulo, Saramago indica que é preciso desconstruir a realidade, afastar o homem da sua normalidade para que tal reflexão possa ser alcançada. Disso advém o trabalho com a linguagem e o fantástico nesse romance de 2005, pois, por meio da fratura do real, procura-se atingir o ponto nevrálgico da discussão sobre a morte, a vida e a arte. É por esse motivo que o recurso ao fantástico foi explorado de modo a ilustrar algo impossível de se representar se não for pelas vias da poesia. Nessa acepção, a utilização de recursos da narrativa fantástica serve para desestabilizar a linguagem, transgredir o real, e, a partir disso, criar um novo significado para o interdito da morte.

Essa problemática da linguagem se estende sobre a observação do uso da palavra para a representação do real e também sobre a criação do romance por meio de seu viés metaficcional. Dessa maneira, é importante notar como esse processo de construção da narrativa se ajusta ao discurso paródico. Isso pode ser percebido através das permanentes autorreferências, do manuseio com o texto em constante elaboração, das recorrências a expedientes intertextuais para subvertê-los de seu sentido original, que deixam ainda mais claro o intuito paródico do trabalho metaficcional nesse romance.

Nessa perspectiva, a função do discurso paródico é problematizar, inverter e questionar o posicionamento do homem contemporâneo diante da morte, da vida e da arte. Por esse meio, a obra em questão subverte o discurso hegemônico vigente sobre a morte, assim como outros assuntos de ordem social ligados a esse tema tabu, que surgem no romance e são questionados, fortalecendo a tese da existência de um discurso propositalmente paródico.

Pensando nisso é que se atribui ao texto paródico e seus desdobramentos, através do cômico, do humor e do riso, a função de desencadear o processo de reflexão no sujeito e ampliar o conhecimento, pois o direcionam ao uso da razão por meio da constatação do absurdo.

Compreende-se, nesse sentido, que por meio da transgressão do real, de um arranjo irônico da linguagem e de uma construção paródica dos costumes se denunciam tantas outras faces da realidade, tão absurdas quanto o próprio fato de não morrer. Entretanto, o romance permanece arquitetado sobre uma representação realista do mundo, abrindo a possibilidade de revisitar o real através das atitudes das personagens, quando tentam compreender o fenômeno responsável por cessar as mortes no país, por exemplo.

Nesse sentido, a paródia atua tanto para tornar verossímil o que é narrado quanto executa o apagamento das fronteiras entre realidade e ficção.

No romance, o texto paródico trabalha em conjunto com os recursos do texto fantástico para ampliar a percepção do mundo exterior à narrativa através da ficção. Assim, ao problematizar as questões relacionadas com a morte e o homem contemporâneo, José Saramago não estimula um riso escarnecedor, em vez disso apresenta uma ironia perturbadora, levando o leitor sistematicamente à reflexão.

Destarte, a utilização do discurso paródico pelo narrador metaficcional atua de maneira a inserir uma leveza para o tratamento de temas tão inquietantes como a morte, a desumanização do homem, as incertezas sobre o futuro, a corrupção nos altos cargos do governo, a crise institucional das religiões etc. Além disso, o narrador atua como um contador de histórias orais, tendo a caracterização desse modo de narrar fortalecida pelo uso recorrente de expressões de caráter oralizante, que ora retomam uma tradição, ora prescindem do conhecimento anterior de um leitor experiente, pois surgem sob a forma de incursões intertextuais em convergência com outras obras da literatura universal, assim como produções do próprio autor.

O trabalho com a linguagem nesse romance vai além do simples emprego das palavras a cargo da fabulação. Através da comicidade, as palavras são articuladas na criação de uma verdade absurda e aparentemente incompatível com a lógica extratextual. Essa característica do texto paródico em *As intermitências da morte* explora os limites do cômico ao humor desconcertante, articulando desde um riso franco e superior a uma constatação incômoda da condição do homem ocidental. É nesse sentido que se observa a função corretora atribuída ao texto saramaguiano, pois, parafraseando a personagem morte, o texto comporta-se como aquele que fala a sério mesmo quando faz rir.

Oportunamente a narrativa recorda a máxima celebrizada no *Tartufo* de Molière – *ridendo castigat mores* –, recordando a função corretiva atribuída ao riso e paradoxalmente anunciando o seu lado sério. Para tanto, fez-se necessário reportar-se ao pensamento de Henri Bergson (2007), que destaca o riso como um gesto social que visa a manter a homogenia do tecido da sociedade, corrigindo-lhe os desvios de comportamento.

Como consequência dessa constatação, observou-se que o discurso paródico nesse romance de Saramago funciona como uma denúncia social. Irrupendo sob a forma de um riso jocoso ou até mesmo de uma ironia inquietante, ele faz o leitor experimentar tanto

a superioridade diante do objeto vitimado pela ironia, como, também, aproximar-se do ridículo, de maneira a apiedar-se dele.

Portanto, a partir dessas observações advindas da análise do texto saramaguiano, entende-se que o cômico e o humor exercem a função de denunciar os vícios, os comportamentos censuráveis, os desvios da ordem que a sociedade estabelece como valor inquestionável e, ao mesmo tempo, preparam explícita ou implicitamente sua punição ou correção. Sua utilização no texto funciona de modo a promover uma reavaliação das instituições – política, igreja, imprensa – através da subversão do real, reveladora de uma sociedade corrompida.

Nesse sentido, a transgressão do real trabalha de forma a desestabilizar a sociedade do país, de modo que as instituições sejam questionadas em uma verdade que fragilmente as mantém. O riso atua como uma vingança do homem contra o mundo, ao mesmo tempo que o cômico tem a função de suavizar a repercussão hostil das críticas às instituições na obra.

Advém desse fato o entendimento de que o riso saramaguiano surge da desestabilização do real com vistas a atingi-lo de forma crítica por intermédio da ironia. Por isso, se faz necessário entender a ligação existente entre o texto fantástico e o riso nesse romance em especial. Tendo em vista algo mais próximo ao caricatural, o riso encontra no fantástico todos os elementos para torná-lo efetivo, através da transgressão da lógica. Dessa forma, a união do fantástico e do riso trabalha na formação de uma incoerência natural de um mundo aparentemente comum, mas que adentra a esfera do insólito subitamente, sem maiores explicações.

Tem-se nesse fato a constatação de que o riso no romance em estudo assume um caráter libertador pelo fato de seu emprego gerar a possibilidade de se refletir sobre a vastidão da criatividade humana com sua capacidade de evasão através da imaginação. Ademais, por meio do cômico e do humor, promove-se uma abertura para tratar de temas graves como a morte e todos os caminhos sociais individuais que levam a ela. Visto que, assim como a paródia e a ironia, o riso compartilha a função de questionar as verdades absolutas e a ilusória rigidez da realidade, ressaltando o elemento dissonante nelas presente.

Posto isso, chegou-se ao entendimento de que o riso é uma ferramenta discursiva utilizada para revelar ao homem sua própria incapacidade de conhecer a si e ao mundo. O riso aparece no romance como uma reação a essa incongruência do homem que se crê racional, mas se perde na ilusão de sua própria racionalidade. Por meio desse pensamento,

foi possível delimitar sua função derrisória nessa obra de José Saramago, tendo sido utilizado como uma ferramenta para amparar a crítica aos homens, de modo a abrandar o tom sério e ao mesmo tempo para ampliar o alcance da reflexão construída na obra.

Ao elaborar ironicamente um romance-fábula sobre uma morte intermitente, o autor português ri da consciência humana da própria finitude. A pergunta que repercute durante todas as intermitências questiona por qual motivo o homem ainda se vê flagrado pela morte. O inesperado só faria sentido se fosse possível viver eternamente. Nesse sentido, Saramago joga com o conceito equivocado de morte que o homem insiste em assegurar, como algo surpreendente e sempre novo, desconhecido, contrastando com uma lógica racional sobre esse assunto, que entende a morte como um fato cotidiano e corriqueiro.

Os sentidos explorados pelas divergências geradoras de boa parte das investidas irônicas se baseiam, sobretudo, na forma como o homem assimila a ideia da morte todos os dias e mesmo assim continua marginalizando-a, elevando-a ao status de tema tabu. Esse é o paradoxo, a tensão, responsável por estabelecer o absurdo que dá margem ao risível.

As intermitências da morte é um romance que convida o leitor a rir de si mesmo, concebendo um riso trágico. Essa narrativa põe o homem frente ao seu próprio engano, e até mesmo elabora um riso desconcertante, pois, uma vez que se tem consciência desse infortúnio, não se está enganado. Por esse ângulo, nota-se que o riso saramaguiano se coloca a serviço da reflexão filosófica. Em todo o romance, há uma preocupação com o emprego das palavras, revelando constantemente sua insuficiência na representação da realidade, uma vez que a verdade, nessa obra, não é representada como única e inquestionável.

O universo caótico e turbulento apresentado desde o início é um território propício para a instalação do humor, pois o riso surgido dele é o responsável por deformar propositalmente o mundo, propondo experimentos com ele e privando-o de explicações racionais. Entretanto, destruindo, ao mesmo tempo, o riso reconstrói.

Este estudo propôs uma leitura que colocasse em paralelo a instabilidade da linguagem e a da própria vida transfigurada na obra literária. Assim como a inconstância do próprio real representado a partir de um ser histórico, a literatura trabalha na formação do homem, possibilitando um avanço em direção ao entendimento de sua própria natureza, algo que nessa obra é alcançado por meio da transgressão.

A hipótese inicial deste estudo se comprova a partir do momento em que se reconhece a maneira como a obra de Saramago transcende a realidade, subvertendo-a pelo riso e pelo recurso ao fantástico. Esses elementos atuam de forma a extrapolar a ordem natural da existência, algo que leva o leitor à reflexão, impelindo-o a formular uma teoria do conhecimento.

Por fim, o riso trágico presente em *As intermitências da morte* trabalha com os sintomas da necessidade de repensar as estruturas balizadoras do pensamento sobre a morte na contemporaneidade, investigar suas falhas e propor uma nova significação a partir dessa reflexão. José Saramago como um grande humanista reivindica em sua obra o exercício da razão. O fantástico e o humor são os instrumentos utilizados para estimular o desenvolvimento intelectual e ético do sujeito. Suas palavras requerem ousadia para transcender o velho e encontrar um novo significado para a morte, a vida e a arte.

REFERÊNCIAS

- AGUILLERA, Fernando Gomes (org.). **As Palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.
- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico? In.: ROAS, David. **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros: 2001.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. FGV, 1999.
- ARIAS, Juan. **José Saramago - o amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.
- _____. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/UNB, 1987.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, Roland. **O grau-zero da escrita**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATALHA, Maria Cristina. **O fantástico como mise-en-scène da modernidade**. 2003. Tese (doutorado) – Universidade Federal, 2003.
- BAUMAN, Zigmunt. **Medo líquido**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- _____. **O mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Notas sobre lo fantástico. In.: ROAS, David. **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução Ivone Castilho Benetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**: La poétique de l'incertain. Paris: Larrouse, 1974.
- BORGES, Antônio José. **José Saramago - da cegueira à lucidez**. Sintra: Zéfiro, 2010.
- BRAGA, Miriam Rodrigues. **A concepção de língua de Saramago**: o confronto entre o dito e o escrito. São Paulo: Arte & ciência, 1999.
- BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin**: Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2013.
- CABULCCI, Eduardo. **Saramago**: um roteiro para os romances. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: una isotopia de latransgresión. In.: ROAS, David. **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros: 2001.
- CANETTI, Elias. **Sobre a morte**. Tradução e notas Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- CARREIRA, Shirley de S. G. Entre Eros e Tânatos: uma interpretação da morte na obra de José Saramago. In: **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da UNIGRANRIO XXIII**. Vol. 6, n. 23, out-dez. 2007. Rio de Janeiro: UNIGRANRIO.
- CARVALHAL, Tânia. COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. F. TUTIKIAN, Jane. **Literatura e História**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- CEIA, Carlos. "Fábula". **E-dicionário de termos literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-00889, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 15-12-2018.
- CESAROTTO, Oscar. A estética do medo. In : LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror e sobrenatural em literatura**. Tradução Celso M. Paciomik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CINTRA, Agnes Teresa Colturato. **Manual intermitente**: notas sobre a poética ficcional de José Saramago. 2008. 2v. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Letras de Araraquara, 2008.
- COSTA, Horácio. **José Saramago**: O período formativo. Lisboa: Caminho, 1998.

- CROCE, Benedetto. A “literatura comparada”. Tradução Sonia Baleotti. In: COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tânia Franco. (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- D’ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico**. Tradução Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300 – 1800: uma cidade sitiada**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O Pecado e o medo: a cupabilização do Ocidente (séculos 13-18)**. Tradução Álvaro Lorencini. vol. I e II. Bauru-SP: EDUSC, 2003.
- DUARTE, Lélia Parreira Duarte. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DUBY, Georges. História Social e ideologias das sociedades. In: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. **História: Novos Problemas**. Tradução Theo Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Matheus de Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- EINSTEIN, Albert. Os fundamentos da teoria da relatividade geral. In: **Textos Fundamentais da Física Moderna**, vol. 1. Tradução Mário José Saraiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e Morrer**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FERRAZ, Salma. **O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago**. Brasília : Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- _____. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012.
- FOUCAULT, Michel. As heterotopias. In: FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013
- _____. **Ditos e escritos**. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. MOTTA, Manoel Barros da (org.). v. 1. Tradução Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. In: **Revista Signum**, n. 05 - Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais. São Paulo: ABREM, 2003.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GARCÍA, Flavio. “Insólito ficcional”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts.

<<http://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>>, acessado em 28/02/2020. [2019].

_____. BATALHA, Maria Cristina. (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Portugal: Ulisséia, 1996.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da Paródia**. Tradução Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução Johannes Kretshmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

JACKSON, Rosemary. Lo “oculto” de la cultura. In.: ROAS, David. **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros: 2001.

_____. **Fantasy**: the literature of subversion. London/Newk: Routledge, 1993.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. **A História nova**. Tradução Eduardo Brandão. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. As Mentalidades. In.: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. **História**: Novos objetos. Tradução Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas,SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990.

LIRA, André. **Poética e morte na era do ciborgue**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

LOPES, João Marques. **Saramago**: Biografia. São Paulo: Leya, 2010.

MAGRITTE, René. **Ceci n'est pas une pipe**. 1928-1929. Reprodução óleo sobre tela, 63,5cm x 93,98cm.

MARX, Karl. ENGELS, F. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Penguin, 2012. [1848].

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: Dossiê Religião e Sociedade**. Vol. 5, nº. 6, dezembro de 2008.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio: Que filosofar é aprender a morrer e outros ensaios**. Tradução Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2016. [1595].

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa América, 1997.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

MUECKE, D. C. **Ironia e irônico**. Tradução Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NANDORFY, Martha. La literatura fantástica y la representación de la realidad. In.: ROAS, David. **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros: 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Do positivismo à desconstrução**. Ideias francesas no Brasil. São Paulo: Ed. USP, 2004.

_____. Formas e uso da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, Tânia F. TUTIKIAN, Jane. **Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

_____. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Mutações da Literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINHEIRO, Eula. **José Saramago: Tudo provavelmente são ficções; mas a literatura é vida**. São Paulo: Musa Editora, 2012.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann**. Tradução Mario Quintana. Revisão por Olgária Chaim Féres Matos. Porto Alegre: Globo, 1999. [1913].

REIS, Carlos. Figurações do insólito em contexto ficcional. In: GARCIA, Flávio. BATALHA, Maria Cristina. **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

REIS, Manuel. **A falsa questão ateísmo-teísmo**: crítica necessária a José Saramago. Aveiro: Estante Editora, 1992.

RICOEUR, Paul. **A Simbólica do Mal**. Tradução Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____. **Vivo até a morte**: seguido de fragmentos. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução Júlian Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. **Tras los limites de lo real**. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006. [1983].

RUFFIÉ, Jacques. **Le sexe et la mort**. Paris: Éditions Odile Jacob, 2000.

SARAMAGO, José. **A estátua e a pedra**. Torino, maio de 1998. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/a-estatua-e-a-pedra/> - Acesso em 30/05/2017.

_____. **A Jangada de pedra**. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. “Até agora nunca escrevi nenhum livro meu...”, **Diário de Notícias**, Lisboa, 9 de novembro de 2005b.

_____. **A viagem do elefante**: conto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Levantado do Chão**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Memorial do convento**. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. O autor como narrador. In: **Ler** (Revista do Círculo de Leitores), nº38, Primavera/Verão, p. 36-41, 1997.

_____. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a morte**. ZIEGLER, E. (org.). Tradução Karina Jannini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **Da Morte, Metafísica do Amor, do Sofrimento do Mundo**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2008.

SCHWARTZ, Adriano. **O Abismo invertido**: Pessoa, Borgs e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance**: ensaios de genealogia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. **O Essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

SILVA, Kalina Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. A linguagem fantástica em “Coisas”: A rebelião necessária. **Abril** (Niterói), v. 10, p. 109-125, 2018.

TEXTE, Joseph. Os estudos da literatura comparada no estrangeiro e na França. Tradução Maria Luiza Berwanger da Silva. COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tânia Franco. (org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TOFALINI, Luiza Aparecida Berloff. Do sonho ao pesadelo: As intermitências da morte. In: **Revista Língua & Letras**. Vol. 11, n. 21, 2º semestre de 2010.

VASSALO, Lígia. (org.). **A Canção de Rolando**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. [1130].

VICENTE, Gil. **Auto da barca do inferno**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. [1517].

VOVELLE, Michel. **As almas do purgatório ou o trabalho de luto**. Tradução Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: EDUNESP, 2010.

_____. **Ideologias e Mentalidades**. Tradução Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. **Imagens e Imaginário na História**: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Tradução Julia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Tradução Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EdUSP, 2008.