



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

RISO, IRONIA E MORTE:

um estudo de *As intermitências da morte* de José Saramago

Mahely Florenço Barros

Recife
2013

Mahely Florenço Barros

RISO, IRONIA E MORTE:

um estudo de *As intermitências da morte* de José Saramago

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Mestranda: Mahely Florenço Barros

Orientador: Professor Doutor Lourival Holanda

Recife, fevereiro de 2013

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

B277r Barros, Mahely Florenço
 Riso, ironia e morte: um estudo de As intermitências da morte de José
 Saramago / Mahely Florenço Barros. – Recife: O Autor, 2013.
 89p.: Il.: fig.; 30 cm.

Orientador: Lourival Holanda.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Letras, 2013.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Teoria da Literatura. 2. Morte na Arte. 3. O Fantástico na Literatura. 4. Ironia na Literatura. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2013-27)

MAHELY FLORENÇO BARROS

**RISO, IRONIA E MORTE: Um Estudo de As intermitências da morte de
José Saramago**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 27/2/2013.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. André de Sena Wanderley
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2013

Ao 'tempo passado e ao tempo futuro
o que poderia ter sido e o que foi.'¹

Ao meu avô, a pessoa mais grande do
mundo.

¹ ELIOT, T.S. "Burnt Norton". **Poesia**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.199.

AGRADECIMENTOS

A DEUS, pela paz.

A minha família, nas entrelinhas da escrita a alegria possível.

Aos meus amigos, muitos e melhores.

Aos colegas da universidade, pelo apoio.

Aos professores do PPGL, pelas pequenas epifanias de cada dia.

A Lourival Holanda, pela gentileza.

Ao CNPQ, sem o qual a pesquisa não existiria.

[...] a morte é um ponto de onde o tempo retira toda a sua paciência.

Emmanuel Lévinas²

² LÉVINAS, Emmanuel. **Deus, a Morte e o Tempo**, Coimbra: Almedina, 2003, p.35.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo verificar o processo de ficcionalização da morte no romance *As Intermittências da Morte* (2005), de José Saramago. O tema é problematizado a partir de uma perspectiva dupla, já que toda a estrutura da obra revela esse caráter especular, que é mesmo da própria literatura: real/sobrenatural, ironia/linguagem e morte/vida. Assim, a questão da construção do discurso ficcional será discutida primeiramente pelo viés (a) do enriquecimento do real pelo sobrenatural presente no modo de narração *neofantástico*, subsidiado pelo conceito de *sobrenatural de tradição*; (b) em seguida, pela perspectiva irônica da narrativa que desvela os seus procedimentos ficcionais e avalia sua própria linguagem e realidade artística; e também, como consequente desta, o humor que esse confronto provoca; (c) decorrente do caráter pragmático da fábula, observaremos como Saramago recria ficcionalmente o vazio da representação da morte na sociedade contemporânea, na primeira parte do romance; e, na segunda parte, como os limites entre a vida e a morte resgatam o valor de voltar-se para si mesmo no confronto com o eterno abismo, sendo este a perda que fundamenta a experiência mesma do homem e do artista.

Palavras-chave: *As Intermittências da Morte*, Fantástico, Ironia, José Saramago.

ABSTRACT

This study aims to verify the process of the fictionalization of death in the novel *As Intermittências da Morte* (*Death with Interruptions*) (2005), by José Saramago. The subject is problematized from a double perspective, since all the structure of the work reveals this specular characteristic which is also found in literature itself: real/supernatural, irony/language and death/life. Thus, the issue of the construction of the fictional discourse will be argued firstly by (a) the enrichment of the real by the supernatural present in the *neo fantastic* narration, subsidized by the concept of *traditional supernatural*; (b) after that, by the ironic perspective of the narrative that reveals its fictional procedures and evaluates its own language and artistic reality and, as a consequence, the humor that this confrontation provokes; (c) the pragmatic character of fables, from which we will observe how Saramago fictionally recreates the emptiness of the representation of death in the contemporary society, in the first part of the novel and, in the second part, how the limits between life and death rescue the value of turning to oneself in the confrontation with the perpetual abyss, the latter being the loss that grounds the same experience of the man and the artist.

Keywords: Death with Interruptions, Fantastic, Irony, José Saramago.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
1 SARAMAGO E O PAÍS DA FICÇÃO.....	13
1.1 BREVE PANORAMA SOBRE O FANTÁSTICO.....	17
1.2 NOTAS SOBRE O SOBRENATURAL NAS <i>INTERMITÊNCIAS</i>	27
2 SOB UM DUPLO SIGNO.....	33
2.1 NARRATIVIDADE E IRONIA.....	35
2.2 RISO E MORTE.....	46
3 SOBRE OS CONTORNOS DA SENHORA MORTE.....	57
3.1 UM RETRATO SOCIAL.....	58
3.2 HÓSPEDE E RÉFEM.....	69
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
5 FONTES DE REFERÊNCIA.....	81
5.1 BIBLIOGRAFIA GERAL.....	81
5.2 ANEXOS.....	86

APRESENTAÇÃO

Sendo a linguagem a ausência primeira, a literatura é meio privilegiado de expressão desse vazio: “assim a realidade, relegada pelo acto que é a palavra, para os confins obscuros da sua manifestação, só é dita *longe de si mesma* e na sua ausência” (MACHEREY, 1971, p. 61, *grifo do autor*). A literatura realiza uma curiosa inversão em que o homem se torna senhor de tudo, possui o infinito, mas o finito lhe escapa (BLANCHOT, 1997, p. 305), pois o escritor quando se volta para cada ser para criá-lo, o faz a partir da ausência desse mesmo ser, numa forma de ocultação e criação do existir das coisas.

A literatura e o direito à morte é condição de sua própria existência. Falar da morte, personificar a morte pela linguagem parece-nos uma tarefa apropriada para os modernos Orfeus. Confrontar a própria finitude diante da arte, fazer dela infinitude, é a ambição do artista.

Nesse confronto entre o homem e a morte, José Saramago esboçou *As intermitências da morte*.³ O escritor português foi um homem que viveu profundamente seu tempo. Possuía uma consciência admirável de ser e estar no mundo e por muitas vezes afirmou seu desejo de permanecer por meio do escrito. “Escrevo para não morrer”, costumava dizer. Nos últimos anos, mudou a declaração: “Escrevo para compreender. O que é um ser humano?”⁴. E afinal, se pôs duplamente diante da morte no âmbito da linguagem, ficcionalizando-a num romance que é consternação e riso.

“No dia seguinte ninguém morreu”: a primeira frase do romance *As intermitências da morte* (2005) já indica o caráter fantástico da história a ser narrada. De maneira geral, a morte é a única certeza da vida e não é possível, ao menos fora da ficção, evitá-la ou suspendê-la indeterminadamente. Sendo a situação-limite por excelência, é perante ela que construímos nossas possibilidades. Filosofamos porque morremos – é a fórmula de Platão, retomada por Montaigne. De fato, a tendência básica de toda a metafísica, desde o próprio Platão, é nos lembrar de nossa mortalidade e oferecer modos de ultrapassar os limites espaciotemporais do

³ Doravante *IDM*.

⁴ GRAIEB, Carlos. O Nobel em português. **Revista Veja**, São Paulo, n. 1568, 14 out. 1998. Disponível em: < http://veja.abril.com.br/141098/p_142.html >. Acesso em: 05 jan. 2012.

ser a fim de perenizar de alguma maneira nossa existência. Vencer a morte é, também, a proposta da religião, quando afirma a imortalidade da alma; da ciência, quando tenta combatê-la, criando meios de prolongar a vida; da própria cultura, visto que a base de cada grupo social é a transmissão de valores e técnicas ao longo dos tempos. Entretanto, o que aconteceria numa sociedade se efetivamente a morte fosse banida? Ou, mais especificamente, se ela deixasse de trabalhar, ofendida pelas repetidas ofensas dos homens?

Tal é a premissa do romance de José Saramago. Inicialmente, o narrador prevê o colapso da sociedade advindo da “greve da morte”: a impossibilidade de sustentar a previdência social, os hospitais públicos, os lares do feliz ocaso, as companhias de seguro e até mesmo a própria Igreja – sem morte não há ressurreição – na ausência da “longa sombra de Tântalos”. Num tom leve, irônico e cômico, que predomina no texto, recurso incomum se observarmos as obras anteriores do autor, essa primeira parte das *Intermitências* realiza inúmeros jogos de linguagem, parodiando jargões jornalísticos, discursos políticos, religiosos e filosóficos. Na verdade, podemos mesmo dizer que a dificuldade desse suposto país é a realização literal da expressão “uma questão de vida ou morte”. A segunda parte do romance focaliza o relacionamento íntimo da senhora morte e de um músico, a quem não consegue matar. Mais confidencial, até mesmo sentimentalista, este núcleo concretiza a célebre frase de Octavio Paz: “o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar a morte de frente” (PAZ, 1994, p.117). Embora seja mais certo que nem Paz, nem o músico em questão encarassem o assunto desse modo.

Dessa maneira, o desígnio de Saramago é fingir uma homenagem – no sentido de *factio* – já que, nas palavras do autor, “trata-se do fato em si da morte, de que a gente tem que morrer e o quanto isso ilumina ou, pelo contrário, escurece a própria vida que se leva” (ARIAS, 2003, p. 63). Ademais, é fato que nossa sociedade funciona não apenas apesar da morte e contra a morte, mas também só existe enquanto organização, pela morte, com a morte e na morte (MORIN, 1997, p.10).

Já o intento deste trabalho não vai além de um exercício teórico-crítico; no sentido de localizar alguns temas recorrentes na obra do autor português, tais como as relações entre ficção e realidade, ironia e humor, a linguagem e a morte, que constroem a tessitura dos fios da narrativa. Não há a intenção de redimir a obra, de alçá-la a outro patamar, de reconhecer nela algo que possa ter escapado à crítica

que se fez então em 2005 (embora a possibilidade pareça tentadora). Talvez, no conjunto da obra de Saramago, esta seja uma obra menor. No entanto, devemos lembrar, como afirma Compagnon, de que “o valor literário não pode ser fundamentado teoricamente, é um limite da teoria, não da literatura” (2006, p. 255).

Além disso, tomar a defesa de Saramago seria tão desnecessário, como improdutivo. Sua morte, em 2010, pôs em moldura tudo aquilo que já se sabia com ele. Um autor que colocou o homem no centro de sua escrita, um narrador no sentido benjaminiano do termo. A pequena fábula de *As intermitências da morte* é, portanto, mais uma daquelas ocasiões em que sua ficção enseja o aprendizado da fraternidade. Pois aí a morte não está mais ligada à angústia do nada, mas o sentido do mundo está ligado ao outro.

De modo que Átropos não tem outra escolha que não seja suspender sua atividade. Na literatura, não há morte possível. Ou antes, todas as possibilidades advêm dessa morte que se apaga intermitentemente.

1 SARAMAGO E O PAÍS DA FICÇÃO

Senti, na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu fui enquanto a escrevia e que, para redigir essa narrativa, eu tive que ser aquele homem e que, para ser aquele homem, eu tive que redigir essa narrativa, e assim até o infinito.

(Jorge Luis Borges)⁵

Desde que fez sua estreia em 1947 com o romance *Terra do Pecado*, o escritor José Saramago imprimiu diversas feições em sua obra, que assinalam o desenvolvimento de um estilo marcado pelo vigor ideológico e uma escrita que polemiza e parodia o discurso histórico, exibindo, também, a própria manipulação da criação literária. Do primeiro romance ao segundo, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), há um processo de transformação na maneira Realista-Naturalista de narrar e, se pode dizer, assistir ao renascimento de José Saramago como autor-romancista, de modo que nas páginas desse livro encontramos a síntese dos grandes temas presentes nas futuras obras do autor, tais como o ateísmo confesso, o repensar do papel da religião e da igreja, o deslocamento do ponto de vista do herói para os mais fracos e desfavorecidos e o papel de destaque da mulher na construção das relações sociais e afetivas dos personagens (ARNAUT, 2008, p.21).

A seguir, Saramago escreve *Levantado do Chão* (1980) – comumente considerado pela crítica como ainda ligado ao código estético do romance de tese realista – *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), que pertencem ao primeiro grande ciclo de sua produção, arquitetado na grande-angular da História e delineado no conceito que o próprio metaforizou com a figura da estátua: “a estátua é a superfície da pedra, toda escultura é isso, é a superfície da pedra e é o resultado dum trabalho que retirou pedra da pedra. Então, é como se estivesse ao longo destes livros todos andado a descrever esta estátua, o rosto, o gesto, as roupagens” (*apud* ARNAUT, 2008, p.41). Os romances posteriores, a saber, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), são, ainda segundo Saramago:

⁵ BORGES, Jorge Luis. A busca de Averróis. In:_____. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 92.

em primeiro lugar, do ponto de vista formal, alegorias. Depois, têm um estilo mais sóbrio, mais directo, menos expansivo, menos ‘barroco’. [...] Agora, já não é a estátua que me interessa, mas a pedra que a fez. A partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, foi como se eu tivesse tentado deixar a superfície da pedra – que eram todos os outros romances – e passar para o interior dela. [...] O que me preocupa neste momento é saber: que diabo de gente somos nós? (*apud* ARNAUT, 2008, p.41)

Ana Paula Arnaut, em seu livro *José Saramago*, publicado quando do lançamento das *Intermitências da Morte* (2005), cogita a possibilidade de um novo ciclo de produção romanesca, visto que, na sua última obra até então, há uma nova simplificação da estrutura narrativa, isto aliado a uma maior obediência à sintaxe e à pontuação tradicionais e a uma mudança no “tom e na cor com que os fios condutores são apresentados” (ARNAUT, 2008, p. 50). De fato, há uma nota mais alegre e divertida no livro, confirmada pelo próprio autor em entrevista⁶, que continua no romance seguinte *A Viagem do Elefante* (2008) – “a ironia sempre esteve presente nos meus livros, mas creio que é [em *A Viagem do Elefante*] a primeira vez que aparece desta maneira e que apresento o humor pelo humor, sem nenhum intuito de propor segundas ou terceiras leituras” – e ainda em *Caim* (2009), sua última obra: “Não foi deliberada nem premeditada, a ironia e o humor que aparecem nas primeiras linhas de ambos os livros. Poderia ter usado uma narrativa solene, mas seria uma estupidez rechaçar o que está sendo me oferecido numa bandeja de prata”⁷.

No artigo *Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula*, publicado em janeiro de 2011, Arnaut ratifica a posição que havia tomado, agora tomando por base os três romances já mencionados e não apenas *As intermitências da morte*. As arguições em favor de sua proposta são as mesmas a que havia se referido em 2006, agora pontuadas com trechos das obras, que enfatizam “a predominância dos efeitos cômicos, ou a maior leveza na escolha da matéria-prima da narrativa” (ARNAUT, 2011, p. 27). Aos que argumentam afirmando que o tom irônico e cômico já existe em outras obras de Saramago como *Memorial do Convento*, por exemplo, Ana Paula Arnaut contrapõe o fato de que, nesses

⁶ “[*As intermitências da morte*] foi um livro escrito com alegria. Falar da morte e dizer que o fiz com alegria... É uma alegria que vem não só pelo tom irônico, sarcástico às vezes, divertido, mas também porque é como se me sentisse superior à morte dizendo-lhe ‘Estou a brincar contigo’” (AGUILERA, 2010, p. 315).

⁷ SARAGAMO redime Caim em seu novo romance. **Estadão**, São Paulo, 27 ago. 2009. Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,saramago-redime-caim-em-seu-novo-romance,425649,0.htm> >. Acesso em: 13 mar. 2012.

romances, o cômico é pontual, enquanto o tom geral da narrativa é primordialmente grave, de caráter sério. No caso dos romances *fábula*, sucede justamente o contrário.

Tantas (re)simplificações não poderiam calhar bem à crítica literária que, de modo geral, sente nostalgia dos modos do talhe da estátua e a quem a pedra bruta não agradou deveras. Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 186-187), que defendeu a escolha de Saramago para o Nobel de 1998 em artigo da *Folha de S. Paulo*, então afirmava que

A evolução do estilo de Saramago é correlata à evolução de sua temática e, em decorrência desta, da escolha de gênero. As histórias por ele narradas sempre tiveram uma função de parábola, isto é, uma narração alegórica que remete a realidades e reflexões de ordem geral e superior a dos eventos narrados. [...] E é justamente a generalização alegórica que lhe garante a recepção universal desde sempre concedida aos aedos, aos fabulistas, aos contadores de "estórias". [...] A descrença na representação realista e o caráter alegórico de sua ficção levam frequentemente Saramago ao domínio do fantástico. [...] Nesse sentido, o escritor também se despojou de certas facilidades a que antes se deixava levar. Enfim, Saramago está cada dia melhor.

Ao passo que, em 2010, escrevendo logo após a morte do escritor, ela reconheça que seus últimos romances não tenham sido tão bons como os primeiros, ressaltando o valor do conjunto da obra e o caráter humanista de sua ficção⁸.

Adriano Schwartz, por sua vez, destaca o primeiro ciclo de sua produção, deixando como tarefa para o futuro a permanência de “alegorias ambiciosas de alcance duvidoso – como *Todos os Nomes*, de 1997, e a *A Caverna*, de 2000 –, exercícios curiosos – como *O Homem Duplicado*, de 2002, ou *A Viagem do Elefante*, de 2007 –, e intervenções bastante forçadas, como *Ensaio sobre a Lucidez*, de 2004, e *As Intermittências da Morte*, de 2005”⁹.

Nos anos que antecederam seu falecimento, Saramago escrevia cada vez mais e depressa. *Caim*, por exemplo, foi concluído em quatro meses. Deixou ainda um romance inacabado sobre o tráfico de armas a que chamou de *Alabardas*, *Alabardas! Espingardas, Espingardas!*, cujo título faz referência a dois versos da

⁸ PERRONE-MOISÉS, L. Saramago conseguiu a proeza de ser um grande romancista moderno. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 jun. 2010. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/753390-saramago-conseguiu-a-proeza-de-ser-um-grande-romancista-moderno.shtml> >. Acesso em: 13 mar. 2012.

⁹ SCHWARTZ, Adriano. Permanência da vasta obra de José Saramago será agora posta à prova: Livres da carga ideológica do autor, romances poderão sofrer avaliação menos apaixonada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 jun. 2010. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1906201009.htm> >. Acesso em: 13 mar. 2012.

tragicomédia *Exortação da Guerra* (1513), escrita por Gil Vicente. O escritor, sempre observador de sua própria obra, afirmou em 2008¹⁰ a possibilidade de sua doença ter influenciado seu processo de escrita. Em 2009, ano da publicação de *Caim*, reiterou sua preocupação em relação aos propósitos de sua arte: “Talvez a analogia perfeita seja a da vela que lança uma chama mais alta no momento em que vai se apagar”¹¹.

Certamente, a maneira pela qual Saramago acreditou ampliar a força de sua literatura está relacionada a uma concepção de valor específica. Por muitas vezes afirmou que escrevia para ‘desassossegar’, embora, ironicamente, não acreditasse no poder de transformação social da literatura. De seu ponto de vista, tratava-se antes de uma aventura pessoal. Para ele, a arte – que é ela mesma a pessoa do artista, dialogando com o presente e a História – não deve ter, em primeiro grau, um papel político, mas pode contribuir para repensar a realidade: “isto é o prodígio da literatura, poder ser capaz de chegar mais fundo na consciência dos leitores, mesmo falando sobre uma outra coisa” (AGUILERA, 2010, p. 183). Por outro lado, o escritor, este sim, deve estar atento, além do texto, ao contexto onde ele elabora seu exercício de cidadania.

Assim, a evolução de Saramago no que diz respeito ao abandono do barroquismo dos primeiros livros em benefício de uma linguagem mais clara e fluida não deve ser analisada como um recurso facilitador para promover uma suposta maior acessibilidade. É uma questão de tensionar a forma ao conteúdo. No caso de *As Intermittências da Morte*, esta estrutura tem sido questionada por distintas razões, principalmente pela heterogeneidade do próprio texto e ainda pelo papel do narrador, que eventualmente concorre com o próprio enredo.

¹⁰ “Ao longo da vida, vamos falando, dizemos coisas, lemos, comunicamos e somos alvo da comunicação dos outros. Tudo isto se faz com palavras. Não há outra maneira. E as palavras atuam em nós como uma sucessão de sedimentos. Daí que um certo vocabulário vá sendo substituído por outra maneira de dizer. E tudo isto vai constituindo camadas e camadas de linguagem sobrepostas. Há sempre uma última que é aquela que usamos no momento em que estamos, o que não significa que todas as que estão por baixo tenham desaparecido ou fundido numa massa linguística única. A minha “tese” é que minha doença (e nem sequer pude me aperceber disso) deve ter revolucionado esses sedimentos. Quando comecei o livro [*A Viagem do Elefante*] já estava mal e provavelmente já havia sinais do emprego de uma linguagem tanto quanto me parece ao mesmo tempo arcaica e moderna, como se houvesse já essa alteração de camadas. Mas com a doença declarada, e depois de internado, creio que isso se acentuou. O livro tem uma unidade linguística, que se expressa de uma tal maneira que parece um objeto estranho. Duplamente estranho” (AGUILERA, 2010. p. 319)

¹¹ SARAMAGO redime Caim em seu novo romance. **Estadão**, São Paulo, 27 ago. 2009. Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,saramago-redime-caim-em-seu-novo-romance,425649,0.htm> >. Acesso em: 13 mar. 2012.

1.1 BREVE PANORAMA SOBRE O FANTÁSTICO

Como já mencionado, em termos de gênero, a obra de Saramago, principalmente a que corresponde aos segundo e terceiro ciclos de sua produção – se aceitarmos a classificação de Arnaut – tem sido afiliada à tradição alegórica ou fabulista. A recorrência a elementos do sobrenatural, o que ocorre, com devidas restrições, em toda sua literatura, opera dentro do que se convencionou chamar *fantástico*, sendo por vezes ligada ao *realismo maravilhoso*. Este último aponta a negação de uma forma mecanicista e simplista de captação do mundo em prol de uma nova visão da realidade e foi assim chamado uma vez que traz para o discurso o efeito de “encantamento” da realidade: o insólito incorpora-se ao real, a maravilha é(está) (n)a realidade (CHIAMPI, p.1980, p.59). Surgiu a partir da crise do realismo e da renovação do romance latino-americano na década de 40, e trouxe várias novidades estilísticas que atestam o lúdico, o paródico e o questionamento sistemático do gênero romanesco. Seu representante mais proeminente é o colombiano Gabriel García Márquez, ao lado de Alejo Carpentier e Miguel Asturias. Saramago nega essa aproximação, provavelmente, por entender o realismo maravilhoso como um movimento que só faz sentido no âmbito das antigas colônias hispânicas na América Latina (CALBUCCI, 1999, p.22). Ainda que, de fato, ele não seja uma modalidade narrativa exclusiva da literatura hispano-americana, e nem todos os relatos dessa literatura tomem a América como referente (CHIAMPI, 1980, p.95-96), é patente que as interpretações críticas que fazem uso do termo relacionam obra e identidade cultural, aproximando mito e história em contextos específicos. Consideramos que, no último Saramago, conforme ele mesmo aponta com a distinção entre a estátua e a pedra, a reflexão sobre a condição do homem e sua relação com o mundo ocorre em um registro de teor mais abrangente ou universal, por assim dizer. Dessa forma, parece-nos impróprio estender o uso do termo sem resvalar nos riscos de tornar o conceito tão dilatado que inútil. Portanto, partiremos das considerações sobre o modo fantástico – como uma estrutura fundamental da representação usada para transmitir de maneira original experiências inquietantes ao leitor (CESERANI, 2006, p. 12).

Na definição inaugural de Todorov (2003, p. 165-166), os relatos fantásticos se fundamentam essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento

estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o fenômeno pertença à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão. Quer dizer, num mundo exatamente como o nosso, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de um produto da imaginação ou então o acontecimento realmente ocorreu e é parte integrante de uma realidade regida por leis desconhecidas para nós. O fantástico deve durar o tempo dessa hesitação: se escolhemos uma ou outra resposta, estamos diante do *estranho* ou do *maravilhoso*. É importante frisar que o leitor (não o leitor “real”, mas uma “função” de leitor implícita no texto) deve participar dessa percepção ambígua dos acontecimentos narrados que tem o personagem. Além disso, deve também adotar certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética.

Esse conceito, embora tenha o mérito de promover uma série de estudos sobre o tema, tem como *corpus* uma restrita seleção de textos, datados do fim do século XVIII até um século mais tarde. *A Metamorfose* de Kafka, por exemplo, é um dos textos excluídos, já que não sugere em sua estrutura uma hesitação entre o real ou o irreal, ou o natural e o sobrenatural, pelo contrário, incorpora a irrealidade para dar-lhe cada vez mais aparência de realidade. Já na primeira frase do texto, Gregor se vê transformado num inseto monstruoso e, a partir daí, o leitor sofre um processo de adaptação ao mesmo tempo em que Gregor segue em sua adaptação à própria adaptação, em sua resignação à sua resignação (ORLANDO, 2009, p.280). Tal mudança de perspectiva presente neste e em outros textos do século XX, que deixam intacta a gratuidade do sobrenatural, leva o próprio Todorov a afirmar a literatura fantástica como uma má consciência do positivismo do século XIX, contaminado por uma visão estanque do real e do imaginário (TODOROV, 2003, p. 176). Os textos de Kafka quebram essa dicotomia para assumir o sobrenatural enquanto tal, dentro de um modo de narrar predominantemente realista.

Há ainda outros aspectos problemáticos da teoria do fantástico, que foi continuamente questionada e reformulada desde sua apresentação. Remo Ceserani, em seu livro *O fantástico*, faz uma súmula das muitas objeções feitas à obra de Todorov da qual destacaremos a de Lucio Lugnani, que observa o evidente desequilíbrio entre a concepção das categorias: uma vez que não sejam elaboradas segundo os mesmos princípios lógicos, não podem consequentemente representar

características estruturais de textos literários. Conforme o autor, o gênero *estranho* é caracterizado por meio das emoções que suscita nos personagens e no leitor, enquanto o *maravilhoso* por meio da natureza dos acontecimentos narrados. Lugnani também lembra que ambos dependem de um confronto com o gênero “normal”, que estaria no âmbito do paradigma de realidade e é inexistente na classificação de Todorov. Em sua própria categorização, o estranho, o maravilhoso, o realista e o surrealista não seriam gêneros, mas “categorias modais do contar” (*apud* CESERANI, 2006, p. 57).

Outro obstáculo à teoria do fantástico é a tendência a utilizar o termo de maneira bastante ingênua como oposição genérica ao “realismo”. Nesse caso, a dificuldade é dupla, pois nos colocamos diante de mais um entrave teórico. Ceserani (2006, p. 8) adverte que este uso em ampla medida, sem atenção a limites históricos específicos, agrupa em torno de si formas tão diversas como o romanesco, o fabuloso, a *fantasy*, a ficção científica, o romance utópico, de terror, gótico, oculto, apocalíptico e até o metarromance contemporâneo. Dito de outro modo, é evidente que são problemáticos os estudos que procuram situar o fantástico apenas no plano textual, longe de um contexto determinado. Da mesma forma, aqueles que, como H. P. Lovecraft o fez, o expliquem a partir de reações psicológicas, efeitos de terror e de medo nos leitores. Uma teoria coerente do fantástico deve levar em conta os diversos aspectos imbricados no texto, conjugando diferentes abordagens.

Nesse sentido, uma posição interessante é a de Rosemary Jackson, que concentra seus estudos na literatura do pós-romantismo, estendendo a investigação de Todorov para uma base cultural mais ampla, que, se antes era limitada à *poética* do fantástico, agora se torna consciente da *política* de suas formas¹² (JACKSON, 1981, p. 6, tradução nossa). Seu estudo parte de uma perspectiva psicanalítica para alcançar as relações entre indivíduo e sociedade. Para a autora, assim como para o crítico búlgaro, os contos fantásticos se proliferam no século XIX justamente como uma reação às narrativas realistas. O fantástico é tudo aquilo que não pode ser dito: “o impossível, o irreal, o inominável, o informe, o vago, o desconhecido, o invisível. O que poderia ser chamado de uma categoria ‘burguesa’ do real está sob ataque” (JACKSON, 1981, p. 26, tradução nossa). De maneira que é “sua relação

¹² “It’s in attempt to suggest ways of remedying this that my study tries to extend Todorov’s investigation from being one limited to the *poetics* of the fantastic into one aware of the *politics* of its forms” (JACKSON, 1981, p. 6).

fundamentalmente negativa com o real que constitui o significado do fantástico moderno”¹³ (idem). Mais do que uma manifestação do sobrenatural, o fantástico se opõe à ideologia dominante do período histórico que se manifesta, sendo, por esta razão, subversivo. De fato, os mundos construídos pelo fantástico não são transcendentais, são vazios que sugerem – mas não satisfazem – o desejo sobre uma ausência, sobre o não-visível. Jackson também emprega o termo “modo” para agrupar formas e gêneros oriundos de diferentes situações históricas, mas que apresentam características estruturais similares e que parecem ser geradas por desejos do inconsciente similares também.

A estudiosa francesa Irène Bessière apresenta considerações análogas, na medida em que, para ela, “o relato fantástico se lê como o reverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o interior” (BESSIÈRE, 2009, p.5). Partindo da teoria das “formas simples” de André Jolles, ela afirma o fantástico como um lugar para exercer o trabalho da linguagem. Desconstruindo os códigos do real e do sobrenatural, o fantástico instaura incongruências nesses domínios, historicamente datados, e dialoga com as crenças do sujeito, produzindo um novo estatuto, original, arbitrário. No entanto, a discussão dos limites das convenções sociais na narrativa fantástica não é conceitual, nem mesmo irônica ou paródica. Ela mesma enuncia a realidade daquilo que representa: “nem mostrado, nem provado, mas somente designado, o fantástico retira de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária, mas, longe de perseguir alguma verdade – mesmo que fosse aquela da psique escondida e secreta –, ele tem consistência na sua própria falsidade” (BESSIÈRE, 2009, p. 3). Nessa perspectiva, ele contradiz tanto a lógica da narração das *realia* (novela ou romance) quanto a do conto maravilhoso, pois em ambos o acontecimento é considerado em relação à condição do indivíduo. Na narrativa dita realista, a relação do herói com o exterior é, também, ocasião de conhecimento interior, a questão da identidade (quem sou?) está intrinsecamente ligada ao *poder* e *dever* (o que posso fazer e o que devo fazer?) do sujeito. Da mesma forma, a aparente separação do conto com o cotidiano concreto coopera

¹³ “The fantastic is predicated on the category of the ‘real’, and it introduces areas which can be conceptualized only by the negative terms according the categories of the nineteenth century realism: the im-possible, the un-real, the nameless, formless, shapeless, un-known, in-visible. What could be termed a ‘bourgeois’ category of the real is under attack. It is this *negative relationality* which constitutes the meaning of the modern fantastic” (JACKSON, 1981, p. 26).

com a “função do real”, já que usa os meios da invenção para reconstituir uma determinada ordem, “a relação entre o evidente – o chinelo, os farrapos de Cinderela – e o insólito é sempre legível: é uma relação ética” (BESSIÈRE, 2009, p.8). De forma que o maravilhoso do conto resulta da passagem da atuação ao acontecimento, uma vez que ele sacrifica as imperfeições do universo real em favor da expectativa do sujeito, entendido tanto como o representante do homem universal quanto do coletivo. O relato fantástico, embora guarde do conto a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento, não deve inicialmente privilegiar o exame da condição do sujeito, nem tampouco figurá-lo dentro de uma situação exemplar. Usando como exemplo a *Metamorfose* de Kafka, a questão lançada não é “O que me tornei?”, mas “O que me aconteceu?”. A consciência de Gregor não é modificada, mas o enigma do acontecimento singular permanece.

Assim, o fantástico revela a fragilidade da norma de quaisquer dos domínios, ele recusa essa ordem incompleta e arbitrária que despedaça o eu e arquiteta uma outra, portadora de uma lógica desconhecida. Essa distância do sujeito no mundo privilegia o signo do acontecimento e despreza o da atuação/ação, sem fundamento em um mundo alienado. Conforme Bessière (2009, p. 14) aponta, o relato fantástico reconhece a estranheza de nossa atualidade e, por consequência, confessa nossa servidão, mas também coloca que nós estamos sempre prestes a admitir, aceitar, pensar essas normas, vinculando-nos àquilo que nos domina, àquilo que nos escapa.

Não obstante seja habilmente articulada, a hipótese de Irène Bessière apresenta restrições até mesmo a um clássico dos estudos sobre o fantástico, que é o *Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffmann. Como o centro desta narrativa é a atuação do sujeito e não o acontecimento, o relato “não provoca a questão fundamental da obra fantástica: essa é ou não é, mas parece uma qualidade do real, um de seus caracteres que definem, na verdade, o poder e a consciência do indivíduo” (BESSIÈRE, 2009, p. 6). Para Bessière, o texto guardaria características semelhantes à alegoria ou à fábula, devido ao tema da aprendizagem do mundo e descoberta de si, sendo por isto “pseudofantástico”. A autora considera que a escolha dos símbolos e o jogo que Hoffmann estabelece entre eles faz com que os objetos e as situações sejam investidos do poder de dizer o sujeito, tornando o acontecimento insólito em uma criação humana e retirando do centro do relato o questionamento sobre a natureza do universo. Na concepção de Bessière, “o

fantástico não é, portanto, necessariamente no seu projeto, o relato da subjetividade” (BESSIÈRE, 2009, p. 6). Tal representação questiona boa parte dos textos considerados como referência do fantástico do século XIX, analisados por Todorov dentro da rede a que ele denomina de *temas do eu*¹⁴.

Borges também não participa da classificação de Bessière, porquanto em seus relatos proliferam inúmeras probabilidades iguais, um labirinto de soluções que apontam afinal para a ausência de soluções possíveis, ao passo que “no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis” (BESSIÈRE, 2009, p. 12).

A propósito de Borges, aliás, há uma teorização que o consideraria *neofantástico*. É a proposta que o crítico argentino Jaime Alazraki elabora para as obras que não são contempladas pela definição do fantástico do século XIX. Para ele, esses textos são neofantásticos porque, “apesar de girar em torno de um elemento fantástico, esses relatos diferem de seus antecessores do século XIX por sua visão, intenção e *modus operandi*”¹⁵ (ALAZRAKI, 2001, p. 276, tradução nossa). Por sua *visão*, porque – ao contrário do fantástico, que assume o real concreto e imutável para criar uma fissura – o neofantástico evoca o mundo real como uma máscara que oculta uma segunda realidade, múltipla, cambiante. Em relação à *intenção*, aspira à perplexidade ou inquietude do leitor diante do insólito muito mais do que uma reação de medo ou terror de sua parte. E, por fim, o *modus operandi*:

[...] a narrativa fantástica assume a causalidade do mundo, reproduz a realidade cotidiana tal como a conhecemos em seu comércio diário com a vida e monta uma maquinaria narrativa que gradual e sutilmente a enfraquece até o momento em que essa mesma causalidade de que se partiu, cede e ocorre, ou parece que vai ocorrer, o impossível [...]. O relato neofantástico prescinde também dos bastidores e meios que contribuem

¹⁴ Todorov divide a literatura fantástica em duas grandes redes de temas: os Temas do Eu e os Temas do Tu. Os primeiros tratam da relação entre o homem e o mundo, do sistema percepção-consciência. Nesse sentido, podemos também falar de “temas do olhar”, já que dizem respeito a certa visão de mundo em que o sonho se confunde com o real, o sensível com o imaginário. Uma das consequências desse princípio é o apagamento do limite entre sujeito e objeto, já que *a passagem do espírito à matéria tornou-se possível*. Objeto e sujeito se interpenetram numa espécie de *fusão cósmica*, a comunicação, então, se faz diretamente e o mundo inteiro acha-se preso numa rede de comunicação generalizada. Os temas do *tu* tratam preferentemente da relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente (TODOROV, 2003, p. 115-130).

¹⁵ “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural – como se propuso el género fantástico en el siglo XIX -, sino esfuerzos orientados a intuirlo y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construída. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación ‘neofantásticos’ para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*” (ALAZRAKI, 2001, p. 276).

para criar a atmosfera ou *pathos* necessário para esta fratura final. Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos introduz, de súbito, o elemento fantástico: sem progressão gradual, sem artifícios, sem *pathos*¹⁶ (ALAZRAKI, 2001, p. 279, tradução nossa).

Alazraki acrescenta que, enquanto o conto fantástico se desenvolve no plano histórico tomado como literal, o relato neofantástico alude a sentidos metafóricos ou figurativos. Se o primeiro é um questionamento e um desafio ao racionalismo científico e aos valores da sociedade burguesa, o segundo se erige à sombra dos efeitos da Primeira Guerra Mundial, dos movimentos de vanguarda, de Freud e da psicanálise, do existencialismo, dentre outros fatores (ALAZRAKI, 2001, p. 280).

Confrontando as posições teóricas aqui mencionadas com aquela primeira de Todorov, observamos que Jackson e Bessière mantêm em suas considerações o caráter de negatividade do fantástico e, embora com substratos diferentes daqueles usados pelo autor de *Introdução à literatura fantástica*, terminam por destacar sua heterogeneidade vazia, à margem das regras do binômio natural/sobrenatural, o que, é claro, exclui textos significativos da modernidade que usam o sobrenatural de maneira pouco ambígua e a partir de perspectivas outras. Neste aspecto, Alazraki desenvolve melhor seu argumento, incluindo justamente as interpretações que Todorov recusa, que são a interpretação alegórica e/ou poética. Adicionando à sua visão uma perspectiva mais circunscrita do conceito de Umberto Eco¹⁷, Alazraki denomina metáforas epistemológicas a essas imagens do relato neofantástico que não são “complementos” para o conhecimento científico, senão alternativas, modos de nomear o inominável pela linguagem científica, uma perspectiva que vê onde a

¹⁶ “[...] la narración fantástica asume la causalidad del mundo, reproduce la realidad cotidiana tal como la conocemos en el comercio diario con la vida y monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socava hasta ese momento en que esa misma causalidad de la que se partió cede y ocurre, o pareciera que va a ocurrir lo imposible [...]. El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilizaría que contribuyen la atmosfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilizaría, sin *pathos*” (ALAZRAKI, 2001, p. 279).

¹⁷ “Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo onde a descontinuidade dos fenômenos põs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, ela sugere um modo de ver aquilo em que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo na sua própria sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta inteiramente a tarefa de dar uma imagem da descontinuidade: não a descreve, é a descontinuidade. Mediando entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva da nossa sensibilidade, ela aparece quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo” In: ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 182.

nossa visão comumente falha¹⁸ (2001, p. 278, tradução nossa). De modo que experiências mentais ou subjetivas antes classificadas como irreais, impossíveis, ilógicas são tomadas como acréscimos de “uma realidade enriquecida pela diferença” (NANDORFY, 2001, p. 261, tradução nossa).

A teoria de Alazraki, evidentemente, também não é passível de alcançar a todos os textos da modernidade que apresentem um tom/elemento fantástico, já que “a realidade da literatura não é totalmente teorizável” (COMPAGNON, 2006, p. 258). Todavia, parece-nos que seu alcance é mais extenso que seus precursores, dado o deslocamento do valor do potencial de destruição do fantástico para a construção de “alternativas”, o que amplia a concepção do texto anteriormente visto como uma “máquina para contar e produzir efeitos ‘estéticos’” (BESSIÈRE, 2009, p. 16). Seria, então, o termo teórico mais adequado para um texto como *As intermitências da morte*. Alinhado inclusive com as ideias do próprio Saramago, que afirmou: “Não é o fantástico pelo fantástico, mas o fantástico enquanto elemento do próprio real e integrando-se nele. Não se trata de uma complacência minha face ao fantástico, mas de um modo de tornar mais rico, mais denso, mais florestal – o real” (AGUILERA, 2010, p. 281).

Entretanto, ainda na tentativa de abordar com mais propriedade o uso do sobrenatural nas *IDM*, embora considerando a noção do (neo)fantástico, aproveitaremos também as ideias de Francesco Orlando no ensaio intitulado *Estatutos do sobrenatural na narrativa*.

Partindo do simpático e crédulo Dom Quixote, Orlando lembra que mesmo na falta de senso da personagem diante da realidade, há várias regras do sobrenatural a que ele persegue e que Sancho acaba aprendendo muito bem. A “louca licença de lógica” de Dom Quixote revela que, em suas configurações literárias, o sobrenatural é regulado por normas que valem dentro de um âmbito imaginário da *fictio*,

[...] esse âmbito consiste na suposição de entidades, relações, acontecimentos que contrastam com as leis da realidade, percebidas como naturais ou normais, numa determinada situação histórica. (E não anuladas por convenções de gênero literário: na fábula esopiana, não é sobrenatural que os animais falem; na lírica, nunca é sobrenatural que a fantasia metafórica reúna quaisquer elementos entre si) (ORLANDO, 2009, p. 250).

¹⁸ “Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son ‘complementos’ al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que vê donde nuestra visión al uso falla” (ALAZRAKI, 2001, p.278).

Essas regras são condicionadas histórica e culturalmente e podem ser inventadas ou retomadas de códigos pré-existentes. No entanto, nenhuma substituição do real pode ser total, não há um tipo de sobrenatural que possa abolir toda a ordem da realidade. Com essa premissa, o crítico italiano transcorre diversos períodos históricos com o fito de definir estatutos do sobrenatural e exemplificá-los em um conjunto de gêneros. O seu estudo percorre desde a Antiguidade até a modernidade, mas foi inicialmente inspirado pela definição “convvincente” do fantástico elaborada por Todorov, o que o moveu a tentar definir outros estatutos para outras épocas. A teoria de Orlando tem fundo psicanalítico e é baseada no conceito de formação de compromisso, subjacente na passagem freudiana sobre a psicogênese do chiste¹⁹, e que ele assim apresenta: “definimos como formação de compromisso uma manifestação semiótica – linguística em sentido amplo – que ocupa o lugar, simultaneamente, de duas forças psíquicas contrastantes que se tornaram significados contrastantes” (ORLANDO, 2009, p. 258). As duas forças, no caso, são o *crédito* e a *crítica*, a confiança no sobrenatural e a sua desmistificação. O autor busca estabelecer as proporções em que o sobrenatural se oferece a cada uma delas, evitando os polos extremos e avaliando os casos intermediários de maneira gradual, além de considerá-los com o auxílio de variáveis tais como (ORLANDO, 2009, p. 259):

- a) *De onde vem o sobrenatural?: ex novo* ou tradições histórico-nacionais como grega e latina, judaica e cristã, celta, germano-escandinava, oriental importada, folclórica intercontinental.
- b) *Em que consiste ele?:* magia e fantasmas, metamorfoses e animismo, deuses e personificações da natureza, profetas e santos, fadas e demônios, Medeia, Moisés, Jesus, Lancelot, Siegfried, Armida, Fausto.

¹⁹ Qualquer que seja o motivo que leva a criança a iniciar esses jogos, creio que, em seu desenvolvimento posterior, ela própria desiste deles pela consciência de que são absurdos, divertindo-se algum tempo com eles devido à atração exercida pelo que é proibido pela razão. Usa agora tais jogos para se evadir da pressão da razão crítica. Muito mais poderosas são as restrições impostas à criança durante o processo educacional, quando se introduz no pensamento lógico e na distinção entre o que é falso e verdadeiro na realidade; por essa razão, a rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade é profunda e duradoura. *Mesmo o fenômeno da atividade imaginativa pode ser incluído nessa categoria.* S. Freud, “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, trad. Margarida Salomão. Edição *standard* brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. VIII, Jayme Salomão (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 122-123, (grifo de Francesco Orlando).

- c) *O que significa ele?*: com ressalva de certos imprevistos, o sobrenatural apresenta variáveis no sentido alegórico-moral, como o eterno conflito entre o bem e o mal, na denúncia do preço do progresso etc., e no sentido do simbolismo psicanalítico, desde o trauma do nascimento a qualquer configuração do erotismo.
- d) *Que efeito produz?*: funcionam como variáveis tonais ou afetivas todas as nuances e contaminações, o sorriso do prazer e o riso do escárnio, o encanto dos prodígios e o arrepio do sagrado, a inquietude do sinistro e o tormento do terror.
- e) *Que épocas percorre?*: as variáveis histórico-cronológicas remetem a todas as outras variáveis citadas previamente.

Orlando observa que até os séculos XVII-XVIII houve o máximo de crédito que pudesse ser concedido ao sobrenatural. Isto, é claro, não significou a isenção na produção de regras e uma das quais se pode citar é a *localização*. Desde as localizações geográficas, como as ilhas da *Odisseia*, até as localizações temporais, como o tempo recorrente da noite ou o tempo remoto do passado mítico. A esse tipo de sobrenatural “convalidado por reificações duradouras do imaginário coletivo, limitado apenas por suas próprias regras” (ORLANDO, 2009, p. 261) ele chama de sobrenatural literário *de tradição*. Em contraponto a este, criticado ao máximo, está o sobrenatural *de derrisão*: “nunca originário, sempre possibilitado pela superação de uma racionalidade inferior” (idem). Entre os dois extremos, o sobrenatural *de indulgência*: neste permanece um gosto pela credulidade arcaica, em que a questão do verdadeiro ou falso é temporariamente suspensa para dar lugar a uma complacência diante daquilo habitualmente proibido pela razão; “o sorriso em vez do riso, se quisermos” (idem).

Após o Iluminismo, o sobrenatural forte se destaca com o que antes denominamos como fantástico. Seguindo a intuição de Todorov – mas com reservas em relação à importância que o crítico dá ao desfecho dos relatos, que devem manter a hesitação, evitando uma explicação racional (estranho) ou irracional (maravilhoso) – Francesco Orlando denomina sobrenatural *de ignorância* àquele em que se destaca a tematização da dúvida. Nas últimas décadas do século XVIII, dois novos estatutos surgem: o sobrenatural de *transposição*, que reencontra uma consistência ontológica e representa “aquele que, ao invés de se entremostrear ou se ocultar, é tido como cognoscível se lhe for dado falar. Não é uma voz desconhecida

que relata o que pode a partir de fora, e sim uma voz autêntica que revela o que quer a partir de dentro” (ORLANDO, 2009, p. 273); e o sobrenatural *de imposição*:

Tudo pode ser dito ao leitor, manifestado aos personagens, e tudo de uma vez só: como, em uma linha, a metamorfose de Gregor. Comparando-se ao sobrenatural de transposição, o novo não é apenas mais absoluto e agressivo. Utiliza de outra maneira aquela remissão alegórico-referencial, embora herdando-lhe o mesmo caráter necessário: não se indica mais referentes unitários, determinados e muito menos históricos, e aliás nem existem mais entidades que definem a si mesmas (ORLANDO, 2009, p. 278).

Ao longo do texto, confiamos deixar clara a diferença entre esses dois últimos. Por hora, diremos que o texto das *IDM* pode ser incluso na visão do que Alazraki denominou de neofantástico. Consideramos a referência como um modo literário, com raízes históricas no século XX e presente em obras de diferentes gêneros. Para marcar as diferentes abordagens do modo é que faremos uso da terminologia de Francesco Orlando, compreendendo as *IDM* como uma narrativa que se inscreve no sobrenatural de *transposição*.

1.2 NOTAS SOBRE O SOBRENATURAL NAS *INTERMITÊNCIAS*

Não se pode negar a importância de Saramago para o cânone da literatura ocidental: há uma inventividade na sua obra que principia na forma e alcança a temática e o fazem um dos grandes narradores da literatura portuguesa. Se isto é verdade, também o é o fato de que os seus textos que partem de algo insólito ou fantástico e alcançam uma realidade perturbadora são deveras distintos de um autor como Borges, por exemplo. Vejamos o início de *A biblioteca de babel*: “O universo é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas” (BORGES, 2007, p. 69). E o princípio das *IDM*: “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, [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 11). A grande ousadia de Saramago não está na elaboração de imagens, mas no desenvolvimento delas. José Saramago é um daqueles narradores que desejaria Walter Benjamim, um depósito de experiências. Podemos pensar em um sentido ético que perpassa toda sua literatura, podemos enxergar no texto aquele

apelo à capacidade de esperança do ser humano. Enquanto, em Borges, lemos a ficção que se curva diante da ficção e infinitamente se duplica, se repete: “Borges toma a interpretação como o próprio tema do conto, agnóstico e místico, livresco e, ainda assim tremendo” (ORLANDO, 2009, p. 253); a ausência de sentido, de fio condutor, de doutrina.

Essa comparação não se pretende extensa nem gratuita e tampouco pretende relevar um autor à sombra de outro. Nossa intenção é revelar as perspectivas distintas que o uso do sobrenatural pode alcançar nos dois autores. Podemos pensar em ambos os textos, pela categorização de Alazraki, como neofantásticos. No entanto, há uma progressão do *crédito* e da *crítica*, que coloca o uso do sobrenatural em Saramago como *de transposição* e em Borges como *de imposição*, dado que o primeiro justifica e atualiza os símbolos já conhecidos, reverberando numa transfiguração deles; enquanto o segundo trabalha o imprevisto desconcertante, sem referentes familiares.

Saramago – e aqui estamos nos referindo às *IDM*, mesmo que essas considerações possam ser feitas sobre outros textos do autor – retoma símbolos da tradição: “suas localizações, ambientações lendárias ou distantes, apresentações, perspectiva”; de modo que “o inatural adquire então uma atualidade ainda maior por esta ser absolutamente problemática” (ORLANDO, 2009, p. 272). Assim, em um mundo em que a morte “perdeu a sua foice e o relógio, perdeu os Cavaleiros do Apocalipse e os jogos grotescos e macabros da Idade Média” para ser velada, afastada, quando ela “deixa de ser a grande ceifadora para se tornar angústia de morte” (BAUDRILLARD, 1996, p. 197), Saramago opta por retratá-la de maneira tradicional, fazendo referências à iconografia antiga e medieval.

Na primeira parte do romance, em que são evidenciadas as consequências da greve da morte, há uma breve remissão à mitologia da Antiguidade.

A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, como se a velha *átropos da dentuça arreganhada* tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia, Sangue, porém houve-o, e não pouco. (SARAMAGO, 2005, p.13, *grifo nosso*)

Àtropos, como se sabe, era uma das moiras da Grécia, filhas de Zeus e Têmis. As filhas da Necessidade fazem girar os fusos: Láquesis (o passado), Cloto (o presente), Àtropos (o futuro). Elas regulam a vida de todo ser vivo com o auxílio

de um fio que a primeira fia, a outra enrola e a terceira corta (cf CHEVALIER, 2003, p. 455).

Saramago também evoca na obra o nome de Tânatos, filho da Noite e irmão do Sono, *arisco, insensível, impiedoso* (cf CHEVALIER, 2003, p. 622, *grifos do autor*):

Posto isto, não tiveram os periódicos reticentes ou problemáticos outra solução, e com eles a televisão e as rádios afins, que unir-se à maré alta de alegria coletiva que alastrava de norte a sul e de leste a oeste, refrescando as mentes temerosas e *arrastando para longe da vista a longa sombra de tânatos*. (SARAMAGO, 2005, p.26, *grifo nosso*)

No final do romance, quando a morte, “que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras” (SARAMAGO, 2005, p. 207) alcança a humanização, há uma inferência à aproximação de Eros e Tânatos. Segundo Philippe Ariès (2003, p.147), essa justaposição dos dois mitos operou-se primeiramente do século XVI ao XVIII, na cultura ocidental. Lembra o autor que

Os temas macabros do século XV não apresentavam nenhum traço de erotismo. Eis que, desde o fim do século XV e começo do XVI, tornam-se carregadas de sentidos eróticos. A magreza esquelética do cavalo do cavaleiro do Apocalipse de Dürer, que é a Morte, deixou intacta sua capacidade genital, de tal modo, que não nos é permitido ignorá-la. A Morte não se contenta em tocar discretamente o vivo, como nas danças macabras, ela o viola. A Morte de Baldung Grien arrebatava uma jovem com os afagos mais provocantes. O teatro barroco multiplica as cenas de amor nos cemitérios e nos túmulos. [...] Mas bastará lembrar a mais ilustre e conhecida por todos, o amor e a morte de Romeu e Julieta no túmulo dos Capuleto.

Há também a espécie de borboleta mencionada no livro, a *Acherontia Átropos*, que traz em seu nome a referência à morte. O termo *Acherontia* deriva de *Acheronte*, o rio que, segundo a mitologia grega, os condenados deviam atravessar para chegar ao *Hades* (ou *Inferno*); e de *Caronte*, a figura mitológica que acompanhava as almas condenadas nessa travessia. Além de possuir em seu nome a morte, esse lepidóptero carrega em seu dorso um desenho que lembra uma caveira humana, que, assim como a borboleta, remete à efemeridade da vida. Existem ainda outras breves remissões sobre a mitologia grega no romance, tais como “espada de dâmocles”, “discípulo de euterpe”, “brônzea couraça de aquiles” e a menção à Anfitrite, a qual destacaremos por comportar uma indicação da concepção da própria obra e de sua relação com a realidade:

A morte pergunta-se onde estará agora anfitrião, a filha de nereu e de doris, 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* (SARAMAGO, 2005, p. 167, *grifo nosso*).

Mas, a caracterização definitiva da morte como pessoa, presente na segunda parte do livro, segue a forma medieval do esqueleto com a foice. Conforme atesta Claude Blum (1996, p. 279), essa representação da morte não consta nas literaturas antigas e só invadiu o imaginário coletivo entre 1150 e 1250 (ver figura 1). Quando, marcando o início de outro ciclo do romance, a morte escreve uma carta ao director-geral de televisão para avisá-lo da volta à normalidade dos falecimentos, Saramago recupera a imagem ironicamente, refletindo sobre os inconvenientes oriundos de ser um esqueleto a escrever cartas:

Outro jornal, rival acérrimo deste último, apressou-se a classificar a ideia de estupidez crassa, porquanto só a um idiota chapado poderia ocorrer a lembrança de que a morte, *um esqueleto embrulhado num lençol como toda a gente sabe*, saísse por seu pé, chocalhando os calcâneos nas pedras da calçada, para ir lançar as cartas ao correio (SARAMAGO, 2005, p.127, *grifo nosso*).

Envolvida no seu lençol, com o capuz atirado para trás a fim de desafogar a visão, a morte sentou-se a trabalhar. Escreveu, escreveu, passaram as horas e ela a escrever, e eram as cartas, e eram os sobrescritos, e era dobrá-las, e era fechá-los, perguntar-se-á como o conseguia se não tem língua nem de onde lhe venha a saliva, isso, meus caros senhores, foi nos felizes tempos do artesanato, quando ainda vivíamos nas cavernas de uma modernidade que mal começava a despontar, agora os sobrescritos são dos chamados autocolantes, retira-se-lhes a tirinha de papel, e já está, dos múltiplos empregos que a língua tinha, pode dizer-se que este passou à história. A morte só não chegou ao fim com o pulso aberto depois de tão grande esforço porque, em verdade, aberto já ela o tem desde sempre. São modos de falar que se nos pegam à linguagem, continuamos a usá-los mesmo depois de se terem desviado há muito do sentido original, e não nos damos conta de que, por exemplo, *no caso desta nossa morte que por aqui tem andado em figura de esqueleto, o pulso já lhe veio aberto de nascença, basta ver a radiografia* (SARAMAGO, 2005, p.179, *grifo nosso*).

Há, inclusive, uma fábula de origem francesa escrita possivelmente por volta do século XIII e recontada por Maurice Daumas (S/T, p. 63), em que a morte envia mensageiros para anunciar a sua chegada aos futuros mortos: “A morte apadrinha uma criança, porém esta não se torna médico²⁰: a narrativa converge para um outro

²⁰ Daumas faz referência a uma tradição de contos de raízes cristãs que coloca a figura da morte apadrinhando crianças (em seus batismos). Numa dessas versões, a morte propõe a seu afilhado que se torne médico: se ele a visse na cabeceira da cama do doente, o paciente estaria destinado a

conto o qual também coloca em cena A Morte, Os Mensageiros da morte: a morte manda mensageiros ao seu compadre para agradecer-lhe por sua ajuda... e comunicá-lo de seu falecimento!”²¹. Entretanto, evitando os riscos de uma superinterpretação, consideramos desnecessário prever o conhecimento da fábula por Saramago.

A representação icônica da morte na Idade Média também inclui uma menção à dança macabra, cujas referências cobrem quase todo o medievo, alcançando o ápice no século XVI, mas estendendo sua influência até o século XX. Segundo Lidbetter (1989, p. 161, *grifo nosso*),

Os motivos se estendem desde a dança e a música, até os campos da arte, da poesia e da literatura. [...] a morte é frequentemente representada por um simples esqueleto, o mensageiro de Deus, que tenta seduzir o vivo para dançar com ele. Ele sempre carrega uma peça de roupa ou um utensílio correspondente àquele usado por seu companheiro vivo, *ou toca um instrumento musical*²².

A morte das *IDM* se apaixona por um violoncelista e afirma em certo ponto: “houve um tempo em que toquei violino, há mesmo retratos meus em que apareço assim”²³ (SARAMAGO, 2005, p. 166).

Cumpre mencionar ainda o uso da *localização* como regra do sobrenatural: localização geográfica já que a suspensão temporária da morte ocorre em um país específico, com sua morte “sectorial”; e localizações temporais, dado o uso de períodos representativos tais como (cf CHEVALIER, 2003, p. 918, 826-828, 899-902): a mudança de paradigma do *primeiro dia do ano* (o princípio), a greve da morte, que dura sete meses (símbolo universal de um ciclo concluído, da passagem do conhecido ao desconhecido), a carta enviada sete dias antes, a devolução da carta que ocorre por três vezes (a expressão da unidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado), a repetição do ato sexual por três vezes (as fases da

ela, se, do contrário, ela estivesse ao pé da cama, ele poderia curá-lo. Assim, rapidamente seu afilhado torna-se um médico famoso já que pode saber de pronto se o doente tem condições de ser salvo ou não. O desfecho da estória tem diversas variantes, desde o falecimento do afilhado por tentar enganar a morte algumas vezes, até a prisão dela, num truque para que ele negocie a vida da pessoa a quem deseja salvar (DAUMAS, S/T, p. 66).

²¹ “La mort est parrain d'un enfant, mais celui-ci ne devient pas médecin: le récit bifurque vers un autre conte qui met aussi en scène La Mort, *Les messagers de la mort*: la mort envoie des messagers à son compère pour le remercier de son aide ...et lui annoncer son trépas!” (DAUMAS, S/T, p. 63).

²² “The themes extend not only through dancing and music, but the fields of art, poetry and literature. [...] death is often represented by a simple skeleton, the messenger of god, who tries to entice the living to dance with him. He often carries a garment or implement corresponding with one worn by his living partner, *or plays a musical instrument*” (LIDBETTER, 1989, p. 161, *grifo nosso*).

²³ Ver exemplos: figuras 2, 3, 4 e 5.

existência: nascimento, crescimento, morte). Lembramos, também, que a justificativa das regras do sobrenatural pode se manter oculta; no limite, sua mera presença pode ser justificativa suficiente (ORLANDO, 2009, p. 250). Assim, o narrador afirma em determinado trecho:

Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muito mais, confessamos que não estamos em condições de as dar a contento de quem no-las requer, salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congênita irrealidade da fábula [...].” (SARAMAGO, 2005, p. 136).

Do qual podemos inferir que as “irrealidades da fábula” seguem uma lógica própria, e que sua especificidade pode, sem prejuízos à narrativa, permanecer oculta.

Em suma, pode-se dizer que Saramago toma por empréstimo toda uma tradição de imagens relacionadas à morte e recorre de modo peremptório a referentes da realidade, recurso que Orlando chama de *alegórico-referencial* (ORLANDO, 2009, p. 255) para culminar numa transfiguração deles. Como se lê acima, o próprio narrador refere-se ao texto como fábula, narrativa configurada como um discurso alegórico, ancorando o ‘outro’ significado ao seu contexto de anunciação ou ao enunciador dela, quando ele mesmo fornece uma moral para a narrativa (DEZOTTI, 2003, p.22-23).

2 SOB UM DUPLO SIGNO

*Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o saber do real múltiplo
e o saber dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.*

(Orides Fontela)²⁴

Dentro da perspectiva dupla com que Saramago trabalha nas *IDM*, consideramos apropriado considerar a gênese dessa bipartição da narrativa. Então, a teoria de Lukács torna-se relevante neste ponto.

Fundamentada no presente constitutivo, a modernidade afasta-se dos grandes arquétipos em que o sentido aparece integrado à totalidade da vida, pois esse tempo finda por imergir o sujeito no processo inacabado de um mundo a vir e nele deixa também a sua marca do inacabado (BAKHTIN, 1993, p. 420). Entre o Outro – seja ele o Sagrado, a Natureza ou a Comunidade – e o Ser há uma cisão permanente, fratura entre a interioridade e a exterioridade que leva ao desencantamento do mundo e à desarticulação de seu centro. Tal desequilíbrio reflete-se nas formas literárias e há a perda do “acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente” (LUKÁCS, 2000, p. 29) presente no *epos*. No romance, veremos que essa ausência estabelecerá sobre a temporalidade e a interioridade um novo sentido submisso ao signo da dispersão e não mais à unidade.

Dessa forma, a idade moderna torna problemático um acordo entre o indivíduo e o mundo, e aparta a estética da ética na medida em que um dever-ser na existência substitui a harmonia inicial. Diferente do mundo homogêneo do passado, o moderno compreende que a razão, ao libertar o homem da divindade, fez com que ele ficasse frente ao incógnito de sua própria interioridade. Se, antes, tudo era um todo, o universo possuía um centro e era regido por um ritmo cíclico, agora, desarticulou-se o centro do mundo, as essências desapareceram, o tempo perdeu seu caráter acabado e o homem caminha errante em sua própria dispersão.

Entretanto, como figurar na forma o sentido visível “quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz

²⁴ FONTELA, Orides. Ludismo. In: _____. **Poesia reunida**. São Paulo: Cosac Naify, 2006 p.18.

de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra”? (LUKÁCS, 2000, p.66-67). Nessa condição, Lukács alinha a forma à materialidade histórica e afirma que “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais” (LUKÁCS, 2000, p.55). O que o autor moderno faz sobressair é menos o sentido que a linguagem, é mais o caráter de artefato da própria escrita. O escritor tece sua leitura do vazio que o acomete e “a imanência da forma nasce justamente de se ir implacavelmente até o fim no desvelamento de sua ausência” (LUKÁCS, 2000, p.72).

Do ponto de vista de Luiz Costa Lima (1991, p. 141), “nada impede que uma lógica unitária conviva com uma forma antagônica de postular a realidade: a lógica da dispersão, fundada no realce da diferença”, pois que nenhum pensamento deixa de partir de uma aporia ou é capaz de demonstrar a validade de seus mais preliminares pressupostos. No caso da lógica unitária, “a força deriva do conceito” e na dispersão, da “noção dos jogos de linguagem” (LIMA, 1991, p. 141). Se atentarmos para o fato de que, numa concepção realista da linguagem, o significado do nome declara um conceito que já foi estabelecido previamente ao fenômeno a que se refere, será forçoso concluir que “a narrativa se converte no meio por excelência de formulação da realidade” (LIMA, 1991, p. 142). Em outras palavras, “a narrativa é tanto constituída pelo que relata quanto constituinte; ela *refere* e *interpreta*, sem que uma divisória absoluta possa ser traçada entre as duas ações – que é um evento sem um olhar e que é um olhar que não encontre o que ver?” (LIMA, 1991, p. 144, *grifo do autor*). Por conseguinte, se a narrativa é presa àquilo que sucede por efeito de uma lei (de um sentido algo prévio), confere ao tempo a sua neutralização; se, por outro lado, a narrativa é presa a um fenômeno particularizado, confere ao tempo sua tematização (LIMA, 1991, p. 145). Daí resulta, por exemplo, que à escrita da Antiguidade damos o caráter mítico e imemorial e à escrita contemporânea, a feição dispersiva do nosso tempo, alheia aos deuses e ao absoluto.

Dentro desse contexto, pode-se dizer que, se cada autor constrói seu discurso-narrativa a partir do abismo do Eu e não mais pela coletividade, o escritor contemporâneo se revela como aquele que ainda fragmentado, disperso, deseja sobrepujar o tempo-morte para (re)achar-se pela escrita e reunir o Eu-Tu opostos

numa síntese que reafirma a identidade de cada um dos polos, tornando-os similares. A forma utilizada é a da *ironia*, que atua duplamente: primeiramente, na escrita de Si, “faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração” (LUKÁCS, 2000, p.75); posteriormente “desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência” (idem), manifestando a escrita do Outro. Tal expediente permite à Saramago, por exemplo, abarcar uma série de procedimentos intertextuais que rompem a tradição recuperando a mesma tradição e escrever segundo uma dupla infidelidade, a da ausência/presença dos homens e dos deuses, segundo um condicionamento recíproco entre o mundo interior e o exterior, sujeito e objeto. Dessa forma, estabelece-se, ainda que abstratamente, uma unidade, embora a dualidade de representações seja mantida pela ambiguidade da narrativa, que acolhe distintas vozes e maneiras de fazer-se.

Assim, na literatura, o novo herói não é mais aquele ‘autor de grandes feitos’, senão apenas o ‘protagonista de uma obra de ficção’. Pois que qualquer sucesso que ele possa ter se prova ser ilusório ou inadequado, daí a ironia do romance. Pode-se dizer que os romances da modernidade dissipam a ilusão de uma separação entre o sujeito e seu objeto literário e possuem uma dupla função crítica, primeiramente estabelecida entre o escritor e seu personagem, posteriormente percebida entre a leitura que este escritor faz de si mesmo pelo outro.

2.1 NARRATIVIDADE E IRONIA

Como percebe Theodor Adorno, o discurso racional do narrador que “agarrar-se ao mito em busca de algo concreto e ainda distinto da ordem niveladora do sistema conceitual” possui a “mesma essência daquela redundância que desperta, na *ratio*, para a autoconsciência” (ADORNO, 2003, p. 48). O expediente de idealizar essa totalidade imanente ao épico em oposição à racionalidade moderna representaria a crítica da razão burguesa que destruiu essa possibilidade de experiência pela fundação de sua própria. Portanto, Adorno alerta justamente para uma ideologia restauradora que vê a ingenuidade do narrador épico como ganho, quando na verdade “a tentativa de emancipar a razão reflexionante a exposição é a

tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, de se curar da manipulação conceitual dos objetos” (ADORNO, 2003, p. 51). Quando se declara livre das convenções de representação do objeto, o sujeito “reconhece a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas” (ADORNO, 2003, p. 62). Assim, “a nova reflexão é uma tomada de partida contra a mentira da representação, e a verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p. 60).

Dito de outro ponto de vista, pode-se dizer que uma das distinções que separam a literatura clássica e a romântica/contemporânea tem como base o uso da ironia. No Classicismo, o narrador é imbuído de autoridade para comunicar uma verdade enquanto que, após o Romantismo, se desnudam “o fingimento e os artifícios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem” (DUARTE, 2006, p. 17). Isto é, a literatura não esconde mais suas técnicas para representar a realidade, “ao contrário, exibem os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se), numa fala sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto” (DUARTE, 2006, p. 40). Em vista disso, tomaremos como ponto de partida o conceito de ironia que se configura na gênese do Romantismo, no final do século XVIII e começo do século XIX.

Segundo Muecke (1995, p. 34-35), há uma transformação substancial no significado do termo ironia nesse período, o que não anula seus usos antigos, antes os amplia, visto que

Onde antes se encarava a ironia como algo essencialmente intencional e instrumental, alguém que realizava um propósito usando a linguagem ironicamente, agora era possível considerar a ironia como algo que, ao invés, podia ser não-intencional, algo observável e, por conseguinte, representável na arte, algo que aconteceu ou que alguém se tornou ou se podia tornar consciente; de agora em diante, a ironia tem natureza dupla, ora instrumental, ora observável. Onde antes a ironia era tida como praticada apenas local e ocasionalmente, tornou-se possível agora generalizá-la e ver o mundo todo como se fosse um palco irônico e toda humanidade como se fossem atores simplesmente. E onde antes se encarava a ironia como um ato finito ou no máximo uma maneira adotada (como no caso de Sócrates), podia-se também considerá-la um cometimento permanente e autoconsciente: o ironista ideal seria sempre um

ironista, atento mesmo à ironia de ser sempre um ironista; em suma, a ironia pode ser encarada como obrigatória, dinâmica e dialética.

Esse novo conceito de ironia ganhou relevo com Friedrich Schlegel, seu irmão August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck e Karl Solger e é elemento constitutivo do romantismo alemão, do romantismo francês e de movimentos semelhantes, sendo denominado, por conseguinte, de *ironia romântica*. Para Friedrich Schlegel, essa ironia é atributo da arte em si mesma, visto que o artista para escrever “precisa ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista” (DUARTE, 2006, p. 41). Diante da irrealizabilidade da compreensão do infinito na obra, o autor aponta então a ironia como saída. A. W. Schlegel considera que a ironia parece sempre ter uma função satírica, moral ou redutiva. Ele vê o equilíbrio entre eventos cômicos e sérios, imaginários e corriqueiros como uma forma de ironia (MUECKE, 1995, p. 42-43). Ludwig Tieck também enxerga como ironia situações em que há justaposição accidental ou não de contrários, ao passo que Karl Solger, na esteira de F. Schlegel, mas elevando ainda mais a metafísica do conceito, “localiza a ironia no próprio centro da vida”, pois que o universo absoluto só pode se manifestar em formas finitas, que devem se autodestruir nesse processo de representar o infinito; assim, “a ironia reside no duplo movimento oposto no qual cada um se sacrifica ao outro” (MUECKE, 1995, p. 42).

A *ironia romântica* diferencia-se no seu alcance da *ironia retórica*, que corresponde ao primeiro grau de evidência da ironia, em que ela deve ser percebida em sentido contrário, antifrástico; e da *ironia humoresque*, que pretende justamente o contrário, manter a ambiguidade do texto e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo (DUARTE, 2006, p. 31). A *ironia romântica* acrescenta à ironia retórica uma autoironia, consequência do desvelamento da ficção, que agora se afirma como tal, pois o artista percebe a impossibilidade de um relato completo da realidade, preferindo incorporar ao seu texto a consciência de sua posição diante do mundo.

Vejamos alguns exemplos nas *IDM*:

Os actores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses

pobres. 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. Se assim não fosse, nunca jamais a tia solteira teria sido capaz de pôr de pé aquela tão formosa frase antes comentada. Que dirá a vizinhança quando der por que já não estão aqui aqueles que, sem morrer, à morte estavam. *Corrigido a tempo o lapso, posta a verdade no seu lugar*, vejamos então o que disse a vizinhança (SARAMAGO, 2005, p. 45, *grifo nosso*)

Após relatar os insucessos de uma família de camponeses pobres “numa aldeia qualquer” que tinha dois parentes em estado de “vida suspensa” ou “morte parada” – sendo um de avançada idade, o avô deles, e o outro uma criança de poucos meses de vida – e que, tentando enganar a morte, levam-nos para morrer na fronteira com o país vizinho, o narrador trata de se corrigir e realinhar a posição social do grupo. O uso da palavra “verdade” já nos revela o uso da ironia quanto aos poderes de criação do narrador, que descortina os bastidores da criação da “embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte” (SARAMAGO, 2005, p. 40).

Está também em posse dele os volteios da narrativa, que ele pode distender ou abreviar a seu bel-prazer, em um uso bastante próximo da oralidade:

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 tinteiro. Mudemos de assunto. (SARAMAGO, 2005, p. 64)

Este gesto acaba de fazer-nos recordar que é o momento ou não mais o será, por aquilo da ocasião a que nos referimos, de deixar aclarado um aspecto importante relacionado com o funcionamento dos arquivos que têm vindo a ser objecto da nossa atenção e do qual, por censurável descuido do narrador, até agora não se havia falado (Idem, ibidem, p. 158).

Outras vezes, a presença do narrador extrapola os limites da fábula e se apresenta no espaço onde a ação se desenrola:

“No preciso ponto em que entramos na sala, o debate havia-se centrado na melhor maneira de reaplicar em actividades similantemente remunerativas a força de trabalho que tinha ficado sem ocupação com o regresso da morte” (SARAMAGO, 2005, p. 118).

Esse tipo de ironia cria efeitos de sentido contraditórios: ao mesmo tempo em que deixa visível para o leitor o mecanismo de construção do texto literário, seu caráter de ficção, a não confiabilidade do narrador confere ao texto certa aparência de realidade e institui, no lugar da verossimilhança, a ilusão de veracidade. Por esta razão, para Linda Hutcheon (1985, p.45), “a ironia romântica, evidentemente, serviu menos para subverter a ilusão do que para criar uma nova ilusão. [...] Esta mesma espécie de ironia torna-se um dos mais importantes meios de criar novos níveis de ilusão”.

Ao narrador saramaguiano que interfere no relato de ficção, criando assim uma ficção de segundo nível, Odil de Oliveira Filho (1993, p. 57) chama de *contador de histórias*, uma vez que dele “se escuta a voz, se projeta uma face”, aproximando-se das narrativas orais. Tal comparação nos remete às considerações que tece Walter Benjamin quando figura o surgimento do romance em relação ao desaparecimento da narração oral, com seus modos distintos de articular a experiência. Para o autor, a verdadeira narrativa tem diante de si uma dimensão utilitária, seja um ensinamento moral, uma sugestão prática ou uma norma de vida: “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1994, p. 200). A fim de alcançar tal estatuto, ele pode recorrer ao fantástico, ao miraculoso, entretanto, suas motivações não devem ser oferecidas de pronto ao leitor, que deve ser livre para interpretar a história como quiser – o que estabelece a necessidade do narrador de evitar a imposição do “contexto psicológico da ação” ao leitor. Nesse sentido, ele considera importante que a narrativa apresente uma superposição de camadas, que representem melhor a imagem do processo em que ela se constitui. Segundo Benjamin, “a narrativa não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (1994, p. 205).

A narrativa de Saramago recupera então este caráter das narrativas orais. A respeito delas, o crítico do *New Yorker*, James Wood (2008), sublinha que “soam como se estivessem a ser contadas não por um autor, mas, podemos dizê-lo, por um grupo de velhos homens sábios sentados no porto de Lisboa, fumando um cigarro, sendo um deles o próprio escritor. Um grupo portador de verdades, provérbios e clichés”. Essa concepção nos leva à conhecida posição de Saramago a respeito do autor-narrador: “Gosto da figura do autor que é também narrador e para isso remonto a quando se contavam antes os contos, e quando o narrador acrescentava

sempre algo seu” (AGUILERA, 2010, p. 225). Para o autor, a função do narrador extrapola o contar, mas tem também o uso de corrigir aquilo que afinal não correspondia àquela determinada realidade.

Portanto, no dizer de Conceição Madrugá (1998, p. 132), os romances de Saramago “surgem-nos, então, como uma metáfora de transformação de um narrador obsessivo que tudo nos quer explicar”. Nas *IDM*, sobretudo na primeira parte da obra, a que corresponde às consequências trágicas da greve da morte e seus efeitos no governo, na religião e nas questões éticas de maneira geral, o papel do narrador é essencial. Na ausência de um fio condutor do enredo nesse fragmento da obra, cabe ao narrador ordenar todo o caos que se instala e descrevê-lo sob seu julgamento, o que faz com que Adriano Schwartz (2005) considere sua presença excessiva, considerando o trecho inferior ao restante da obra:

Se em vez de um romance ele tivesse concebido um conto, ou uma pequena novela, apenas com a parte final do texto, teria produzido uma peça notável. Não adianta, contudo, pensar em tais hipóteses com o livro lançado. Ele agora existe como é e, assim sendo, cria um acontecimento inusitado. Comenta-se muito, entre os críticos do escritor português, o fato de que, com algumas exceções, as suas narrativas não terminam tão bem quanto poderiam. O caso mais emblemático é o do Ensaio sobre a cegueira, obra-prima que tem seu brilho ofuscado por um final redentor absolutamente desnecessário. Em *As intermitências da morte*, entretanto, ocorre o contrário. Durante páginas e páginas, o leitor fica se perguntando para onde está sendo conduzido e acompanha personagens que surgem e desaparecem sem grandes razões, subtramas bobas e trechos de assustadora redundância

Embora a presença desse narrador “tendencioso” seja constante na obra de Saramago, Schwartz avalia que, no caso de parte considerável do texto das *IDM*, “o narrador se agiganta e praticamente engole o restante (desenvolvimento e a continuidade da intriga, a elaboração de outros personagens etc.)”. De modo que, em vez de atuar “de forma relevante na construção de um todo que lhe é ‘superior’, se tem a impressão de que os eventos ficcionais acontecem apenas para justificar a exacerbada participação dele”. Como resultado, cria-se um curto-circuito no texto, em que o discurso do narrador transforma-se numa paródia daquele de quem o concebeu (o que, de fato, se aproxima deveras da ideia de autor-narrador saramaguiano). Na opinião do crítico, na tentativa de transmitir uma moral, Saramago exagera nos mecanismos de controle do texto.

A atitude de Schwartz é prevista pela voz da narrativa, consciente das inúmeras digressões a que tem submetido o leitor:

Os amantes da concisão, do modo lacónico, da economia de linguagem, decerto se estarão perguntando porquê, sendo a ideia assim tão simples, foi preciso todo este arrazoadado 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, temos 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, esse aborrecível arcaísmo, ainda por cima pouco fiel à verdade, dado que o background não é apenas o 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. Exactamente, enquadramento da questão, e agora que finalmente a temos bem enquadrada, agora sim, chegou a altura de revelar em que consistiu o ardid da máfia para obviar qualquer hipótese de um conflito bélico que só iria servir para prejudicar os seus interesses (SARAMAGO, 2005, p. 67).

É possível que só uma educação esmerada, daquelas que já se vêm tornando raras, a par, talvez, do respeito mais ou menos supersticioso que nas almas timoratas a palavra escrita costuma infundir, tenha levado os leitores, embora motivos não lhes faltassem para manifestar explícitos sinais de mal contida impaciência, a não interromperem o que tão profusamente viemos relatando e a quererem que se lhes diga o que é que, entretanto, a morte andou a fazer. (Idem, ibidem, p. 123).

Tais considerações do narrador só podem ser consideradas pelo viés da ironia e sua relação crítica com a própria escrita. Como afirma Duarte (2006, p. 45), “a obra irônica afirma-se não como paródica mas como autoparódica, ao indicar seu caráter arbitrário. Nela o autor apresenta a consciência de ser seu primeiro leitor, pode comentar e julgar o que escrever”. O constante diálogo que o narrador estabelece com o leitor revela que a obra é construída por uma consciência em ação, em que a técnica de representação é “constantemente desmascarada, assim como a camuflagem e o fingimento, desvelando-se a estratégia lúdica de uma elaboração que se caracteriza mais como trama de significantes que como rede de significados, mais como falsificação e costura de fragmentos que como narração organizada” (DUARTE, 2006, p. 47).

Dentro dessa perspectiva lúdica do romance, Saramago realiza inúmeros jogos linguísticos, apresentando estilizações do uso da linguagem por políticos, religiosos, jornalistas. Mas, antes de seguir com alguns exemplos, cumpre esclarecer a significação do termo. A estilização se distingue da paródia por seu caráter de síntese que supera aquilo a que recusa, e o preserva de forma modificada, sendo por esta razão independente dele; enquanto a paródia existe

como uma oposição de termos, por isso necessita essencialmente do primeiro termo para se constituir. No dizer de Odil Oliveira Filho (1993, p. 48):

O carácter conciliador da estilização não subsiste na paródia. Aqui, a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos, e o discurso se converte em palco de luta de duas vozes. Por isso diz Bakhtin ser impossível a fusão de vozes na paródia, como o é possível na estilização, pois nela as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil.

Leiamos alguns fragmentos:

No comunicado oficial, finalmente difundido já a noite ia adiantada, o chefe do governo ratificava que não se haviam registado quaisquer defunções em todo o 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 os organismos internacionais competentes em ordem a habilitar o governo a uma acção que seria tanto mais eficaz quanto mais concertada pudesse ser. Enunciadas estas vaguidades pseudocientíficas, destinadas, também elas, a tranquilizar, pelo incompreensível, o alvoroço que reinava no país, 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. Aceitaremos o repto da imortalidade do corpo, exclamou em tom arrebatado, se essa for a vontade de deus, a quem para todo o sempre agradeceremos, com as nossas orações, haver escolhido o bom povo deste país para seu instrumento (SARAMAGO, 2005, p. 17-18).

É fácil reconhecer a ironia calculada com que Saramago desenvolve o discurso a fim de evitar uma significação palpável. As constantes ambiguidades e vaguidades enunciadas pelo Primeiro-Ministro revelam o propósito de dizer sem significar; de conceber um discurso como um ato de fala vazio. Nesse caso, a ironia não tem como única função apresentar um contraste entre o dito e o não dito, ela também *julga* e essa é a sua função essencial (HUTCHEON, 1985, p.73).

O mesmo se dá quando da resposta do padre ao apelo da família com o avô e a criança em estado de suspensão de vida:

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 na mão de deus e que a misericórdia divina é infinita (SARAMAGO, 2005, p. 17).

Uma resposta afinal que pouco ou nada esclarece, mas tem, em contraponto, a finalidade de “neutralizar, pela fé, o espírito curioso” (SARAMAGO, 2005, p. 20), conforme o narrador explica em outro trecho.

Nos excertos seguintes, o narrador apresenta às reações dos jornais após a leitura da carta enviada pela morte ao diretor-geral de televisão:

Os jornais, nem seria necessário dizê-lo, tiveram uma procura enorme, maior ainda do que quando pareceu que se tinha deixado de morrer. Claro que um grande número de pessoas já haviam sido informadas pela televisão do cataclismo que lhes caíra sobre as cabeças, muitas delas tinham até parentes mortos em casa à espera do médico e bandeiras chorando na sacada, mas é muito fácil de compreender que existe uma certa diferença entre a imagem 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 reler em casa com todo o vagar e de que nos contentaremos com respigar 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 De Cor 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 A Normalidade, Que Fizemos Nós Para Merecer Isto, et caetera, et caetera.(SARAMAGO, 2005, p. 110)

Como os jornais não se esqueceriam de escrever, virava-se uma página da história. (Idem, ibidem, p. 121)

Nesses exemplos, observamos, de maneira geral, que a função avaliadora da ironia “obriga a imoralidade a sair do esconderijo, *imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia*, de forma que ninguém possa acreditar nela” (MINOIS, p. 570, *grifo nosso*). Para que ela funcione, entretanto, “ela precisa ter uma aresta crítica, uma complexidade semântica, dependendo de comunidades discursivas” (HUTCHEON, 2000, p. 19). Isto é, “suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição” (HUTCHEON, 2000, p. 36). Portanto, a ironia pressupõe um diálogo entre os repertórios histórico, linguístico e cultural de seus participantes; ela não funciona para criar comunidades ou grupos fechados; em vez disso, ela acontece porque o que poderia ser chamado de “comunidades discursivas” já existe e fornece o contexto tanto para o seu emprego quanto para sua atribuição (HUTCHEON, 2000, p.37).

Há ainda a ironia direcionada à própria linguagem, com a incorporação de expressões, máximas e provérbios no nível discursivo do texto, que já foi comentada

por James Wood, mais acima: “Como a bom entendedor sempre meia palavra bastou [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 28), “Como está escrito que não se pode ter tudo na vida [...]”(Idem, 2005, p.40), “É assim a vida, vai dando com uma mão até que chega o dia em que tira tudo com a outra” . (Idem, 2005, p.40). Alguns excertos alcançam o cômico, partindo da linguagem figurada e alcançando a literalidade:

Eram pouquíssimas as pessoas que tinham a coragem de pôr assim, publicamente, o dedo na ferida, e um pobre homem houve que teve de pagar o antipatriótico desabafo com uma tarefa que, se não lhe acabou ali mesmo com a triste vida, foi só porque a morte havia deixado de operar neste país desde o princípio do ano (SARAMAGO, 2005, p. 25)

Além disso, podemos perceber o que Umberto Eco (2003, p. 217) chama de *ironia intertextual*, que tecnicamente, conforme observação do próprio autor, não é uma forma de ironia, mas uma espécie de desafio entre o texto e o leitor que sugere a este último relações estabelecidas com textos anteriores. Um exemplo é a retomada da poesia camoniana: “embora correndo o risco de que, lá no assento etéreo onde subiste, se te venham agravar as saudades deste” (SARAMAGO, 2005, p. 133). Saramago também estabelece um intertexto com outros romances seus: a carta violeta já aparece em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o cão é constante em várias obras do autor como *A Caverna*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez* e mesmo outras anteriores a esta. Quando a escrita que a personagem morte apresenta em sua carta é criticada pelo gramático consultado pelo jornal “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 e quase diabólica abolição da letra maiúscula [...]” (SARAMAGO, 2005, 111), percebemos também que a morte escreve como Saramago.

Entretanto, de maneira geral, o recurso à ironia intertextual não é muito utilizado por Saramago nesta obra específica. As referências mais refinadas, por assim dizer, que o autor português oferece em livros, tais como em *O ano da morte de Ricardo Reis*, por exemplo, são escassas nas *IDM* (o que talvez explique o desânimo da crítica, leitores de segundo nível). As remissões que o texto faz a outros são conhecidas do grande público o bastante para não passarem despercebidas, tais como “licença para matar zero zero sete (2005, p. 156) ou “a

volta ao planeta em oitenta recepções” (2005, p. 82). Quando a referência é passível de ignorância, o narrador apressa-se em explicá-la, como nos excertos:

Não seria a máphía o que é, se não tivesse encontrado a solução do problema. 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 são os factos, e *ainda que repetindo a palavra magoada do adamastor*, oh, que não sei de nojo como o conte, deixaremos aqui a compungida notícia do ardil de que a máphía se serviu para obviar a uma dificuldade para a qual, segundo todas as aparências, não se via nenhuma saída. (SARAMAGO, 2005, p. 65, *grifo nosso*)

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 (Idem, ibidem, p. 176, *grifo nosso*)

Então o músico julgaria que a sua borboleta acherontia átropos havia levantado voo da página aberta, seria esse o seu último pensamento e a última imagem que levaria agarrada à retina, nenhuma mulher gorda vestida de preto a anunciar-lhe a morte, *como se diz que viu marcel proust*, nenhum mastronço embrulhado num lençol branco, como afirmam os moribundos de vista penetrante (Idem, ibidem, p. 176, *grifo nosso*)

Aqui, o narrador lembra a observação que Eco faz sobre Eliot e suas inúmeras notas em *The Waste Land*, ele “não pode conceber um leitor ingênuo que não perceba nenhuma delas [de suas referências], mas que mesmo assim, desfrute de maneira aceitável de seu texto” (ECO, 2003, p. 205). Por isso, está tudo explicado, comentado, julgado, o que provavelmente retire um pouco do prazer da leitura em leitores mais exigentes, e estimule o enfado de alguns outros, já que – como disse o crítico João Cezar a respeito de *Estive Lá Fora* de Ronaldo Correia de Brito – “a intenção provavelmente irônica se perde na enunciação quase didática, que acaba por dominar o texto” (ROCHA, 2012).

Por fim, como afirma Gobbi (2011, p. 66), “esse modo irônico de dizer, de explorar todas as ambiguidades e virtualidades significativas da linguagem está não só por trás da concepção do romance, como está, inclusive, na base de toda a relação entre a morte e o violoncelista”, como se pode evidenciar no trecho que segue:

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).

Desse modo, a construção dupla que norteia todo o romance se resolve não só pela sua estrutura, como também pelo sentido irônico que “ocorre como consequência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, para dotá-lo da aresta crítica de julgamento” (HUTCHEON, 2000, p. 91). Tal posicionamento efetiva o valor pragmático da fábula de Saramago, já que a narrativa realiza um juízo crítico sobre a realidade que recobre.

2.2 RISO E MORTE

Como assegura Dastur, a angústia perante a morte é secretamente aliada não somente à alegria e ao bom humor,

mas também ao riso, no qual Bataille via, não sem razão, ‘a violenta inconclusão que a natureza faz de si mesma’ e ‘o ponto de ruptura, de tudo abandonar, a antecipação da morte’. O riso não *explode* na verdade a não ser quando mais nada de fixo subsiste e que nessa interrupção nos vejamos repentinamente libertos do peso e das amarras do cotidiano e entregues a essa leveza mais que humana, pela qual a existência de fardo se vê transformada em graça (2002, p. 119).

Assim, o riso relaciona-se com a tragicidade da vida, com nossa capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa (DUARTE, 2006, p. 51). O homem, como único ser consciente de sua mortalidade, é também o único que ri. O riso é a sua libertação: do seu próprio ser, de condicionamentos impostos pela sua realidade social, de sua finitude no mundo. Pelo riso, o homem também se torna “Deus”, experimenta o impensável, ultrapassa os limites de sua existência (DUARTE, 2006, p. 53). Com efeito, em *O Nome da Rosa*, o bibliotecário Jorge de Burgos esconde o segundo livro de Aristóteles por pensar que do riso “poderia nascer a nova e destrutiva aspiração a destruir a morte através da libertação do medo” (ECO, 2003, p. 455). Para o personagem Guilherme de Baskerville, “Jorge temia o segundo livro de Aristóteles porque este talvez ensinasse realmente a deformar o rosto de toda verdade, a fim de não nos

tornássemos escravos de nossos fantasmas”, por esta razão “Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, *fazer rir a verdade*, porque a única verdade é aprendermos a nos libertar da paixão insana pela verdade” (ECO, 2003, p. 470, *grifo do autor*).

A bibliografia sobre o riso e seus efeitos é extensa e conta com estudos em diversas áreas do conhecimento: filosofia, história, antropologia, psicologia, sociologia e, no plano da estética, certamente a literatura. Nesse caso, o conceito de riso mistura-se com vários outros conceitos como os de humor, ironia, comédia, piada, brincadeira, sátira, grotesco, farsa ou jogo de palavras (DUARTE, 2006, p. 57). Aqui nos deteremos em alguns desses conceitos a partir de Bergson, Propp, Eco e Minois, procurando reconhecer quais influências e efeitos estão presentes nas *IDM*.

Do ponto de vista de Bergson, o riso tem um objetivo útil de aprimoramento geral, com uma propensão à elaboração estética:

Em resumo, se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas consequências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso. (1987, p. 19)

Esta concepção está dentro do horizonte de leitura das *IDM*, já que o riso também subsidia a função avaliadora do texto: *ridendo, castigat mores*. Bergson divide as manifestações do cômico em: (a) comicidade das formas e dos movimentos; (b) comicidade de situações e de palavras e (c) comicidade de caráter. Ele também avalia que há uma continuidade de progresso nas imagens do cômico, o que contribui para ampliar sua força. Assim, como exemplos do primeiro tipo, que abriga a rigidez das formas e as atitudes, gestos e movimentos que sobrepõe o artificial do mecanismo à vida da natureza, poderíamos citar: as bandeiras inicialmente penduradas nas janelas para comemorar a ausência da morte, permaneceriam lá eternamente; a insistência da igreja em tentar ideológica e humanamente impor uma regulamentação ao que se mostrava caótico; a nomeação do senhor em coma irreversível como presidente do movimento que pretende, pela vontade, vencer a morte; a própria fixidez da figura da morte, impossibilitada de ter expressões porque,

afinal, é um esqueleto; enfim, as configurações de cena que opõe a ausência de movimento da morte a uma manifestação do vivo. Do segundo tipo, imediatamente decorrente do primeiro, teríamos que “é cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida” (BERGSON, 1987, p. 42). Destacaremos aqui a situação que reproduz o mecanismo da “bola de neve”, em que processos se engrenam em processos, trazendo efeitos tanto mais graves quanto inesperados. Este mecanismo é cômico quando retilíneo, mas ainda mais quando é circular “e os esforços do personagem conseguem reconduzi-lo pura e simplesmente ao mesmo lugar, por um encadeamento fatal de causas e efeitos” (BERGSON, 1987, p. 48). É o caso das *IDM*, em que o país, após passar por tantos obstáculos, acaba, por um acaso, na mesma situação inicial. O final das *IDM* inspira um sorriso no leitor que observa a narrativa dar mil e uma voltas para, por fim, voltar ao ponto de partida. Essa volta é também um recurso para religar as duas partes da narrativa (embora a relação amorosa da morte e do músico pareça apontar para uma configuração do tempo mítico, circular). Já a comicidade de palavras está presente nos jogos de palavras que tomam o sentido figurado por próprio, nos efeitos de desvio da linguagem em que o personagem diz o que não pretende dizer, enfim, quando a própria linguagem torna-se cômica. Este aspecto está diretamente ligado à ironia, de que já nos ocupamos anteriormente. Para efeitos de ilustração, reproduzimos um exemplo:

É certo que o ministro da saúde, interpelado à passagem no breve intervalo entre duas reuniões, havia explicado aos jornalistas que, tendo em consideração a falta de elementos suficientes de juízo, qualquer declaração oficial seria forçosamente prematura. Estamos a coligir as informações que nos chegam de todo o país, acrescentou, e realmente em nenhuma delas há menção de falecimentos, mas é fácil imaginar que, colhidos de surpresa como toda a gente, ainda não estejamos preparados para enunciar uma primeira ideia sobre as origens do fenómeno e sobre as suas implicações, tanto as imediatas como as futuras. Poderia ter-se deixado ficar por aqui, o que, levando em conta as dificuldades da situação, já seria motivo para agradecer, mas o conhecido impulso de recomendar tranquilidade às pessoas a propósito de tudo e de nada, de as 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. Como responsável pela pasta da saúde, asseguro a todos 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 irónico, 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 quem esteja disposto a morrer, é quando o senhor ministro nos vem pedir que não nos alarmemos, convirá comigo que, pelo menos, é bastante paradoxal, Foi a força do hábito, reconheço que o termo alarme não deveria ter sido chamado a este caso, Que outra palavra usaria então o senhor ministro, faço a 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).

O efeito risível se dá pelo que há de mecânico nas respostas do Primeiro-Ministro, pela repetição de fórmulas feitas e frases estereotipadas que conduzem a sua fala para o absurdo, para uma contradição em termos. É um tipo de rigidez que se manifesta na linguagem. Finalmente, há ainda a comicidade de carácter, que associa o personagem cômico a um tipo. Nas IDM, está explícita na crítica aos vícios de profissão presentes, por exemplo, no próprio Primeiro-Ministro, nos jornalistas ou no cardeal.

O estudo de Propp, posterior ao de Bergson, mantém vários pontos em comum com seu antecessor. Primeiramente, Propp também considera o cômico essencialmente ligado ao que é humano: “o cômico sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem. A natureza inorgânica não pode ser ridícula porque não tem nada em comum com o homem” (PROPP, 1976, p.38). Ele também conserva a função social do riso, afirmando que “o riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1976, p.46). Propp divide o seu trabalho a partir do riso de zombaria, que é o mais frequente e o tipo fundamental do riso humano, e o riso bom, que pode se manifestar nos mais diversos matizes, no entanto, desprovido de intenção derrisória e, por isso, sem significado ideológico e orientação social. A respeito dos aspectos da comicidade, o autor observa: a comicidade das semelhanças; a comicidade das diferenças; o homem com aparência de animal; o homem-coisa; a ridicularização das profissões; a paródia; o exagero cômico; o malogro da vontade; o fazer alguém de bobo; os alogismos; a mentira; os instrumentos linguísticos da comicidade; os caracteres cômicos e um no papel do outro. Essa classificação, aparentemente bastante diversa da de Bergson, na verdade, reestrutura vários pontos já abordados

no *Ensaio sobre a significação do cômico*. Exemplificaremos assim, apenas algumas questões que não foram citadas anteriormente.

Um dos procedimentos descritos por Propp é o exagero cômico e suas três formas fundamentais: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. Aqui destacaremos a hipérbole, por seus objetivos satíricos:

o remédio, salvo opinião mais abalizada, seria multiplicar os lares do feliz ocaso, não como até agora, aproveitando vivendas e palacetes que em tempos conheceram melhor sorte, mas construindo de raiz grandes edifícios, com a forma de um pentágono, por exemplo, de uma torre de babel, de um labirinto de cnossos, primeiro bairros, depois cidades, depois metrópoles, ou, usando palavras mais cruas, cemitérios de vivos onde a fatal e irrenunciável velhice seria cuidada como deus quisesse, até não se sabe quando, pois os seus dias não teriam fim, o problema bicudo, e para ele nos sentimos no dever de chamar a atenção de quem de direito, é que, como passar do tempo, não só haverá cada vez mais idosos internados nos lares do feliz ocaso, como também será necessária cada vez mais gente para tomar conta deles, dando em resultado que o rombóide 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 sua vida a cuidar de velhorros de todas as idades, quer as normais, quer as matusalênicas, multidões de pais, avós, bisavós, trisavós, tetravós, pentavós, hexavós, e por aí fora, ad infinitum, se juntarão, uma atrás de outra, como folhas que das árvores se desprendem e vão tombar sobre as folhas dos outonos pretéritos, mais oû 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 que aí nos vem em cima é o pior dos pesadelos que alguma vez um ser humano pôde haver sonhado,[...] (SARAMAGO, 2005, p. 32)

No trecho, o cômico se instala a partir de uma descrição gradativa dos efeitos da greve da morte na sociedade que alcançam uma situação completamente desordenada, porém passível de acontecer, já que o texto parte justamente desta premissa. A crítica implícita relaciona-se com o afastamento da morte na sociedade, que, em sua realização literal, só poderia se tornar um pesadelo.

Agora está triste porque compara o que haveria sido utilizar as borboletas da caveira como mensageiras de morte em lugar daquelas estúpidas cartas de cor violeta que ao princípio lhe tinham parecido a mais genial das ideias. A uma borboleta destas nunca lhe ocorreria a ideia de voltar para trás, leva marcada a sua obrigação nas costas, foi para isso que nasceu. Além disso, o efeito espectacular seria totalmente diferente, em lugar de um vulgar carteiro que nos

vem entregar uma carta, veríamos doze centímetros de borboleta adejando sobre as nossas cabeças, o anjo da escuridão exibindo as suas asas negras e amarelas, e de repente, depois de rasar o chão e traçar o círculo de onde já não sairemos, ascender verticalmente diante de nós e colocar a sua caveira diante da nossa. É mais do que evidente que não regatearíamos aplausos à acrobacia. Por aqui se vê como a morte que leva a seu cargo os seres humanos ainda tem muito que aprender. Claro que, como bem sabemos, as borboletas não se encontram sob a sua jurisdição. Nem elas, nem todas as outras espécies animais, praticamente infinitas. Teria de negociar um acordo com a colega do departamento zoológico, aquela que tem à sua responsabilidade a administração daqueles produtos naturais, pedir-lhe emprestadas umas quantas borboletas *Acherontia atropos*. embora o mais provável, lamentavelmente, tendo em conta a abissal diferença de extensão dos respectivos territórios e das populações correspondentes, seria responder-lhe a referida colega com um soberbo, malcriado e peremptório não, para que aprendamos que a falta de camaradagem não é uma palavra vã, até mesmo na gerência da morte (SARAMAGO, 2005, p. 175)

Neste outro excerto, em que a morte olha por cima do ombro do músico o livro de entomologia que ele lê e descobre a borboleta *Acherontia Atropos*, dois motivos se cruzam: a estupidez ou tolice e o procedimento de “um no lugar do outro”. O desconhecimento do fato pela morte e sua frustração sugere uma falta comum, mas tipicamente humana. A cena brinca com o contraste entre o homem e sua antagonista, acentuando-lhes as semelhanças.

O mesmo motivo de confundir a morte com o humano é mesclado ao “fazer alguém de bobo”, quando, logo após sua metamorfose em mulher, a morte resolve comprar ingressos no teatro ou pegar um táxi:

A empregada devolveu o troco, Aqui está, disse, espero que vá gostar dos nossos concertos, suponho que é a primeira vez, pelo menos não me lembro de a ter visto por aqui, e olhe que tenho uma excelente memória para fisionomias, nenhuma me escapa, também é certo que os óculos alteram muito a cara da gente, sobretudo se são escuros como os seus. A morte tirou os óculos, E agora que lhe parece, perguntou, Tenho a certeza de nunca a ter visto antes, Talvez porque a pessoa que tem diante 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, Falando francamente, acha que tenho um aspecto que meta medo a alguém. Que ideia, não foi isso o que quis dizer, Então faça como eu, sorria e pense em cousas agradáveis, A temporada de concertos ainda durará um mês, Ora aí está uma boa notícia, talvez nos voltemos a ver na próxima semana, Estou sempre aqui, já sou quase um móvel do teatro, Descanse, encontrá-la-ia ainda que aqui não estivesse, Então cá fico à sua espera, Não faltarei. A morte fez uma pausa e perguntou, A propósito, recebeu, ou alguém da sua família, a carta de cor violeta, A da morte, Sim, a da morte, Graças a deus, não, mas os oito dias de um vizinho meu cumprem-se amanhã, o

pobrezinho está num desespero que dá pena, Que lhe havemos de fazer, a vida é assim, Tem razão, suspirou a empregada, a vida é assim. Felizmente outras pessoas haviam chegado para comprar entradas, de outro modo não se sabe aonde esta conversação poderia ter levado.

[...]

Na rua, a morte mandava parar um táxi e dava ao condutor a direcção do hotel. Não se sentia satisfeita consigo mesma. Assustara a amável senhora da bilheteira, divertira-se à sua custa, e isso tinha sido um abuso sem perdão. As pessoas 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, qui pulvis es et in pulverem reverteris, 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 sobrançeria de provocar as que estão por baixo, Você sabe com quem está a falar. Não, a morte não está contente com o seu procedimento. Tem a certeza de que no estado de esqueleto nunca lhe teria ocorrido portar-se desta maneira, Se calhar foi por ter tomado figura humana, estas cousas devem pegar-se, pensou. (SARAMAGO, 2005, p. 187-188)

Note-se que, conforme Propp postula, o leitor permanece do lado do enganador/brincalhão, não porque necessariamente aprove o engodo, mas porque o enganado parece ser inferior a ele, em inteligência ou conhecimento das circunstâncias (PROPP, 1976, p. 102).

Em relação aos problemas da técnica artística, Propp considera dois estilos fundamentais de narrativa cômica ou de representação dramática: o estilo fantástico e o estilo realista. Ele os distingue de maneira tradicional, segundo a cumprimento/descumprimento das leis da natureza. No entanto, Propp argumenta que é possível misturar os dois estilos e fazer com que no caráter fantástico da comicidade combine-se o tom da narrativa realista. Essas observações evidentemente destacam o trabalho de Propp de seus anteriores, visto que seu estudo agrupa um grande número de motivos que se encontram em diversos gêneros e não apenas na comédia clássica ou no teatro bufo. Claro está que, no caso das *IDM*, o fato da narrativa ter sido escrita no modo (neo)fantástico não impede o tom cômico, assim como a presença do risível não pode fazer, por si só, da obra uma comédia. Do mesmo modo como temos nos referido ao enredo como fabulatório, e não estamos problematizando o gênero, romance, e sim apontando na obra nuances de um tipo narrativo ou de outro.

Sobre os limites entre os termos que são recorrentes nos estudos sobre o riso, Umberto Eco (1984, p. 350) faz uma interessante articulação que relaciona as regras do trágico e do cômico em outro conceito a que chama de *humorismo* (termo

usado originalmente por Pirandello). Para Eco, enquanto o trágico é universal, o cômico “parece estar ligado ao tempo, à sociedade, à antropologia cultural” (1984, p. 343). Isso se explica devido à constituição do trágico que torna claro, antes e após da violação da regra, a natureza dessa mesma regra (como afirmação em termos de valor ético ou como reconhecimento de uma coerção social). No trágico, a violação é justificada, ou seja, ela esclarece “*sempre* por que o ato trágico deve incutir-nos temor e piedade. Isso equivale a dizer que toda obra trágica é também uma lição de antropologia cultural e nos permite identificar-nos com uma regra que talvez nem seja nossa” (ECO, 1984, p. 346). No cômico, ocorre justamente o oposto: as obras cômicas tomam a regra como suficientemente conhecida e não se preocupam em repeti-la discursivamente em suas variações. Esse fato é típico das figuras de pensamento e aparece também na ironia: “Por certo, essa (como a maioria) não é uma relação de iguais: o poder do não-dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 91). Para que a diferença na violação da regra seja percebida, tenha um sabor de novo, de inesperado, é preciso, no entanto, que a tenhamos sempre em perspectiva. Portanto, é “porque as regras são aceitas, mesmo que inconscientemente, é que sua violação sem motivos se torna cômica” (ECO, 1984, p. 347). O cômico torna-se subversivo porque autoriza a violação da regra.

Entretanto, “cômico” é um termo que abarca diversos subgêneros e consente também exercícios dentro do trágico, o que gera uma maneira diversa de lidar com as regras. O humorismo, como é chamado esse uso, exercita o sentimento do oposto, enquanto o cômico é a percepção do oposto: “nesse movimento eu já não me sinto superior e distante em relação à personagem animalesca que age contra as boas regras, mas começo a identificar-me com ela, sofro seu drama e minha risada se transforma num sorriso” (ECO, 1984, p. 350). Um exemplo clássico é o de Dom Quixote, que explica nas situações em que o personagem se debate as regras que as subsidiam, tornando assim a discuti-las. No entanto, essa repetição das regras aparece “como *instância*, mesmo que oculta, *da enunciação*, a voz do autor que reflete sobre as situações sociais nas quais a personagem deveria acreditar” (ECO, 1984, p. 351, *grifo do autor*). O humorismo se diferencia do trágico, pois, neste último, a regra confirmada aparece sempre enunciada pelas personagens, seja dentro do universo narrativo ou ao nível das estruturas discursivas (o coro trágico). Segundo Eco, o humorismo seria sempre

metassemiótico e metatextual, uma vez que “não seria, como o cômico, a vítima da regra que pressupõe, mas dela representaria a crítica consciente e explícita” (1984, p. 352).

Desse ponto de vista, se consideramos apressadamente as *IDM* como uma obra que se afilia ao humorismo – já que não se esgota numa celebração do cômico, articulando uma crítica à transgressão da regra geral – estaremos também afirmando que a ideia de morte é discurso, assim como a de um mundo sem morte. De fato, para Ivan Teixeira, “os homens incorporam a ideia de nascimento e de morte como experiências vividas, quando, em rigor, elas não passam de efeito de discursos que se fundam em discursos que se fundam em discursos e assim por diante. Nesses casos, como em outros, a experiência imita a ficção” (2003, p. 54). Mas há outros fatores que problematizariam tal classificação dado que, nas *IDM*, a regra, ainda que por demais conhecida e nítida, é enunciada não apenas pelo narrador,

O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada (SARAMAGO, 2005, 2011).

mas também pelas personagens,

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, (Idem, ibidem, p. 39)

o que desvela o caráter trágico de certas situações e faz com que o romance oscile entre o cômico e o dramático de maneira mais marcada, menos sutil do que se poderia supor com o humorismo. Nas *IDM*, Saramago costura situações narradas em tom sério ou de gracejo, acentuando o caráter de uma pela outra. Isso pode ser observado mesmo na estrutura da obra que alterna um curioso relato de uma sociedade sem morte com a estória de ressonâncias míticas da paixão da morte por um músico. E ainda dentro de cada uma das partes. Assim, de modo geral, conforme apontamento do crítico James Wood (2008) e de acordo com os

procedimentos constantes na comédia clássica apontados por Bergson e Propp, o trabalho de Saramago

[...] está de alguma forma mais próximo de um satírico clássico como Luciano, cujos textos imaginam pessoas viajando até à Lua ou até ao Hades, ou os deuses lutando entre si, do que de qualquer romancista contemporâneo. Quando, no novo romance de Saramago, a Morte decide finalmente pôr fim à sua “interrupção” e deixa a mortalidade voltar ao seu caminho, a Igreja, que defendia essa solução, mostra-se agradada. Esta voz aguçada, de influência antiteológica, é herdeira não só de Luciano mas do Lucianista Leon Battista Alberti, que na sua sátira do século XV, “Momus”, imagina o caos que assolaria o Céu se todos pedissem a Deus para responder a uma oração ao mesmo tempo.

De fato, dos traços estéticos da menipeia levantados por Bakhtin, encontramos na narrativa: o fantástico experimental; os contrastes e a representação dupla nos jogos de oposição; a oscilação entre o sério e o cômico, sendo este último uma forma ordenadora de uma concepção de mundo: “Neste plano (do riso), pode-se contornar o objeto por todos os lados de maneira irreverente. [...] O objeto é quebrado, desnudado (o seu arranjo hierárquico é retirado), despido ele é ridículo, como também é ridícula a sua roupa ‘vazia’, retirada e separada de sua pessoa” (BAKHTIN, 1993, p. 414); a experimentação moral e psicológica; problemas sociopolíticos contemporâneos; elementos da utopia social; e, por fim, todos os elementos organizados para “provocar e experimentar a verdade”, de modo que “a mais descomedida fantasia da aventura e a idéia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel” (BAKHTIN, 1981, p. 98). Pode-se dizer que a obra de Saramago, é um bom exemplo de riso “engajado”, “com base na ironia e privilégio da significação, presença marcante no enunciado textual e função ideologicamente pedagógica” (DUARTE, 2006, p. 61).

Resta ainda acrescentar que, nas *IDM*, o riso se instala porque é cômico partir de uma premissa absurda e dar-lhe um desenvolvimento perfeitamente lógico. O próprio absurdo, aliás, é um dos motivos do cômico contemporâneo. O século XX provou que é possível rir de tudo: “o riso revelou sua capacidade universal de desafiar o ser e o nada. Mas, opondo-se por toda parte ao sério, mudou de natureza. Esse riso geral é um riso em mutação. Um riso muito utilitário para ser verdadeiramente alegre” (2003, p. 592). Nas *IDM*, a greve da morte e a ausência provocada por esse duplo *não* vem expressar esse vazio a que todos estamos sujeitos. No entanto, ainda que seja um tema interdito, afastado da sociedade

contemporânea, pode-se rir da morte, mas, como Saramago afirmou, “não se pode rir muito, porque ela é que acaba rindo de nós” (AGUILERA, 2010, p. 173). Para George Minois (2003, p. 569), “o humor e a ironia generalizam-se no século XX, mas um e outro são constatações de impotência, condutas que permitem ultrapassar o absurdo do mundo, do homem, da sociedade. Nesse sentido, esse século que ri de tudo pode ser aquele da morte do riso, de um certo riso”. Por isso, o autor destaca o valor do humor que passa pela consciência do indivíduo, avaliando os perigos a que se sujeita aquele que ri de tudo, porque também se conforma com tudo.

3 SOBRE OS CONTORNOS DA SENHORA MORTE

*Andava por ali a morte
falando baixo,
subindo e descendo as escadas.*

*Vi-a muitas vezes hesitando
como se estivesse perdida
também ela, ou como se estivesse viva.*

(Manuel António Pina)²⁵

Poderíamos figurar a morte como Eudoro de Sousa figura a história: “como as vagas do oceano que formassem uma praia sempre igual a si mesma, na orla de uma ilha; mas não uma ilha que já existisse, com sua forma circular” (SOUSA, 1981, p. 17). Certamente a morte é sempre igual a si mesma, certamente ela existe em sua dimensão concreta, mas o centro da morte, sua realidade mesma nos escapa. Epicuro já afirmava que, durante nossa existência, a morte não está e que, quando a morte está presente, não somos mais. Portanto, assim como se reconhece um “argumento ontológico” na ideia de um Ser que precede a todos os outros, pode-se aceitar a ideia de um “argumento tanatológico” que faz do conhecimento da morte “um saber absolutamente certo, incomparável às outras espécies de saberes, porque nos deixa propensos para a desmedida daquilo que não tem experiência possível” (DASTUR, 2002, p. 9).

Conforme assinala João Paulo Monteiro, há aspectos da realidade que são inacessíveis para nós, o que não nos autoriza diretamente a dizer que não existam. A nossa concepção de realidade supõe, “além dos aspectos que podemos apreender, outros aspectos que só são apreensíveis por outros seres possíveis, embora tais seres não existam, é porque para nós, no interior de nosso esquema conceptual, realidade é apreensibilidade” (2004, p. 84). No nosso caso, conceber que o fenômeno da morte pode ser completamente alcançado por algum ser superior desemboca invariavelmente na questão da existência ou não existência de Deus. Assunto crucial para Saramago, aliás. Ateu convicto e militante, pronunciou-se inúmeras vezes contra a cegueira provocada pela ideologia da Igreja. E embora a discussão não esteja relacionada de imediato com a questão, devemos lembrar com Blanchot – comentando Georges Bataille – que a morte de Deus faz com que o sentido de Soberania se preserve na morte mesma (2007, p. 250). Saramago resolve parcialmente o entrave transcendental, nomeando a sua personagem ‘morte’

²⁵ PINA. Manuel António. **Todas as palavras**: poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 219.

com letra minúscula. Esta morte cotidiana, burocrática, setorial supõe a existência de outra maior, a Morte, esta sim grandiosa, suprema, de quem também, assim como nós, a senhora nada sabe. É uma espécie de representação dupla, que se pode colocar nos seguintes termos: “quero [atingir] esta morte que está no mundo à minha disposição, e creio atingir, desse modo, a outra morte, sobre o qual não tenho poder, porquanto nada tem a ver comigo e, se a ignoro, ela não me ignora menos, é a intimidade vazia dessa ignorância” (BLANCHOT, 2011, p. 109). Trata-se de dar um sentido ao impensável que é a morte e, ao fazê-lo, manter-se coerentemente dentro de certo horizonte filosófico.

O fato é que podemos dizer da morte o que dizemos de Deus, ou seja, que Ele é “algo cuja grandeza não se pode conceber” (*apud* DASTUR, 2002, p. 8), pois ela é igualmente impensável e impossível de ser concebida assim como um deus único. Como diz o narrador das *IDM*: “de deus e da morte não se têm contado senão histórias, e esta não é mais que uma delas” (SARAMAGO, 2005, 146). A escolha de como realizar essa ficcionalização enfatizará muito da opção ideológica, se assim se pode dizer, do autor e, claro, a representatividade literária da obra também depende de certa originalidade da representação. Não é difícil prever a orientação de Saramago. Assim como no trato de outros temas ditos transcendentais (vide *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo), o autor opta pela humanização da morte, situando-a entre outros objetos transitórios: “tudo é provisório, tudo é 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” (SARAMAGO, 2005, p. 168). A figura é o clássico esqueleto envolto por uma espécie de capa e que tem em suas mãos uma gadanha e, posteriormente, transforma-se em uma sedutora mulher a fim de apossar-se do músico.

3.1 UM RETRATO SOCIAL

A representação da morte nas *IDM* é um retrato que não inaugura nenhum ineditismo em sua forma, é certo. Mas, pelo menos, em termos de representação, é independente da figura de um deus, o que é perfeitamente adequado aos propósitos narrativos do autor. Segundo Gerhild Scholz Williams,

[...] fica claro que a morte como personificação já muito cedo se separa da figura de Deus e se torna auto-suficiente, pois o Deus cristão é um Deus dos vivos. O isolamento da morte como personificação, juntamente com todos os seus atributos atemorizantes, torna o homem capaz de dirigir sua revolta e rebelião contra a morte e, assim, evitar a pergunta pela justiça divina. Dessa forma a morte fica livre para assumir muitos dos atributos não-cristãos, como, por exemplo sua aparição como esqueleto empunhando a foice ou o livro dos pecados. (1996, p.134)

De modo que a novidade das *IDM* está no modo irônico e ambíguo com que Saramago constitui a personagem: a morte é, afinal, o que os homens esperavam que ela fosse, a figura que está no imaginário coletivo há tantos séculos, mas, também, não é tudo aquilo o que esperavam. É uma morte cotidiana, pequena, “incapaz de impedir que a vida continue”. Está ocupada com seu trabalho como todos estamos. Não sabe o porquê de estar aqui, como nós também não sabemos. É apenas uma morte setorial, ocupada com a raça humana. Além disso, a dualidade da representação Deus/Morte não é evitada, antes é enfatizada, pois que muitas das melhores passagens do romance ironizam a proverbial capacidade da Igreja de remediar qualquer beco sem saída filosófico.

Mas a despeito da simpatia e beleza da senhora morte das *IDM*, a feição dramática do momento de encontro entre ela e os homens permanece. Sobre este caráter implícito na morte e na maneira como os homens lidam com ela, Ariès, em sua *História da morte no Ocidente*, nos ensina que ele nem sempre esteve presente e surgiu, sobretudo, a partir do século XIII. Até então, a morte realizava-se como um espetáculo coletivo, do qual os indivíduos não se esquivavam, antes, adivinhando sua chegada, preparavam-se para ela seguindo os ritos da Igreja. Não se morria sem se ter tido tempo de saber que se ia morrer e, se assim acontecesse, este tipo de morte era considerado maldito (ARIÈS, 2003, p.27). Neste período, o historiador considera a morte “domada”. Em seguida, no final da Idade Média, à morte foi acrescida uma feição individual, graças ao Juízo Final de cada ser humano, o que fez com que ela se tornasse o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo (ARIÈS, 2003, p.57). De modo geral, as significativas mudanças nas atitudes dos homens perante a morte podem ser sintetizadas em três períodos distintos, a saber:

- a) no fim da Idade Média, as imagens macabras significavam, segundo Huizinga e Tenenti, um amor apaixonado pela vida e ao mesmo tempo, creio eu, o fim

- de uma tomada de consciência, iniciada no século XII, da individualidade própria à vida de cada homem;
- b) do século XVI ao XVIII, imagens eróticas da morte atestam a ruptura da familiaridade milenar do homem com a morte. Como disse La Rochefoucauld, o homem não pode olhar mais de frente nem o Sol e nem a morte;
 - c) a partir do século XIX, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se estende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível. (ARIÈS, 2003, p.159)

Ocorre, principalmente na segunda fase citada, um *luto desmedido* e os ritos mortuários têm como principal personagem a família, e não mais o morto. Não se teme mais a própria morte, mas a do outro. Daí decorre o fenômeno da negação da morte na sociedade contemporânea: “no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais” (ARIÈS, 2003, p.102). Do ponto de vista da sociologia da morte, observa-se do século XVI ao XVIII, uma nova aproximação, em nossa cultura ocidental, entre Tânatos e Eros: a Morte não se contenta em tocar discretamente o vivo, ela o viola. A literatura erótica desta época aproxima as duas transgressões da vida regular e ordenada da sociedade: o orgasmo e a morte (papel esse que permanecerá da literatura romântica ao surrealismo). Esta nova sensibilidade retira a morte do cotidiano, desloca-a para o imaginário, o que produz um distanciamento entre a existência habitual e a morte (ARIÈS, 2003, p. 147).

Saramago realiza uma curiosa recriação ficcional dessa evolução da *morte domada* à *morte interdita*. Sua personagem muda o método clássico pelo de correspondência, o que significa que passa a avisar suas vítimas com uma carta, sete dias antes do prazo final de suas existências, visto “o injusto e cruel procedimento que vinha seguindo, que era tirar a vida das pessoas à falsa-fé, sem aviso prévio, sem dizer água-vai” (SARAMAGO, 2005, p. 100). Mas o fato de saber de sua própria morte não ajuda a apaziguar os ânimos. Conscientes do fim próximo, as pessoas são acometidas pelo terror e hesitam em preparar-se, revoltadas, o que gera um clima de caos social:

Pessoas que até aí tinham vivido conscientes de que a morte é certa e de que a ela não há meio de escapar, mas pensando ao mesmo tempo que,

havendo tanta gente para morrer, só por um grande azar lhes tocara a vez, passavam agora o tempo a espreitar por trás da cortina da janela a ver se vinha o carteiro ou tremendo de ter de voltar a casa, onde a temível carta violeta, pior que um sanguinário monstro de fauces escancaradas, poderia estar atrás da porta para lhes saltar em cima. (SARAMAGO, 2005, p. 132)

Os tempos são outros e é difícil imaginar como a atitude de silêncio e temor a respeito da própria morte pudesse passar para uma de paciência e aceitação. Como observa Ariès (2000, p. 238), o crescente individualismo deste mundo e do além parece afastar o homem da resignação confiante de idades imemoriais. Dessa maneira, o discurso latente na realidade ficcional elaborada por Saramago tem uma função evocativa, o que o faz referir-se a uma determinada realidade (a de negação da morte na sociedade contemporânea), mas pela linguagem da ideologia, pelo seu viés parodista. Conforme Macherey: “fazendo experiências sobre a linguagem – quando não inventando uma – a obra literária é simultaneamente a forma análoga dum conhecimento e uma caricatura da ideologia corrente” (1971, p. 62).

Na primeira parte de *As intermitências da morte* mais do que listar diferentes mentalidades ou atitudes perante a morte (ou a ausência dela), o autor enfatiza o aspecto social que a crise da morte provocaria. Como dito no início, o modo pelo qual ele tenta uma aproximação à morte é observando o entorno, já que não se pode chegar ao seu centro.

Como bem afirma James Wood (2008), “um país onde ninguém morre torna-se naturalmente um zoo Malthusiano”. E não só pelos mais velhos sem contar com “a morte para lhes cortar o excesso de veleidades macróbias” a lotar os lares de terceira idade sem previsão de saída, acrescente-se a isso as pessoas enfermas em estado de “morte parada” e toda a quantidade realmente sobrenatural de pessoas para serem tratadas. Depois os problemas consequentes da impossibilidade de a população mais jovem e ativa acompanhar a multiplicação de pessoas necessitadas de cuidados e podemos vislumbrar o excesso de trabalho dos profissionais da saúde. Também sem termos finais, é claro. Em pouco tempo, a sociedade se converteria num cemitério de vivos “onde a fatal e irrenunciável velhice seria cuidada como deus quisesse, até não se sabe quando, pois os seus dias não teriam fim” (SARAMAGO, 2005, p. 31). Nesta perspectiva fantástica, estariam mais próximos de

uma tanatocracia do que aqueles habitantes de *Incidente em Antares*²⁶. Além disso, as questões burocráticas: a aposentadoria, o seguro de vida, como profetiza o Primeiro-Ministro: “se não voltarmos a morrer não temos futuro” (SARAMAGO, 2005, p. 86), o Estado não seria capaz de gerir a sobrevivência de seus cidadãos.

Por outro lado, a crise da Igreja quando perde o seu “ganha-pão” com a realização concreta da vida eterna: pois que “sem morte não há ressurreição e sem ressurreição não há igreja” (SARAMAGO, 2005, p. 18). Tanto o Estado como a Igreja fundam o poder sob gestão dessa esfera imaginária da morte (BAUDRILLARD, 1996, p. 196). Há também o problema ético que envolve os cidadãos do país sem morte, afinal, como lidar com o sem-resposta do que também não é morte? Logo, até mesmo o Governo coopera tacitamente com a “maphia” a fim de amenizar os “gravíssimos problemas com que a pátria de alguém se debatia, a braços com a sua quádrupla crise, demográfica, social, política e económica”. Numa alusão clara à frase de *Os Irmãos Karamazov*.²⁷, um dos filósofos afirma que sem a morte tudo é permitido (SARAMAGO, 2005, p. 36).

A água-forte que Saramago descreve vem afirmar certa dignidade que há na morte. Conforme o próprio escritor já assegurou em entrevista, “podemos usar a cirurgia estética e cosmética, mas a velhice e a morte só podemos adiar. No fundo, a morte, nós aceleramos um pouco quando internamos nossos velhos num asilo e os escondemos da nossa vista. O fim deles começa aí, nessa invisibilidade” (AGUILERA, 2010, 174). A obsessão pela juventude, pela preservação da saúde do corpo, o afastamento de nossos doentes em hospitais, o internamento dos idosos em asilos, a localização dos cemitérios longe dos centros – todas essas são reações distintas para um mesmo medo, que é o da morte. Não é apenas a ideia de adiá-la, de afastá-la ou ignorá-la, é uma espécie de esconjuro. No entanto, “onde somos tentados a ver apenas escamoteamento, mostram-nos a criação empírica de um estilo de morte em que a discrição aparece como a forma moderna da dignidade” (ARIÈS 2003, p. 239). Apesar disso, a morte é o pilar para o funcionamento da sociedade e da cultura. De modo que o caráter fabuloso do livro usa a extrapolação do real para justamente aguçar a percepção desse estado. Não por acaso, uma das

²⁶ Uma abordagem do romance levando em conta o termo ‘tanatocracia’ na perspectiva de Foucault, ou na sua (re)leitura por Agamben seria demasiado vasta, fica aqui essa observação como mera proposta de um estudo à parte.

²⁷ “Mas então, o que se tornará o homem sem Deus e sem imortalidade? Tudo é permitido, por consequência, tudo é lícito?” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 578).

epígrafes que Saramago usa para as *IDM* é do Livro das Previsões (também fictício): “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano”. Os limites entre a vida e a morte são embaçados, até quando a vida humana pode receber este nome?

Na medicina atual, “a morte foi decomposta, segmentada numa série de pequenas fases, das quais não sabemos em definitivo, qual é a morte verdadeira, se aquela em que se perdeu a consciência ou aquela que cessou a respiração” (ARIÈS, 2003, p. 56). Há a morte clínica, a morte biológica, a morte cerebral; as distinções entre diferentes tipos de eutanásia; as inúmeras discussões entre os médicos sobre quais aparelhos seriam supérfluos, quais vitais, quais provocariam uma morte desumana. Segundo Callia (2005, p. 12), “a medicina, que tem como função a luta contra a morte, parece não suportar a possibilidade de perder esse embate, criando dissociações, negações, prolongando a vida de maneira desnecessária e artificial nos centros de terapia intensiva, de modo frio, longe do convívio caloroso da família”. Por isso, “a dignidade humana do paciente exige, em dado momento, que se o deixe morrer em paz” (NEDEL, 2004, p.92). Não é sem razão que a família daquele avô e da criança doentes antes mencionados chama o estado em que se encontram de “vida suspensa” ou “morte parada”. Porque a problematização destes limites põe em foco a capacidade de significação da vida. É então expressivo que parta do avô o desejo de morrer:

Nisto estávamos, nem para a frente, nem para trás, sem remédio nem esperança dele, 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)

De fato, há uma hora e um lugar para morrer para o avô: a fronteira entre a vida e a morte coincide com a fronteira desse país em que a morte decidiu suspender suas atividades desde o início do ano. A atitude do velho e da família de pequenos agricultores difere em muito das práticas nos centros urbanos, onde o doente não permanece em casa e é recusado a ele o direito de saber de sua própria morte. Como coloca Ariès:

A partir do momento em que um risco grave ameaça um dos membros da família, esta logo conspira para privá-lo de sua informação e de sua liberdade. O doente torna-se, então, um menor de idade, como uma criança ou um débil mental, de quem o cônjuge ou os pais tomam conta e a quem

separam do mundo. Sabe-se melhor do que ele o que se deve saber e fazer. O doente é privado de seus direitos e, particularmente, do direito outrora essencial de ter conhecimento de sua morte, prepará-la e organizá-la. E ele cede porque está convencido de que é para o seu bem. Entrega-se à afeição dos seus. Se, apesar de tudo, adivinhou, fingirá não saber. Antigamente, a morte era uma tragédia – muitas vezes cômica – na qual se representava o papel “daquele que vai morrer”. Hoje, a morte é uma comédia – muitas vezes dramática – onde se representa o papel “daquele que não sabe que vai morrer” (ARIÈS, 2003, p. 238).

O caso contrasta com o curioso episódio do “corajoso veterano que, no instante supremo, havia desafiado e derrotado a morte” (SARAMAGO, 2005, p. 15). Um fato, na verdade, mal interpretado pela jovem repórter de televisão que, à caça de indícios que provassem a ausência da morte, entrevista um transeunte que lhe conta: “Estava justamente a dar a meia-noite, disse ele, quando o meu avô, que parecia mesmo a ponto de finir-se, abriu de repente os olhos antes que soasse a última badalada no relógio da torre, como se se tivesse arrependido do passo que ia dar, e não morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 14). A compreensão equivocada da frase dá surgimento a um movimento de cidadãos convencidos de que “de que pela simples acção da vontade será possível vencer a morte e que, por conseguinte, o imerecido desaparecimento de tanta gente no passado só se tinha devido a uma censurável debilidade de volição das gerações anteriores” (SARAMAGO, 2005, p. 15). Para concluir o carácter em todo cômico da situação é nomeado como presidente, na qualidade de precursor, o avô, e “não virá a ser atribuída particular importância ao facto de o avôzinho se encontrar em estado de coma profundo e, segundo todos os indícios, irreversível” (SARAMAGO, 2005, p. 15). Aqui, há uma representação contrária, se o avô da família de camponeses desejou morrer, este enfrentou a morte – graças à errônea decifração da frase pela jovem repórter. Independente da vontade de um e outro, entretanto, a morte chegaria para os dois, se, é claro, não estivesse de greve. O que se destaca em ambos os casos é que, ficcionalmente, a (ausência da) morte deixa de afetar apenas um pequeno grupo em torno do falecido e passa a ser assunto de toda a coletividade.

Posteriormente, com a máfia legalizada e trabalhando diligentemente, os cidadãos não mais desejam enviar os parentes para a fronteira. À máfia explicam que “uma coisa era a clandestinidade, outra era fazer saber aos outros que seus entes haviam sido despachados para a fronteira” (SARAMAGO, 2005, p. 70). A questão é prontamente resolvida, fica decidido que assim como o primeiro avô da família de camponeses, todos haviam querido morrer, portanto seriam registrados

como suicidas na certidão de óbito. Tanto neste episódio quanto nos anteriormente descritos fica problematizada a controvérsia do prolongamento inútil da vida, que seria afinal uma recusa do direito de morrer; como também a dignidade e a autonomia que o paciente deve ter sobre a própria vida.

Por outro lado, os casos descritos também tornam evidentes outro ponto em relação à morte, que é aquele que Lévinas chama de “culpabilidade do sobrevivente”. Para Lévinas, a morte de outrem nos afeta em nossa própria identidade, na responsabilidade que temos por ele.

Segundo Lévinas (2003, p. 39),

De acordo com a experiência, a morte é a paragem de um comportamento, a paragem de movimentos expressivos e de movimentos ou processos fisiológicos envoltos em movimentos expressivos, dissimulados por eles – formando isto “qualquer coisa” que se mostra, ou antes, alguém que se mostra, que faz mais do que se mostrar: que se exprime. Esta expressão é mais do que mostração, mais do que manifestação. A doença é já desvio entre estes movimentos expressivos e os movimentos biológicos; é já apelo à medicação. A vida humana é a roupagem dos movimentos fisiológicos: é decência. É um “tapar”, um “vestir” – que, ao mesmo tempo, é um “desnudar”, porque é um “associar-se”. (Há uma gradação enfática entre mostrar, vestir, associar-se). A morte é desvio irremediável: os movimentos biológicos perdem toda sua dependência em relação à significação, à expressão. A morte é decomposição; é o sem-resposta.

Assim, a vida não é apenas o funcionamento do corpo, mas também sua expressão. Lévinas chama a atenção para o fato de que a morte de alguém não se esgota numa facticidade empírica. Antes, este alguém que se exprime, se associa a nós *em jeito de alguém*, reconhecendo-nos como um *rosto*, apela a nossa responsabilidade, é nos *confiado*. Retomando a gradação antes mencionada: o outrem se mostra, se exprime, se associa, se confia a nós. De maneira que a nossa relação com aquele que não nos responde mais é uma culpabilidade. Este relacionamento não será baseado na dívida, “não há dívida em relação a outrem – porque o devido é impagável: nunca se está quite” (LÉVINAS, 2003, p. 40). Por essa mesma razão, não podemos evitar o sentimento de perda e falta frente à (in)existência do ser do outro.

Mas, se no aspecto social há uma série de problemas, em relação à religião, os prejuízos são ainda maiores. Como o próprio cardeal afirma – contrariado pela arrebatção do Primeiro-Ministro ao proclamar “aceitaremos o repto da imortalidade do corpo, se esta for a vontade de deus” (SARAMAGO, 2005, p. 17) – Deus não

poderá “querer o seu próprio fim”. Adiante, na reunião da comissão interdisciplinar, o porta-voz da igreja católica, apostólica e romana assevera que Deus e morte “são as duas caras de uma mesma moeda” (SARAMAGO, 2005, p. 37). Aparentemente, a situação da Igreja ainda é mais delicada do que a do Estado, e é justamente o que o Primeiro-Ministro vem a perceber:

O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a conseguir, mas a igreja, A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, Ainda que a realidade as contradiga, Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, e aqui estamos, Que irá dizer o papa, Se eu o fosse, perdoe-me deus a estulta vaidade de pensar-me tal, mandaria pôr imediatamente em circulação uma nova tese, a da morte adiada, [...] (SARAMAGO, 2005, p. 20)

Com efeito, “o cristianismo afirma com a mesma energia a morte e a ressurreição do Cristo”, e nos conduz ao “paradoxo da morte que tanto inquietou Nietzsche, isto é, de um deus que, ao morrer, torna-se senhor da morte, que, ao suportar a prova da agonia, torna-se capaz de esperar contra toda esperança’ e oferecendo-se à morte, tem acesso à vida e a alegria” (DASTUR, 2002, p. 24). O Cristianismo é a experiência da temporalidade e diferencia-se do modelo de circularidade do tempo mítico para afirmar a finitude do homem. Seria interessante analisar o alinhamento desses dois temas no romance, já que são visões bastante distintas. As *IDM* se configura como uma narrativa circular, que propõe pelo absurdo um tipo de aceitação da morte que talvez seja inviável na possibilidade cristã de uma sobrevivência. Mas a verdade é que o tema Deus não é privilegiado nesta obra. A (E)le Saramago voltaria em *Caim* (2009), mas nas *IDM*, como já foi dito anteriormente, ele opta por separar a figura da morte de Deus, o que torna o desenvolvimento da imagem independente de uma base cristã.

Contudo, a ausência de um debate específico em torno da imagem de Deus não significa que a obra recuse a crítica à religião e a dissimulação de seus líderes, como já lemos mais acima. Logo depois da conversa com o Primeiro-Ministro e da criativa ideia da “morte adiada”, o cardeal tem de ser levado ao hospital com um ataque de apendicite aguda que o obriga a uma imediata intervenção cirúrgica. Como qualquer outro paciente que passe pela sala de cirurgia, ele pensa que talvez possa morrer, mas lembra-se de que já não era possível. A ironia é que ele deseja morrer para, paradoxalmente, vencer a morte: “Arrebatado por uma irresistível ânsia

sacrificial ia implorar a deus que o matasse, mas já não foi a tempo de pôr as palavras na sua ordem. A anestesia poupou-o ao supremo sacrilégio de querer transferir os poderes da morte para um deus mais geralmente conhecido como dador da vida” (SARAMAGO, 2005, 21). No país sem morte, a relação se inverte e o cardeal deseja a imortalidade de ser subjugado pela morte.

Ainda na reunião da comissão interdisciplinar, que o narrador afirma incluir “representantes das diversas religiões em vigor e filósofos das diversas escolas em atividade”, (na verdade, a única religião mencionada é o Cristianismo; os líderes são dois: um da ala protestante, outro da católica), todos concordam que a morte é “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). Pois não há outro caminho que leve os fiéis para o reino de Deus, a não ser a morte; as religiões não têm outra justificativa para existir senão ela. A crítica das *IDM* se dirige então à hipocrisia dos líderes, que nem mesmo creem no que apregoam:

Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação, O paraíso, Paraíso ou inferno, ou cousa nenhuma, o que se 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, Não foi o que nos habituaram a ouvir, Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta. (SARAMAGO, 2005, p.38)

O próprio Saramago afirmou como “a morte é um grande negócio, nem sempre limpo” (AGUILERA, 2010, p. 172). Daí, os termos usados que se aproximam mais de uma transação comercial do que de uma questão de fé. Na reunião descrita acima, tanto os católicos quanto os protestantes decidem que “talvez tenha sido por ordem de deus que a morte se retirou” (SARAMAGO, 2005, p. 37) e conclamam seus fiéis a perseverarem nas preces para que a morte volte a trabalhar. Quando a morte, por fim, regressa, os líderes tem muito a comemorar, pois afinal, depois de quase oito meses, suas preces foram ouvidas.

Dessa maneira, observamos que as citações do nome de Deus são diluídas ao longo de provérbios, expressões e pequenas incertezas plantadas ao longo do

texto e não constituem uma problematização real, como em outras obras de Saramago. Vejamos algumas das referências:

O país encontra-se agitado como nunca, o poder confuso, a autoridade diluída, os valores em acelerado processo de inversão, a perda do sentido de respeito cívico alastra a todos os sectores da sociedade, *provavelmente nem deus saberá aonde nos leva* (SARAMAGO, 2005, p. 69, *grifo nosso*).

Compreende-se facilmente, um pouco de imaginação bastará, que o posto de trabalho da morte seja porventura o mais monótono de todos quantos foram criados *desde que, por exclusiva culpa de deus, caim matou a Abel* (Idem, ibidem, p. 138, *grifo nosso*).

Em público, sim, a morte torna-se invisível, mas não em privado, como o puderam comprovar, no momento crítico, o escritor marcel proust e os moribundos de vista penetrante. *Já o caso de deus é diferente. Por muito que se esforçasse nunca conseguiria tornar-se visível aos olhos humanos, e não é porque não fosse capaz, uma vez que a ele nada é impossível, é simplesmente porque não saberia que cara pôr para se apresentar aos seres que se supõe ter criado, sendo o mais provável que não os reconhecesse, ou então, talvez ainda pior, que não o reconhecessem eles a ele. Há também quem diga que, para nós, é uma grande sorte que deus não queira aparecer-nos por aí, porque o pavor que temos da morte seria como uma brincadeira de crianças ao lado do susto que apanharíamos se tal acontecesse. Enfim, de deus e da morte não se têm contado senão histórias, e esta não é mais que uma delas* (Idem, ibidem, p. 146, *grifo nosso*).

De deus, que por obrigações de cargo está ao mesmo tempo no universo todo, porque de outro modo não teria qualquer sentido havê-lo criado, seria uma ridícula pretensão esperar que mostrasse um interesse especial pelo que acontece no pequeno planeta terra, o qual, aliás, e isto talvez a ninguém tenha ocorrido, é por ele conhecido sob um nome completamente diferente, mas a morte, esta morte que, como já havíamos dito páginas atrás, está adstrita à espécie humana com carácter de exclusividade, não nos tira os olhos de cima nem por um minuto, a tal ponto que até mesmo aqueles que por enquanto ainda não vão morrer sentem que constantemente o seu olhar os persegue (Idem, ibidem, p. 148, *grifo nosso*).

A mulher fez-lhe sinal para parar e voltou-se para o violoncelista, *Levo-o a casa, Não, levo-a eu ao hotel e depois sigo para casa, Será como eu digo, ou então vai ter de tomar outro táxi, Está habituada a levar a sua avante, Sim, sempre, Alguma vez terá falhado, deus é deus e quase não tem feito outra coisa, Agora mesmo poderia demonstrar-lhe que não falho, Estou pronto para a demonstração, Não seja estúpido, disse de repente a morte, e havia na sua voz uma ameaça soterrada, obscura, terrível, O violoncelo foi metido na mala do carro* (Idem, ibidem, p.195, *grifo nosso*).

Nota-se que se não há um questionamento da existência de Deus, já que o narrador parte das considerações sobre sua suposta realidade, também não há uma afirmação peremptória da crença. Tudo fica no terreno fabuloso da indefinição. Até mesmo a morte que trabalha para esse país em específico não sabe da realidade de Deus, nem tem contato com suas companheiras de serviço de outros departamentos

ou países. A Morte que ela mesma menciona como instância maior na carta escrita ao jornal – para corrigir a grafia de seu nome que tinham posto com “m” maiúsculo em vez de minúsculo – é uma suposição:

É verdade que, numa das suas cartas publicadas na imprensa, salvo erro a segunda, ela se havia referido a uma morte universal que faria desaparecer não se sabia quando todas as manifestações de vida do universo até ao último micróbio, mas isso, além de tratar-se de uma obviedade filosófica porque nada pode durar sempre, nem sequer a morte, resultava, em termos práticos, de uma dedução de senso comum que desde há muito circulava entre as mortes sectoriais, embora lhe faltasse a confirmação de um conhecimento avalizado pelo exame e pela experiência. Já muito faziam elas em conservar a crença numa morte geral que até hoje ainda não havia dado nem o mais simples indício do seu imaginário poder. Nós, as sectoriais, pensamos a morte, somos as que realmente trabalhamos a sério, limpando o terreno de excrescências, e, na verdade, não me surpreenderia nada que, se o cosmo desaparecer, não seja em consequência de uma proclamação solene da morte universal, retumbando entre as galáxias e os buracos negros, mas sim como derradeiro efeito da acumulação das mortezinhas particulares e pessoais que estão à nossa responsabilidade, uma a uma (SARAMAGO, 2005, p. 160).

Nesta leitura, não há necessariamente um reconhecimento da dimensão transcendente da Morte, mas um humanismo que se põe como finito frente à última interrogação: uma perspectiva que alia morte e tempo, em lugar de morte e absoluto; que propõe “pensar a morte a partir do tempo e não mais o tempo a partir da morte” (LÉVINAS, 2003, p. 25). Aqui não significamos *tempo* como um signo de não valor, opondo-se à eternidade; pelo contrário: “*O tempo é pura esperança. [...] Esperança de um mundo realizado, onde o homem e seu trabalho não são mais mercadorias. Esperança e utopia sem as quais a atividade que realiza o ser – quer dizer a humanidade – não pode começar nem continuar na sua longa paciência de ciência e esforço*” (LÉVINAS, 2003, p. 113, *grifo do autor*).

3.2 HÓSPEDE E REFÉM

Na segunda parte do romance vemos uma tentativa de aproximação ao sentido da morte por uma via mais alegórica. Em outras palavras, todo o romance funciona no modo (neo)fantástico – isto é, dentro daqueles parâmetros que funcionam em um determinado momento histórico “para alargar as áreas da ‘realidade’ humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura e, ainda mais, para colocar em discussão as relações que se

constituem em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação” (CESERANI, 2006, p. 67-68) – entretanto, neste núcleo da narrativa, algumas liberdades artísticas são tomadas em contraponto ao que já havia sido apresentado de início.

Primeiramente, como já havia sido mencionado, esta parte do romance trata da morte como pessoa e sua relação com um músico a quem não consegue matar. Então, logo, nas primeiras cenas descritas, encontramos-la bastante decepcionada consigo pois que a carta que envia ao violoncelista volta não apenas uma vez, mas três vezes e agora ela vê-se “perante o escândalo inaudito de que alguém que já deveria estar morto há dois dias continuava vivo” (SARAMAGO, 2005, p. 141). Além disso, o músico deveria ter falecido aos quarenta e nove anos, mas com a devolução da carta, ele completa indevidamente os cinquenta anos, “desacreditando assim o destino, a fatalidade, a sorte, o horóscopo, o fado e todas as demais potências que se dedicam a contrariar por todos os meios dignos e indignos a nossa humaníssima vontade de viver” (SARAMAGO, 2005, p. 142). Diante de tal situação, nunca dantes ocorrida, nem mesmo prevista pelos regulamentos que se encontram na sala em que a morte trabalha, ela evidentemente não sabe o que fazer e é essa falta que a leva ao encontro do violoncelista para entregar a missiva pessoalmente. Daí, tem início o seu processo de humanização. Vejamos alguns excertos do livro que demonstram sua reação ao interdito da carta:

Via-se que a pobre morte estava perplexa, desconcertada, que pouco lhe faltava para começar a dar com a cabeça nas paredes de pura aflição. Em tantos milhares de séculos de contínua actividade nunca havia tido uma falha operacional, e agora, precisamente quando tinha introduzido algo de novo na relação clássica dos mortais com a sua autêntica e única causa mortis, eis que a sua reputação, tão trabalhosamente conquistada, acabava de sofrer o mais duro dos golpes. Que fazer, perguntou, imaginemos que o facto de ele não ter morrido quando devia o colocou fora da minha alçada, como vou eu descalçar esta bota (SARAMAGO, 2005, p. 142)

Por qualquer estranho fenómeno óptico, real ou virtual, a morte parece agora muito mais pequena, como se a ossatura se lhe tivesse encolhido, ou então foi sempre assim e são os nossos olhos, arregalados de medo, que fazem dela uma gigante. Coitada da morte. Dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu duro ombro, dizer-lhe ao ouvido, ou melhor, ao sítio onde o tinha, por baixo do parietal, algumas palavras de simpatia, 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 baixámos os braços,[...] (SARAMAGO, 2005, p. 143)

Esta situação atípica que encontra uma fraqueza humana na morte é também a que a impulsiona a se libertar da eterna repetição a que estava fadada na “sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caiadas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes” (SARAMAGO, 2005, p. 145). Conforme afirma Hodgart (*apud* GOBBI, 2011, p. 67), a imagem mais convincente do inferno que nosso imaginário já criou é a da repetição obrigada – uma circunstância em que seríamos incapazes de realizar um só ato livre, de nossa própria vontade, de modo que estaríamos destinados à reprodução infinita de nossas próprias obsessões. Assim, se, de início a morte aparenta estar apenas no exercício e desempenho de suas obrigações, é também verdade que, ao final do romance, ela conquista sua independência, realizando um ato criativo de liberdade. Dessa forma, afirma Gobbi (2011, p. 67) que “a imagem da borboleta, de que o romancista lança mão, não poderia ser mais significativa: ainda que com a figura da morte cravada no peito, ela é a própria alegoria da transfiguração, da metamorfose, da transformação da morte em vida”.

Há, portanto, uma mudança de tom entre o caos social exibido em um primeiro momento e o desamparo de uma pessoa apenas exibido num segundo. É uma nuance mais confessional, mais lírica, que põe a morte diante da vida (e da arte). O que sucede é uma história de amor entre um homem – um artista – e a morte. Como já foi observado, inúmeras elaborações que envolvem Eros e Tanatos se desenvolveram desde o século XVI, papel esse que permanecerá da literatura romântica ao surrealismo. O tema suscita discussões que envolvem, de modo geral, a permanência do amor e da arte sobre a morte. A escolha da música para ser a arte praticada também é relevante, dado que em uma das várias representações da morte ela toca violino. Para José Rodrigues Paiva (2008, p. 12), a arte da música estaria mesmo na base desta nova experiência estrutural vista em AIM. É também a opinião de Mirella Márcia Longo (2011, p. 45), que considera a segunda parte da obra a imagem do esvaziamento da própria morte no que ela tem de aterrorizante e sua imersão no que é verdadeiramente humano. Ela destaca o duplo movimento da fábula, que resulta num reflexo dos efeitos que a música produz sobre a própria morte, sendo uma imagem de ambivalência entre o físico e o metafísico:

Contra essa revolta diante da morte, a fábula contida em *As Intermittências da morte* demonstra que as alternâncias entre concentração e dispersão, ação e êxtase, sístole e diástole garantem a vida do corpo humano e estão em consonância com toda a natureza. Em sua constituição ondulatória, a vibração sonora torna-se emblema excelente desse movimento natural que constitui, enfim, a vida.

Longo ainda sustenta que o instrumento escolhido pelo músico, o violoncelo, enfatiza o caráter terreno e humano da música, já que mesmo sendo a música incorpórea, o órgão fica apoiado no chão por uma haste. Além disso, “como o instrumentista mantém o violoncelo entre os joelhos, é igualmente compreensível que o autor português tenha emprestado ao ato de tocá-lo um caráter erótico, insinuando que a morte, uma vez transformada em mulher, anseie ser tocada com idêntica destreza” (LONGO, 2011, p. 46). O trecho seguinte relata a visita de reconhecimento que a morte faz ao músico, para conhecer aquele que, mesmo sem saber, ousou desafiar o seu poder:

Por um instante a morte soltou-se a si mesma, expandindo-se até às paredes, encheu o quarto todo e alongou-se como um fluído até a sala contígua, aí uma parte de si deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suíte número seis opus mil e doze em ré maior de johann sebastian bach composta em cöthen e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor. Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos... (SARAMAGO, 2005, p. 152)

O músico que provoca toda a situação é “um homem qualquer, nem feio nem bonito”, de hábitos simples e que tem um cão como companhia. Cão este que inclusive percebe a presença da morte-mulher na casa e senta-se no sofá junto a ela²⁸: “Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no regaço” (SARAMAGO, 2005, p.154). A partir de então, a morte decide seguir-lhe os dias: vai ao teatro, assiste seus ensaios, orgulha-se de suas boas performances, conhece seus hábitos, seus gostos. E decide entregar a carta de maneira mais apropriada já que “dizer-lhe de chofre, Vai morrer, tem oito dias para vender o violoncelo e

²⁸ É interessante perceber que, tradicionalmente, o cão é considerado um animal psicopompo. *Psicopompo* é a figura que guia a alma em ocasiões de iniciação e transição: uma função tradicionalmente atribuída a Hermes no mito grego, pois ele acompanhava as almas dos mortos e era capaz de transitar entre as polaridades – não somente a morte e a vida, mas também a noite e o dia, o céu e a terra. (in: SAMUELS, Andrew *et alii*. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1988.)

encontrar outro dono para o cão, seria uma brutalidade imprópria da mulher bem-parecida em que havia se tornado” (SARAMAGO, 2005, p. 184). A morte e o homem andam tão próximos, que é impossível para cada um dos dois percebê-lo nitidamente. A morte se confunde com a vida, ou mais especificamente o humano e a morte: “uma pessoa, ou a morte, para o caso tanto faz” (SARAMAGO, 2005, p.162). Quando por fim ela resolve entregar-lhe a carta, há uma sedução mútua: tanto a mulher-morte encanta o músico como este a personagem. Certamente, não se poderia dizer aqui que é a Indesejada das Gentes, pois a morte atrai e seduz: “Estou irresistível, confessa” (SARAMAGO, 2005, p. 182). O fato de a morte ser uma mulher não é somente uma questão de gênero, visto que “à exceção de alguns idiomas, poucos, em que, não se sabe porquê, se preferiu optar pelo gênero masculino, ou neutro, a morte sempre foi uma pessoa do sexo feminino” (SARAMAGO, 2005, p. 128). Sabemos da importância das personagens femininas para Saramago, que já chegou a afirmar:

É a própria história que me leva, sem me ter preocupado antes com isso, a que sempre, em todos os meus romances, haja uma mulher forte. Por quê? Se calhar, é porque tenho a esperança de que, talvez um dia, a mulher assuma sua responsabilidade total e não permita que continue a ser uma sombra do homem, presente apenas para cumprir o que o homem decidir; que ela mesma se afirme com sua capacidade única, com a sua generosidade. A mulher sempre é mais generosa que o homem, e acontece que o mundo precisa de muita generosidade (AGUILERA, 2010, p. 266).

A mulher representa assim o apogeu da humanização da personagem morte. A caracterização da morte como uma mulher, apresenta, de certa forma, um paradoxo, pois a mulher é símbolo de vida, de fecundidade, de renovação eterna e de renascimento, enquanto a morte representa o estágio final e irreversível da existência (cf CHEVALIER, 2003, p. 421, 621). Mas, levando em conta que seja esta um fenômeno especificamente humano, já que o homem é o único ser a ter consciência da própria morte, podemos dizer que o humano e a morte são dois opostos que se afirmam um no outro. O homem por possuir sua própria morte; a morte por trazer a vida dentro de si. Essa união também se realiza fisicamente. É uma bela imagem e lembra a ideia de Hegel, interpretada por Kojève: “o homem não é simplesmente mortal; é a encarnação da *morte*, é sua própria morte” (DASTUR, 2002, p. 40). Essa possibilidade de interpretação também é mencionada na primeira

peça do romance pelo espírito que pairava sobre a água do aquário em diálogo com o aprendiz de filósofo:

Porque cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertence-lhes. E os animais, os vegetais, Suponho que com eles se passará o mesmo, Cada qual com a sua morte, Assim é, Então as mortes são muitas, tantas como os seres vivos que existiram, existem e existirão, De certo modo, sim, Estás a contradizer-te, exclamou o aprendiz de filósofo, As mortes de cada um são mortes por assim dizer de vida limitada, subalternas, morrem com aquele a quem mataram, mas acima delas haverá outra morte maior, aquela que se ocupa do conjunto de seres humanos desde o alvorecer da espécie, Há portanto uma hierarquia, Suponho que sim [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 73, grifo nosso)

No entanto, como sabemos, o espírito que pairava sobre a água do aquário não está completamente certo, pois a hierarquia existente pressupõe uma morte para cada país. O que não nos impede de dizer com o aprendiz de filósofo que há uma aparente contradição entre uma morte pessoal e outra para a raça humana²⁹. A ambiguidade poderia se resolver na representação dupla de Blanchot que propomos mais acima ou se tomássemos morte por duas acepções diferentes: a morte intravital, que está conosco dia após dia; e a morte como o ponto extremo de cessação da vida, que se dá em uma fatídica oportunidade. Mesmo assim teríamos dificuldades em elaborar tal imagem, dado, no caso das *Intermitências*, a morte é personificada. Ora, conforme Macherey, “a ‘realidade’ indicada pelo livro não é arbitrária, é convencional e, portanto, regida por leis” (1971, p. 73), cabe ao escritor adequar a personagem a “uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza de seu modo de ser” (CANDIDO, 2007, p.59). Ou ainda, segundo Umberto Eco, “com os universos ficcionais sabemos sem dúvida que têm uma mensagem e que uma entidade autoral está por trás deles como criador e dentro deles como um conjunto de instruções de leitura” (1994, p. 122). Pois bem, parece-nos que há uma perceptível variação nesses apontamentos ao

²⁹ Como exemplo de outro tipo de caracterização, que une as duas propostas de maneira totalmente inesperada, está *O triunfo da morte*, de Augusto Abeilara. Neste romance, o narrador é eleito para a *Thanatus House*, o que lhe dá o estranho emprego de levar a morte a outras pessoas e também lhe dá a imortalidade. Nas reuniões da empresa para que agora trabalha, ele descobre que há inúmeras outras mortes espalhadas pela terra, no entanto, não tem como reconhecer quaisquer das pessoas porque as máscaras que cobrem o rosto são obrigatórias nesses encontros. Entre seu trabalho e vida na Terra e as reuniões na *Thanatus House*, arranja uma amante que se mostra posteriormente ser a Morte dele.

leitor. Por exemplo, a personificação da personagem morte está dentro do horizonte de leitura proposto, este é o escopo do romance: dar voz ao misterioso (não) ser, mas animar também a gadanha nos parece outro nível de elaboração mais próximo a outros modos de funcionamento da literatura. A construção da morte como ser social pertencente àquele país específico contraria a concepção de morte pessoal que parece emanar do relacionamento do músico. O final do livro com a repetição da frase inicial “No dia seguinte ninguém morreu” parece rivalizar ainda mais esta morte-própria com a morte-social. Surge antes como artifício de religar a narrativa do que como estrutura provida realmente de um significado profundo.

Nesse caso, consideramos que a ambivalência na representação, possivelmente possa indicar que

“A morte não se torna na verdade o objeto do discurso filosófico a não ser quando ela não se apresenta mais como ‘morte em geral’, como ‘acidente’, sobrevindo a um vivente, nem mesmo como ‘destino’ contra o qual é impossível lutar, mas como ‘morte própria’, como ‘minha morte’, o que implica considerar, por aquele que pensa, a possibilidade de seu próprio desaparecimento” (DASTUR, 2002, p. 29).

Por outro lado, a imagem da morte-própria como a condição do próprio ser, como a vida que nasce desse olhar voltado para ela, é embaçada pelo desconhecimento do músico a respeito da mulher-morte. Em nenhum momento, ele percebe quem ela é, as frases de duplo sentido funcionam para o leitor, mas não para o personagem. Isto desestabiliza a relação de certa forma. Em contraposição, a morte embora conheça tudo o que diz respeito do músico – “a morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste” (SARAMAGO, 2005, p. 139) – também não sabe mais quem é a si mesma depois de sua transformação em mulher: “a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (SARAMAGO, 2005, p. 200). Seria uma imagem da contaminação da morte pela vida em que os dois opostos se afirmam mutuamente. E também do amor, é evidente: a entrega de um para o outro é o reencontro que atualiza as virtualidades do ser. Entretanto, a liberdade que configura o vínculo do amor supõe a possibilidade da perda. Só podemos ser nós mesmos em um corpo que não é nosso, e esta aparência oculta a terrível realidade de que por trás desta presença não há nada, pois o amor é uma revelação simultânea do ser e da morte.

Há o desejo de união, de posse do outro, mas ao mesmo tempo, é preciso que a experiência amorosa afirme a identidade de cada um através do paradoxo liberdade/vínculo. A relação amorosa não implica a posse do ser como objeto, e sim o desejo do outro como ser consciente e desejante. Dessa forma, o amor é livre e funda-se na construção da identidade na intersubjetividade. Para Octavio Paz, o amor surge como imagem: a Aparição do Outro, que completa a busca do homem por ele mesmo, pela experiência de Unidade. Por essa razão, o encontro físico entre a morte e o homem representa o segundo movimento amoroso na acepção de Paz: o amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos lança no pasmo por excelência – outro corpo, outros olhos, outro ser (1982, p.182). O primeiro corresponderia à repulsa, à paralisação, à dúvida entre avançar e retroceder, que, de fato, se colocam tanto frente ao músico quanto a sua morte. Essa aparente indiferença ou medo em relação à outridade não se justifica senão pelo fato de que o ‘eu’ se identifique com aquilo que lhe parece estranho e alheio. E, aqui a frase não poderia fazer mais sentido, pois, apesar da pretensa separação entre o homem e a morte, o sentido da morte não começa nela mas neste outro, que inscreve no tempo a sua mortalidade. Assim sendo, também podemos afirmar que “aquilo que, através de um termo tanto gasto, chamamos amor é, por excelência, o facto da morte do outro me afectar mais do que a minha. O amor do outro é a emoção da morte do outro. É o meu acolhimento de outrem, e não a angústia da morte que me espera, que é a referência a morte. *Encontramos a morte no rosto de outrem*” (LÉVINAS, 2003, p. 121, *grifo nosso*).

Ainda há outro aspecto que gostaríamos de lembrar, que é a relação especular do próprio autor com a morte e a escrita. A famosa fórmula de Maurice Blanchot “escrever começa com o olhar do Orfeu” nos fala dessa lacuna que é a essência da inspiração criadora. O escritor não pode se retirar nele mesmo, porque para quem se expressa falta algo essencial (BLANCHOT, 1997, p.312). Por isso, “para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós” (BLANCHOT, 1997, p. 323). No caso das IDM, levando em conta sua temática e estrutura, soam apropriadas as palavras de Octavio Paz (2009, p.119), “a escritura projeta uma totalidade mas apoia-se em uma carência: não é música nem é silêncio e alimenta-se de ambos”. De modo que podemos dizer que a escrita saramaguiana nas IDM representa uma síntese do esforço de compreensão da modernidade a partir do fenômeno de ocultamento da morte a fim de tentar reunir na literatura “a parelha vida-morte,

reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos” (PAZ, 2009, p. 110).

Há nesse tipo de literatura,

[...] uma identidade secreta entre morrer (ou experimentar a morte) e cantar: ela não pretende afirmar uma positividade que contradiga a negatividade; pelo contrário, esses textos superpõem negatividades, são cantos órficos que elaboram a morte – o desamparo do homem – e ao mesmo tempo a vida, vendo o uso da linguagem como uma vitória sobre a morte (DUARTE, 2008, p. 14)

Na obra saramaguiana, o homem/a vida encara a morte de frente, mas ironicamente, apaixona-se por ela. No sentido mesmo de Wittgenstein, recuperado por Saramago em sua epígrafe – “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 morte domina a própria experiência da vida, pois passa da condição de indesejada e incompreendida para a de apaixonante e sedutora do homem.

Saramago realiza a síntese do imaginário e do real na sociedade do romance, pois o final da narrativa fecha o ciclo da mesma forma como o iniciou: “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 207), e a morte permanece como imagem. Porém, a sua tentativa de “frustrar a morte é já presença da morte, e a introduz no coração do indivíduo, e o faz amá-la e desejá-la e só mantém nele o medo para que seja melhor reconhecida numa forma plena e real que a torne estranha à irrealização da vida e à irrealidade do ‘Eu morro’” (BLANCHOT, 1997, p. 245). De fato, ainda segundo Blanchot (1997, p. 305, *grifo nosso*), “a influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa”.

Podemos dizer que esta ausência que corrói o artista moderno para fazê-lo tornar a ser “é essa vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 1997, p.329). Assim pela literatura, o escritor realiza a façanha da “momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali, tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença” (PAZ, 2009, p. 123).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Acontece, a meio da vida, a morte bater-nos à porta
e tomar-nos as medidas. Essa visita é esquecida,
e a vida continua. O fato, porém, esse é cosido em silêncio.*

(Tomas Tranströmer)³⁰

“Recordo-me de um jovem – de um homem ainda jovem – impedido de morrer pela própria morte – e talvez por erro da injustiça” (2003, p. 9): este pequeno texto de Blanchot impressiona pelas inúmeras ambiguidades presentes nele – pelo seu caráter autobiográfico ou autorreferencial, por esses limites embaçados que contornam o eu e o ele, a vida e a morte, a realidade e a ficção. Esse lugar neutro não é menos que a própria literatura. Assim também sobre escrita e morte é o texto de Saramago e realiza, de maneira quase literal, a premissa de Blanchot. Igualmente lamentáveis e injustas são as consequências da ausência da morte. Porque, afinal, é preciso que a vida se inscreva na morte para que possamos descobrir no outro o que somos de permanência e instabilidade no mundo.

No caso de *As Intermittências da morte*, a premissa é fantástica, como em tantas outras obras saramaguianas: a morte deixa de existir (temporariamente, é certo, por isso o título). Um não dentro de outro não, uma negação da morte que é afinal a afirmação dela mesma. E na segunda parte do romance, um músico que, ignorando a morte, é tomado por ela. Daí, não morre mais: é impossibilitado de morrer pela própria, que se junta a ele. Essa perspectiva de enriquecer o real pelo sobrenatural, de maneira alegórica ou poética, é justamente a concepção de neofantástico que o crítico Jaime Alazraki oferece. Junto a ele, como recurso pelo qual esse sobrenatural se exprime, há a classificação de Francesco Orlando sobre estatutos do sobrenatural em distintas épocas e períodos literários. Dizemos que o sobrenatural das *IDM* é um *sobrenatural de tradição*, dado que utiliza a iconografia tradicional, dando-lhe o caráter de atualidade, desestabilizando seus significados por meio da ironia e do humor. Saramago utiliza uma perspectiva dupla nas *IDM*, que revitaliza a tradição de imagens relacionadas à morte, justamente pela ausência de símbolos cultivados na contemporaneidade. Segundo José de Souza Martins (*in* OLIVEIRA e CALLIA, 2005, p. 74), existe uma “falta de rito” em torno da morte na

³⁰ TRANSTRÖMER, Tomas. **50 Poemas**, Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

atualidade, o que gera um vazio na representação e elaboração da morte, tanto no âmbito coletivo quanto pessoal. Os adornos, as flores, as velas, são elementos que antes delimitam uma fronteira, ocultam nossa incômoda proximidade com a morte.

Do ponto de vista dos usos da linguagem, Saramago dá início com as *IDM* a um novo ciclo de sua obra, que prima pelo tratamento mais leve dos temas, com o uso predominante do humor nas narrativas. Essa nova fase é chamada de *romances fábula* por Ana Paula Arnaut, embora, saibamos que boa parte da obra saramaguiana faz uso do tecido composto pelas narrativas orais. A escrita aliada ao humor e à ironia, ou melhor dizendo, ao humor que advém pela também ironia. O recurso permite ao narrador das *IDM* não apenas desestabilizar os usos da linguagem cotidiana, como também avaliar a realidade em que está inserida a comunidade discursiva a que se destina o romance. Nesse sentido, o humor fortalece as relações que a literatura mantém com a realidade, sendo também um elemento subversivo da obra. Ao mesmo tempo, o maior trunfo de *As intermitências da morte* é o riso: há um concerto perfeito entre o tema e a forma de abordagem de Saramago. Assim é que, pelo riso, sabemos que estamos diante da verdade da necessidade e inevitabilidade da morte como afirmação da própria condição do homem.

Há ainda a problematização dos aspectos sociais, filosóficos e religiosos que as *IDM* incitam – alegoria, inclusive, do próprio atraso de Portugal, com a baixa natalidade do país e o envelhecimento da população. A crise na sobrevivência do Estado, que se reflete na superlotação de asilos e hospitais; na previdência social e nos seguros; na provável falta de mão de obra para gerir uma sociedade cada vez mais velha. Além disso, os inúmeros problemas éticos advindos do prolongamento desnecessário da vida. As questões mais atuais da bioética estão aí implícitas na possibilidade de condução das pessoas em estado de “vida parada” à fronteira do país, onde outra morte honorária não está em greve. Não só o governo apela à máfia, mas também um sem número de famílias apela secretamente à organização para que conduzam seus entes ao descanso eterno. Uma vez legalizadas as transações da máfia, o dilema fica exposto: o que fazer com a culpabilidade pela ausência do outro? A morte no rosto do outro torna-se máscara.

Por fim, o encontro da morte com o músico. A sublimação da morte pelo amor. Ou ainda, um amor tão forte como a morte, que confere sentido à vida humana pela nossa resposta ao outro, pela nossa responsabilidade por ele.

Também a música e sua relação com a morte: a morte está de joelhos diante da obra de arte que é em si mesma avaliada como o lar não mortal de seres mortais (ARENDT, 2007, p. 181). É a prova de que é preciso ser imortal para poder se dar a si mesmo à morte. Dentro desse contexto, a própria escrita saramaguiana se enxerga nessa morte certa, porque humana. Então o autor conclui o seu ciclo com a repetição de sua própria linguagem, a lembrar que a literatura também é devoradora de si mesma.

E, ainda que tenhamos ressaltado a bipartição do romance – ou a não continuidade na construção da personagem –, é pertinente afirmar que o conteúdo filosófico de uma obra não pode ser critério de julgamento exclusivo dela, embora ressalte seu conteúdo estético, já que contribui para a complexidade e consistência do texto. De maneira que as qualidades literárias do livro, a fina ironia, a construção por paródia de nossa realidade ausente de morte, o dinamismo impresso pelo diálogo entre narrador e leitor, tudo isso agrega valor à obra, que certamente já se destacaria apenas pelo estilo inconfundível de Saramago.

Como o narrador das *IDM* afirma a certo ponto: “não há nada no mundo mais nu que um esqueleto” (SARAMAGO, 2005, p. 146), a morte é vestir-se, é associar-se, mas também é desnudamento e revelação. A beleza da poesia, da música, da filosofia, da vida como a conhecemos, não existiria sem ela. Como o próprio Saramago disse certa feita: “se quisermos continuar vivendo, é preciso morrer” (AGUILERA, 2010, p. 174). A vida do homem arrastaria consigo todas as coisas, não fosse a promessa da imortalidade anunciada na morte e na vida de cada indivíduo. Os homens, como adverte Hannah Arendt (2007, p. 258), embora devam morrer, não nascem para morrer, mas para começar.

FONTES DE REFERÊNCIA

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- _____. **O homem perante a morte I**. Lisboa: Europa-América, 2000.
- ARIAS, Juan. **José Saramago**: o amor possível. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Editora UNESP, 1993. pp. 397-428.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. [Obras Escolhidas. v. 1]
- BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: _____. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Trad. Biagio D'Angelo com a colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. In: **Revista digital**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, vol. 3, ano 3, set. 2009. Disponível em:
http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf> Acesso em: 04 jul. 2012
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O instante da minha morte**. Porto: Campo das Letras, 2003.
- _____. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLUM, Claude. A loucura e a morte no imaginário coletivo da Idade Média e do começo do Renascimento (séculos XII-XVI): aspectos do problema. In: BRAET, Herman, VERBEKE, Werner (eds.). **A Morte na Idade Média**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (Ensaio de Cultura: 8)

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 1997.

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

CALLIA, Marcos H. Apresentando a morte. In: OLIVEIRA, M. F.; CALLIA, M. H. P.(orgs.). **Reflexões sobre a morte no Brasil**. São Paulo: Paulus, 2005.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: _____ [et al]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean *et alii*. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**: forma e ideologia no Romance Hispânico-Americano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DAUMAS, Maurice. **La mort en Occident: ethnologie historique**. Disponível em: <http://misraim3.free.fr/divers/la_mort_en_occident.pdf> Acesso em: 23 jul. 2012.

DASTUR, Françoise. **A Morte**: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques. Filosofia)

DEZOTTI, M.C. A fábula. In: _____. **A tradição da fábula**: de Esopo a La Fontaine / Maria Celeste Consolin Dezotti (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

_____. (org). **De Orfeu e de Perséfone**: morte e literatura. São Paulo: Ateliê Editorial. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008.

ECO, Umberto. **Viagem na irreabilidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

FILHO, Odil José de Oliveira. **Carnaval no convento**: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Uma representação irônica da morte e da escrita. In: **Revista Todas as Letras**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, vol. 13, 2011. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/3729> Acesso em: 16 out. 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Teoria e Política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy**: The Literature of Subversion. London: Routledge, 1981.

LIDBETTER, Kate. The dance of death: a preliminary enquiry. In: **Journal for the Anthropological Study of Human Movement**. Illinois: University of Illinois, vol. 5. 1989. Disponível em: http://jashm.press.illinois.edu/5.4/5-4TheDance_Lidbetter161-172.pdf Acesso em: 23 jul. 2012.

LIMA, Luiz Costa. A questão da narrativa. In: _____. **Pensando nos trópicos**: dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. pp 138-148.

LONGO, Mirella Márcia. A vida, enfim: Saramago e a música. In: **Revista Augustos**. Rio de Janeiro: UNISUAM – Centro Universitário Augusto Motta, vol. 31. 2011. Disponível em: http://www.unisuam.edu.br/augustus/images/edicao31/04_rev_augustus_n31.pdf Acesso em: 07 jan. 2013.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária**. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

- MADRUGA, Conceição. **A paixão segundo José Saramago**: a paixão do Verbo e o Verbo da Paixão. Porto: Campo das Letras, 1998.
- MONTEIRO, João Paulo. **Realidade e Cognição**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NANDORFY, Martha J. La Literatura Fantástica Y La Representación De La Realidad. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- NEDEL, José. **Ética aplicada**: pontos e contrapontos. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- OLIVEIRA, M. F. e CALLIA, M. H. P. (orgs.). **Reflexão sobre a morte no Brasil**. São Paulo, Paulus, 2005.
- ORLANDO, Francesco. Estatutos do sobrenatural na narrativa. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Siciliano, 1994; São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PAIVA, José Rodrigues. Revolução, renovação: caminhos do romance português no século XX. In: **Revista eletrônica Labirintos**. N. 05. 2009. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2009/01_artigo_jose_rodrigues_de_paiva.pdf> Acesso em: 29 nov. 2012.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **A dupla chama** – amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1976.
- ROCHA, João Cezar de Castro. História é o trunfo de 'Estive Lá Fora', romance de Ronaldo Correia de Brito. In: **Estadão**, 14 set. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artee lazer,historia-e-o-trunfo-de-estive-la-fora-romance-de-ronaldo-correia-de-brito,930668,0.htm>> Acesso em: 21 out. 2012.
- SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOUSA, Eudoro de. **História e Mito**. Brasília: Cadernos da UnB, 1981.

SCHWARTZ, Adriano. Narrador se agiganta e engole a ficção (romance José Saramago). In: **Revista Entrelivros**, 16 dez. 2005. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/entrelivros/noticias/narrador_se_agiganta_e_engole_a_ficcao.html> Acesso em: 10 out. 2012.

TEIXEIRA, I. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. **Revista Brasileira**, Academia Brasileira de Letras, fase VII, ano X, n. 37, p. 43-67, out./nov./dez. 2003.

TODOROV, Tzeran. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WILLIAMS, Gerhild Scholz. A Morte como Texto e Signo na Literatura da Idade Média. In: BRAET, Herman, VERBEKE, Werner (eds.). **A Morte na Idade Média**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (Ensaio de Cultura: 8)

WOOD, James. O extraordinário e o sutil por Saramago. In: **New Yorker**, 27 out. 2008. Trad. Sérgio Letria. Disponível em: <<http://blogfjseesp.wordpress.com/2008/10/27/the-new-yorker-o-extraordinario-e-o-sutil-em-saramago-por-james-woods/>> Acesso em: 10 out. 2012.

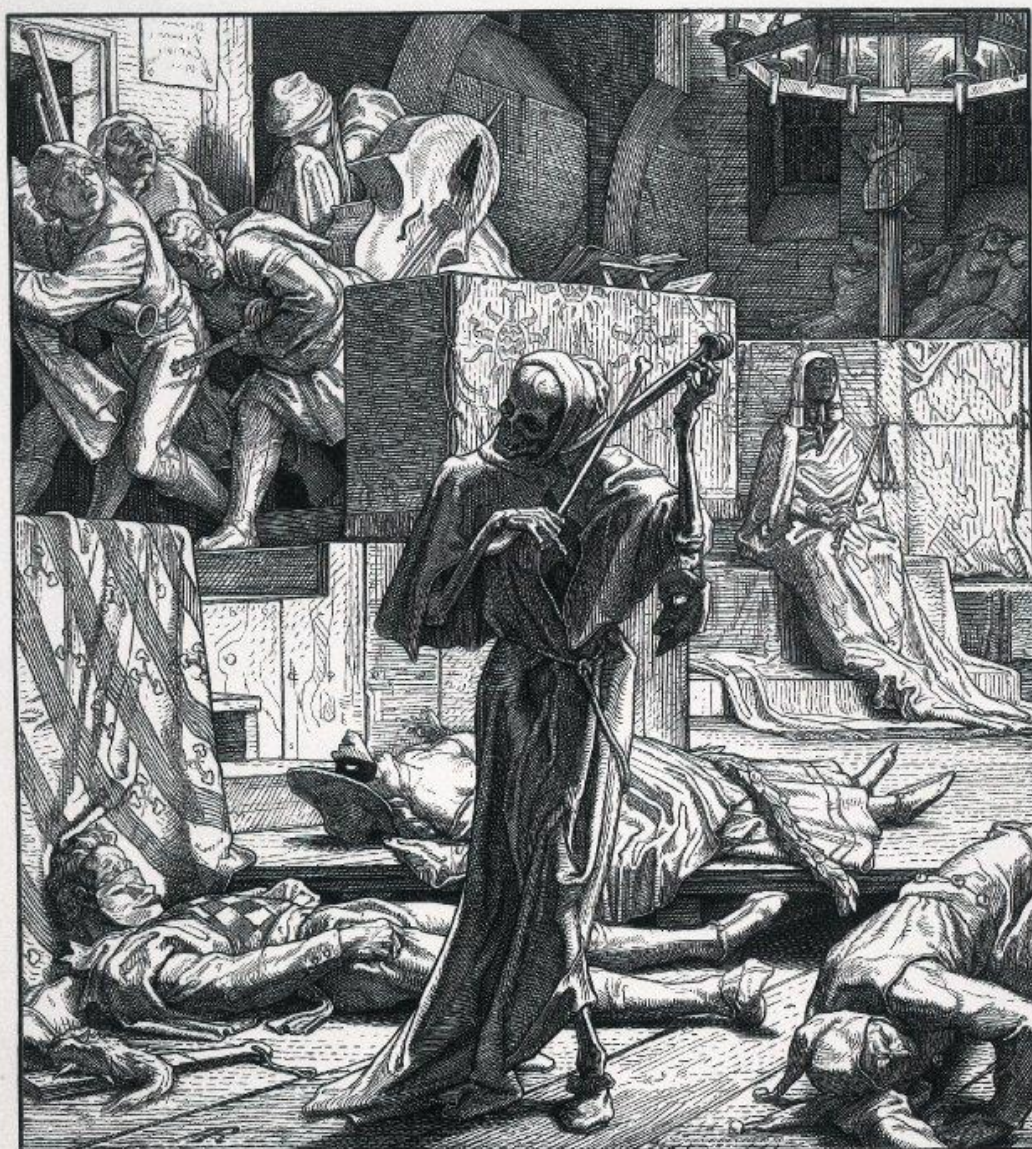
ANEXOS



FIGURA 1

La mort, baralho de cartas de tarô e de cartas numeradas dos séculos XIV ao XVIII, Paris, 1844 (Cabinet des Estampes; Bibliothèque Nationale, Paris) *In*: BLUM, Claude. "A loucura e a morte no imaginário coletivo da Idade Média e do começo do Renascimento (séculos XII-XVI): aspectos do problema".

FIGURA 2



Der Tod als Erwärger.

Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831.

Gezeichnet von der Akademie der Bildenden Künste von H. Krieger
in Dresden.

Gravirt von H. Krieger. D. Krieger'sche Druck- und Verlagsanstalt
in Berlin.

Druck von Krieger und Sohn in Berlin.



MANTEUFFEL, Kurt Zoege von, Alfred Rethel. Death the Strangler - The first outbreak of cholera at a masked ball in Paris 1831. (Prints and Drawings, The British Museum). Disponível em: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx Acesso em: 07 ago. 2012.



FIGURA 3

WOLBEEK (I.), Frans Francken II, La mort invite le vieillard riche à une dernière danse, NBB, 1635. (Niet-gepubliceerd dossier, Museum of the National Bank of Belgium).

Disponível em:
<http://www.nbbmuseum.be/2008/03/money-source-of-vanity.htm>
 Acesso em: 07 ago. 2012



FIGURA 4

BÖCKLIN, Arnold. Self-portrait with Death, 1874. (Alte Nationalgalerie, Berlin)

Disponível em:
<http://www.arnoldbocklin.org/Self-portrait,-oil-on-canvas,-1872.html>
 Acesso em: 07 ago. 2012

FIGURA 5



BRÖMSE, August. The girl and the death. Berlin, 1902. (National Gallery Prague). Disponível em: <http://www.victorianweb.org/decadence/painting/bromse/5.html> Acesso em: 07 ago. 2012.