

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Leandro Silva Lopes

***As intermitências da morte, de José Saramago:
um ensaio alegórico da finitude***

Belo Horizonte
2014

Leandro Silva Lopes

***As intermitências da morte, de José Saramago:*
um ensaio alegórico da finitude**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Orientadora: Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer

Belo Horizonte
2014

Para mainha

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que perceberam a importância desses gritos sinceros que ressoam por aqui e que, direta ou indiretamente, me ajudaram nos labirintos deste sonho.

A Sabrina Sedlmayer, pelo carinho de sempre e por ter me ajudado a pousar.

À Joycinha, por me manter planando e por ser o meu mundo.

Ao amigo Bruno Fabri, por me empurrar neste abismo.

À mainha, pelas boas lembranças que sempre tenho durante os saltos.

A todos os amigos da Fundação José Saramago, pela acolhida naquele lindo maio de 2013.

A Maria Leiria, pelo conto “A morte de Julião”.

Ao amigo Fernando Gómez Aguilera, pelo que deixou escrito.

A todos do programa *Diverso*, pelos abraços.

Ao tio Dema, pela estante de Jorge Amado, que me fazia sonhar quando criança.

Hoje chego mais morto que ontem.

Livro dos Mortos

E se morrer tiver o gosto de comida quando se está com muita fome?

Clarice Lispector

RESUMO

Este trabalho empreende um recorte na revisão crítica da obra de José Saramago, elegendo a presença do barroco, do alegórico e da temática da finitude como recursos particularmente empregados no romance *As intermitências da morte*, de 2005. A partir desse recorte, busca-se investigar de que modo o escritor subverte a ideia da finitude como instrumento de dominação e oferece, via ficção, uma leitura singular de uma aguda consciência da morte. Para tanto, perseguem-se duas indagações: de que forma a morte parada e suas intermitências são alegorias sobre a morte humana? O livro *As intermitências da morte* poderia ser considerado um ensaio sobre a finitude? Tendo em vista que a construção alegórica se configura como peça fundamental do livro analisado, além da crítica literária, pensadores oriundos da filosofia fizeram parte da rede de referências teóricas desta dissertação, que busca, comparativamente, promover relações possíveis entre a narrativa saramaguiana e outros campos de saber.

Palavras-chave: morte, José Saramago, negatividade, alegoria, barroco.

ABSTRACT

This thesis focuses on the writings of José Saramago, especially on his use of the baroque, the allegorical, and the theme of finitude seen in *As intermitências da morte (Death at intervals)*, 2005. Therefore, this work aims at investigating the way the writer subverts the idea of finitude as an instrument of domination and offers, by means of fiction, a unique reading of an acute consciousness of death. This thesis attempts to answer two questions: in which way the notion of “steady death” (*morte parada*) and its intermittences are allegories of finitude? Could *Death at intervals* be considered an essay on finitude? As that the allegorical construction constitutes one of the key elements of the book, this thesis takes into consideration not only literary criticism but also philosophy in order to comparatively discuss the relations between Saramago’s narrative and other fields of knowledge.

Keywords: death, José Saramago, negativity, allegory, baroque.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1: SALTO, BAGAGEM E POUSO.....	8
Salto.....	10
Bagagem.....	12
Pré-bagagem.....	17
Pouso.....	19
CAPÍTULO 2: LUGARES.....	25
Do realismo maravilhoso.....	27
Do alegórico em Saramago.....	29
Do barroco.....	31
Do alegórico em <i>As intermitências da morte</i>	34
Do alegórico em João Adolfo Hansen.....	37
Do leitor.....	39
Do alegórico/simbólico em Walter Benjamin.....	41
CAPÍTULO 3: ALGUMAS CHEGADAS.....	47
Da morte na literatura saramaguiana.....	49
Na antropologia.....	54
Na filosofia.....	56
Em Giorgio Agamben.....	62
Do ensaio sobre a finitude.....	66
REFERÊNCIAS.....	69
ANEXOS.....	78

CAPÍTULO 1

salto, bagagem e pouso

*A morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso
seja triste.*

José Saramago

Salto

Certa vez, José Saramago, ao ser perguntado a respeito da morte, respondeu que o ideal da vida é ser árvore. Parece-me que tal ideia é despertada no escritor pelo fato de que a árvore nasce, cresce, reproduz-se e morre, “livre” da angústia da finitude. Em outra definição do mesmo assunto, que considero precisa, Jorge Luis Borges nos mostra que é a consciência da morte que nos torna mortal. “Ser imortal é insignificante; exceto o homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte.”¹

Essa consciência da morte é localizada em Martin Heidegger por Giorgio Agamben como um “pensamento da Voz”, em que a voz animal não tem lugar “porque, pensando o homem como *Dasein*,² ele mantém necessariamente fora de cena o vivente”.³ Para Heidegger, “os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode. Mas o animal tampouco pode falar”.⁴ Segundo Agamben, o homem figura, na tradição da filosofia ocidental, como *mortal* e *falante* ao mesmo tempo. Sendo assim, é o animal que possui a faculdade da linguagem e, simultaneamente, a faculdade da morte. Uma vez que é o *falante* e o *mortal*, o homem é, nas palavras de Hegel, o ser negativo que “é o que não é, e não é o que é”.⁵ Perceber essa mortalidade humana e questionar o entendimento da negatividade dos seres *falantes* e *mortais* em *As intermitências da morte* são algumas reflexões possíveis que me proponho nesta dissertação. Discutirei isso mais aprofundadamente no terceiro capítulo deste trabalho.

O objeto aqui estudado, o livro *As intermitências da morte*, foi publicado em 2005, quando José Saramago tinha 83 anos, e é, talvez, fruto de seu questionamento a respeito de sua própria morte. E, se assim foi, o escritor percorreu o caminho sugerido por Umberto Eco, que disse que a melhor maneira de um escritor idoso enfrentar a mortalidade é reconhecer a estupidez do mundo que será deixado para trás.⁶

Saramago teria, então, escrito uma sátira à vaidade humana e detalhado os anseios pela imortalidade. Retroalimentou-se do tema tão comum na história da literatura universal e

¹ BORGES, 2008, p. 19.

² Segundo Agamben (2006, p. 13), *Dasein* é, em sua estrutura mesma, um ser-para-o-fim, ou seja, para a morte, e, como tal, está desde sempre em relação com ela.

³ AGAMBEN, 2006, p. 76.

⁴ HEIDEGGER *apud* AGAMBEN, 2006, p. 9.

⁵ HEGEL *apud* AGAMBEN, 2006, p. 11.

⁶ Referência ao livro *A passo de caranguejo: guerras quentes e populismo mediático*, de Umberto Eco.

subverteu a alegoria medieval da dança da morte.⁷ “No romance, em vez de a morte ser o músico que conduz as pessoas a seu fim, é o violoncelista humano que seduz a morte.”⁸ Para Maria Alzira Seixo, a importância da música reside nesses vários graus de concreto e de abstrato que a “expressão sonora potencializa, e que são aqui expressão magistral da forma como Saramago utiliza a alegoria para chegar ao concreto, e a generalidade social para desembocar na singularidade do indivíduo”.⁹

Compreender os caminhos alegóricos tomados por José Saramago nessa obra, embora possa parecer óbvio, é um gesto de pesquisa inédito. Até este momento, não existem registros de dissertações ou teses acadêmicas nessa linha ou que se dediquem especificamente a *As intermitências da morte*. Quando o assunto é alegoria, verifica-se uma quantidade considerável de trabalhos sobre o romance *A caverna* (2000),¹⁰ talvez por se tratar de uma referência direta ao “Mito da caverna”, presente na obra *A República*, de Platão. Trabalhos como as dissertações de mestrado *Centro e margens literárias: alegoria e mito em A Caverna, de José Saramago* (2005), de Vanessa Cardozo Brandão, apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, ou *Deambulando pela(s) caverna(s) de Saramago* (2007), de Clarisse Ribeiro Medeiros, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, observam, via de regra, a apropriação que o escritor português faz do texto platônico para discutir a alegoria.

O objetivo aqui desenhado é o de ligar a ideia de alegoria a uma possível concepção sobre como a *morte parada*,¹¹ a não finitude figurada no universo literário saramaguiano, delineia um ensaio sobre a morte humana; e sobre como algumas noções filosóficas se entrecruzam na obra ao problematizarem a compreensão do chegar ao fim. Busca-se também compreender as desumanas ações em que se estabelecem as ruínas sociais do mundo. Como, por exemplo, a Igreja, o governo, a imprensa, os setores econômicos e a máfia se tornam personagens alegóricas, nessa obra de Saramago, com o intuito de denunciar os limites da desventura humana?

⁷ Segundo Ben Naparstek, autor do livro *Encontro com 40 grandes autores*, na Idade Média, a dança da morte era uma popular figura de discurso que demonstrava como a morte atrai qualquer um para sua dança, independentemente da posição social.

⁸ NAPARSTEK, 2010, p. 128.

⁹ SEIXO, 2006, p. 23

¹⁰ Informação retirada a partir dos trabalhos acadêmicos catalogados na Fundação José Saramago, em Lisboa, que frequentei durante o mês de maio de 2013, com o intuito de pesquisar sobre o livro aqui estudado.

¹¹ É a forma como os personagens do livro *As intermitências da morte* chamam a interrupção da morte em seu país.

Dessa forma, parto do pressuposto de que o uso das alegorias é uma das mais importantes marcas do processo criativo de José Saramago, sobretudo a partir de 1995, após o lançamento de livros como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), desembocando em *As intermitências da morte*. Trata-se de um período caracterizado pelo escritor português como uma fase distinta, quando “dobra-se uma esquina”.¹² Vejamos que esquina é essa.

Bagagem

Há tempos, pesquisadores que se debruçam sobre o trabalho de José Saramago insistem em uma mudança temática no conjunto de sua obra romanesca. A chamada “segunda fase” do escritor é repleta de manifestação imaginativa e de articulações alegóricas. Porém, antes de aprofundar nesse período, explico o que é entendido como “primeira fase”, para que fique clara a diferença entre uma e outra.

A “primeira fase” é marcada por enredos com locais e épocas determinados, fundamentados em fontes históricas. É o caso, por exemplo, dos livros *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986), no qual um dos heterônimos de Fernando Pessoa retorna a Lisboa em 1936, após uma ausência de 16 anos, e ali se instala, observando e testemunhando o desenrolar de um ano trágico,¹³ e *História do cerco de Lisboa* (1989), em que se questiona a suposta verdade histórica dos acontecimentos em torno da tomada de Lisboa em 1147 pelos mouros. Isso se dá por meio da personagem Raimundo Benvindo Silva, um revisor de textos que, ao revisar um livro sobre a história do Cerco de Lisboa, acaba cometendo propositalmente um erro, acrescentando a palavra “não” a uma frase e alterando, dessa forma, o fato histórico que revela o apoio dos Cruzados aos portugueses – fator decisivo para garantir o bem-sucedido cerco armado pelas forças de D. Afonso Henriques.¹⁴

De acordo com Teresa Cristina Cerdeira da Silva, a escrita com embasamento em acontecimentos históricos foi uma tendência da literatura portuguesa. “Sabemos que grande

¹² Expressão usada por José Saramago durante entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 2003. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QCACUZly3DM>>. Acesso em: 29 mar. 2013.

¹³ Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva, autora de *José Saramago: entre a história e a ficção – uma saga de portugueses*, a data representa acontecimentos históricos vividos pela Europa de uma crescente crise política entre as tendências “democráticas” e “totalitárias”. Nomes como Hitler, na Alemanha, Mussolini, na Itália, e o próprio Salazar, em Portugal, ganhavam força.

¹⁴ D. Afonso Henriques foi fundador do Reino de Portugal, e seu reinado, segundo a história oficial, inicia-se após o Cerco de Lisboa, em 1147, que integrou a reconquista cristã da Península Ibérica com o auxílio dos Cruzados. Foi o único sucesso da Segunda Cruzada.

parte do romance português do século XX se quer documental, pretende repensar o homem em seu dever histórico e quer fingir, enquanto arte, um compromisso com a veracidade.”¹⁵

Silva afirma que, ao escrever romances como *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago tinha como projeto literário não só seguir o traço histórico, mas ir além. Buscava apontar para uma nova história, uma história dos portugueses, não mais de Portugal.

Para Beatriz Berrini, essa tradição portuguesa passa, sobretudo, por Eça de Queiroz e Fernão Lopes: “O romance de Saramago se inscreve dentro de uma tradição portuguesa de História e de Ficção, quase tão antiga quanto a própria nação”.¹⁶ Essa ligação com o passado português não pode ser lida como algo patriótico por parte de Saramago, mas como um reconhecimento da importância de conhecer o passado de forma total para melhor construir o futuro.

Ao voltar-se para os tempos idos, o romancista interroga-os; graças à memória e imaginação, acrescenta-lhes as experiências pessoais e as colectivas. E também as criações da sua fantasia, de modo a dar a esse passado uma densidade maior, inesperadas ressonâncias no diálogo com o presente, assim o tornando pródigo em interrogações e respostas.¹⁷

Percebo, aqui, a associação entre a interpretação de Berrini e a definição de Lucien Febvre. O historiador francês afirma que a “história analisa os factos passados em função dos actuais”.¹⁸ Para Fernando Gómez Aguilera, Saramago entendia a história como Benedetto Croce – “Toda a história é História contemporânea” – e, partindo dessa orientação, “alojou o romance na memória do passado: com o empenho de desentranhar a sua circunstância concreta”.¹⁹ Ao longo de seu percurso literário, passou a percorrer outros caminhos, e tal inflexão – anteriormente mencionada – demonstraria que o escritor não trilhou uma linha evolutiva, sequenciada, segundo uma lógica de causa e consequência. “A partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período da minha vida de escritor.”²⁰

Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra [...] Tive de entender o novo

¹⁵ SILVA, 1989, p. 27.

¹⁶ BERRINI, 1998, p. 27.

¹⁷ BERRINI, 1998, p. 27.

¹⁸ FEBVRE *apud* SILVA, 1989, p. 23.

¹⁹ AGUILERA, 2013, p. 47.

²⁰ SARAMAGO, 2013, p. 33.

mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar.²¹

O trecho citado se mostra pertinente para esclarecer o que significa a divisão da obra de Saramago em duas fases, dois momentos distintos da identidade estilística do escritor, a transição para um universo mais profundo de compreensão do homem, lá onde talvez a pedra não saiba que é estátua. Fez-se, assim, a partir do *Ensaio sobre a cegueira*, uma forma de expressão da coletividade humana e colocou-se em questão que “se somos assim, que cada um se pergunte porquê”.²²

Outro percurso da vida literária saramaguiana é ainda percebido por Aguilera. Trata-se da fase final da vida do escritor, aquela que abrange as produções romanescas de *As pequenas memórias* (2006), *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009).

Se *As Pequenas Memórias* representam o seu tributo à origem, à raiz moral de procedência na qual se reconhece a pessoa que é o fabulador, *A Viagem do Elefante* coloca-se como uma homenagem à língua portuguesa e à imaginação criadora conatural à literatura, ao passo que *Caim* certifica a recusa ao mito religioso e, pelo contrário, o afeto à razão, que sempre fundamentou a atividade intelectual de Saramago.²³

As últimas obras do escritor português seriam, portanto, uma revisão cuidadosa de si mesmo, que reafirma algumas tradições literárias e ideologias pessoais que ele privilegiou ao longo de sua produção. Segundo Aguilera, a obra de Saramago é geometricamente bem-constituída, e sua distribuição obedece a uma proporção aritmética em torno do número três, sendo seis livros pertencentes ao “primeiro ciclo da sua narrativa”, de 1980 até 1992 – *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* e *A jangada de pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) –, e outros seis livros pertencentes à fase da “pedra”, ou segundo ciclo de sua narrativa – *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005).²⁴ Por fim, temos a já citada fase do “epílogo”, com *As pequenas memórias*, *A viagem do elefante* e

²¹ SARAMAGO, 2013, p. 33-34.

²² SARAMAGO, 2013, p. 34.

²³ AGUILERA, 2013, p. 53-54.

²⁴ Desconsidera-se, aqui, o que não é romance. Durante esse período, o escritor também se debruçou sobre o universo teatral, escrevendo duas peças: *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). Também publicou, ao longo de quatro anos (de 1994 até 1998), cinco diários, intitulados *Cadernos de Lanzarote*, além de um conto, *O conto da ilha desconhecida* (1998), e um texto infantil, *A maior flor do mundo* (2001).

Caim.²⁵ Assim, para Aguilera, a proporção aritmética em torno do número três organiza a arquitetura da produção narrativa em José Saramago.

É, porém, importante esclarecer que, embora as temáticas e os recursos recolhidos por José Saramago resultem em livros diferentes, alguns pilares são comuns em todos os três momentos do processo criativo romanesco do escritor. Esses elementos são afins e não apenas cuidam de atrelar uma obra a outra, formando um conjunto preciso e de fácil mapeamento, como também enaltecem o que existe de diferente nas variações cíclicas do escritor.

Parte dos títulos das obras que compõem o conjunto romanesco saramaguiano apresenta uma característica comum independentemente da fase: eles são capazes de ser claros, quase gabaritados a resumir o conteúdo da obra, mas ainda assim geram ambiguidades. Segundo Carlos Reis, “[o] título funciona, em José Saramago, como afirmação de um paradigma discursivo”.²⁶

Berrini nos traz como exemplo o título *Memorial do convento*. Para ela, trata-se de um nome “simbólico e metonímico, determinante da leitura ideológica do romance”.²⁷ Sabe-se, de imediato, que o conteúdo do livro remete a algo da memória de um convento específico, já estabelecido no título por “do convento”, e não por “de um convento”. Ao descobrir que a narrativa trata da história da construção do convento de Mafra, em Portugal, o leitor se depara com tudo que ali existe de crítico e denunciativo, embora o título não nos apresente esse viés. Ao contrário, ao lê-lo, pode-se supor que tratará da memória oficial daquele convento.

Sobre isso, lembra-nos Silva, o livro mostra que, diferentemente dos registros históricos, Mafra não é erguido pela vontade visionária de João V, mas sim pelos braços heroicos daqueles que ali trabalharam: “Onde não há documentos escritos deve o escritor fazer o seu mel, mesmo se não há aparentemente flores, senão continuaríamos a crer que, no passado, só havia os nomes que até hoje a história registrou”.²⁸

A ambiguidade também se faz presente em *História do Cerco de Lisboa*. A um leitor desavisado, esse livro pode parecer didático, historicista. Mas seu conteúdo apresenta uma afirmação do “não”, do ato de negar, pensar e enxergar uma história diferente e possível. O

²⁵ Após sua morte, a Fundação José Saramago e a Editorial Caminho, de Lisboa, publicaram *Claraboia* (2011), livro escrito por Saramago em 1953 e que, por nunca ter obtido uma resposta do editor que o leu, passou a ser “renegado” pelo escritor português, que afirmava que enquanto estivesse vivo não permitiria sua publicação.

²⁶ REIS, 1998, p. 14.

²⁷ BERRINI, 1998, p. 186.

²⁸ SILVA, 1989, p. 35.

leitor que o ler esperando uma história oficial conhecerá uma versão questionadora: “Reveste-se o título de uma certa ironia se, lida a obra, pensarmos que os cercos de Lisboa que se relatam chegam mesmo a contradizer-se, graças à troca do *sim* pelo *não*”.²⁹

José Saramago narra dois acontecimentos envolvendo leitores que adquiriram suas obras com a certeza de que encontrariam no conteúdo o que o título desvelava e se surpreenderam. Duzentos exemplares do *Manual de pintura e caligrafia* (1977), livro que faz parte do período formativo do escritor, sobre o qual tratarei mais adiante, foram comprados por uma instituição de ensino. Acreditaram eles que a obra era mesmo um simples manual de pintura e de caligrafia. Ela traz, porém, um relato de aprendizagem e reflexão metaliterária sobre a narrativa como modo de representação.³⁰ Outro caso de confusão gerada pelo título é o de uma leitora brasileira, de Fortaleza, no Ceará. Após finalizar a leitura de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, enviou uma correspondência ao escritor:

Não lhe escrevo, com cortesias e respeito para quem não merece, pois não passas de um herege, ateu e ímpio. Só escreveste heresias, deboches e burrices, pois como se diz e todo mundo fala “todo português é burro”. Comprovaste como tua pena e ainda tens o descaramento de achares que foste chamado a contar a vida de Jesus Cristo, tu que não és digno, nem de pronunciar o nome Dele. Só se foste chamado pelo Satanás, teu amigo.³¹

Em certa medida, *As intermitências da morte*³² já apresenta em seu título uma espécie de indicação da trama. Sabe-se que haverá uma descontinuação do ato de morrer, a anulação da morte que constrói, entre o princípio e o fim, a espiral que enreda toda a narrativa; porém, é impossível imaginar como e por que isso acontece. Portanto, não é a conclusão da história que interessa. Como escreveu Vera Bastazin sobre Saramago: “Apesar da força desses fatos perceptivos, não são eles que prendem e oferecem ao leitor o prazer e o verdadeiro significado do texto”.³³

²⁹ BERRINI, 1998, p. 188.

³⁰ Segundo Horácio Costa, autor do trabalho *José Saramago: o período formativo, Manual de pintura e caligrafia* marca o momento de objetivação, quando Saramago consegue filtrar todas as experiências anteriores e canalizá-las para uma bem-sucedida forma de narrar, de construir maduramente uma voz e um personagem-narrador. O livro fala da crise entre criador e criatura e tem como personagem “H”, que a certa altura escreve: “agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido” (SARAMAGO, 1992, p. 16). O enredo mostra tal crise, explícita na figura do pintor acadêmico que, por meio de seu diário, busca esclarecer a si mesmo e a seu impasse expressivo profissional.

³¹ SARAMAGO, 1999, p. 368-369.

³² Em entrevista a José Carlos Vasconcelos para a revista *Visão*, em 2005, José Saramago diz que o título da obra em si apresenta uma importante referência: “o meu título é muito proustiano, porque em *À la recherche du temps perdu* fala-se das ‘intermitências do amor’” (VASCONCELOS, 2005, p. 113-119).

³³ BASTAZIN, 2006, p. 160-161.

Além do título, identifico como característica que transita entre todos os ciclos saramaguianos a presença de epígrafes como arremate de compreensão da obra. Em boa parte, elas são creditadas a livros imaginários, criados pelo próprio escritor. Em *História do Cerco de Lisboa*, vemos: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”, do *Livro dos conselhos*. Em *Ensaio sobre a lucidez*, encontra-se: “Uivemos, disse o cão”, do *Livro das vozes*. A mais conhecida de todas as epígrafes está no *Ensaio sobre a cegueira*, em que lemos: “Se podes olhar vê, se podes ver repara”, também do *Livro dos conselhos*.

É possível ainda apontar outras características, como a ausência de sinais de pontuação e de travessões nos diálogos. “No meu processo narrativo adoto os mecanismos do discurso oral [...] A fala compõe-se de sons e pausas, nada mais. O leitor dos meus livros deverá ler como se estivesse a ouvir da sua cabeça uma voz dizendo o que está escrito.”³⁴

Em diálogo com Padre Antônio Vieira, o escritor percebe na estilística barroca “uma desesperada busca de clareza”.³⁵ Afirma: “Como se fosse necessário fazer vários traços para chegar a uma expressão que o traço único não pode dar”.³⁶ Para Luciana Stegagno Picchio, a própria separação, sugerida por Saramago, de sua obra entre “estátua” e “pedra” é, em certo sentido, barroca. “Refiro-me, claro, aos técnicos da literatura capazes de classificar um texto desde o seu início com base em categorias meta-históricas das quais, por outro lado, cedo aprendemos a desconfiar.”³⁷ Discutirei sobre o barroco no segundo capítulo. Antes, creio ser necessário me debruçar sobre o período formativo do escritor.

Pré-bagagem

Outro caminho merecedor de detalhamento, mas que é anterior a todos os mencionados até aqui, é aquele que abrange o “período formativo” do escritor. São os cantos empoeirados e escuros de sua trajetória. Um tempo em que o então jornalista, crítico literário e tradutor José Saramago se dedicou ao ato de experimentar. Um caminho demorado de 33 anos de publicações esporádicas que começou em 1947, com *Terra do pecado*, e culminou em

³⁴ SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 238.

³⁵ AGUILERA, 2010, p. 230.

³⁶ SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 29.

³⁷ PICCHIO, 2013, p. 13.

Levantado do chão, de 1980, percorrendo os corredores da poesia, da crônica, do teatro, de livros tão experimentais que não acharam lugar nas prateleiras dos gêneros literários.

Por isso, ao contrário do que é afirmado pela crítica que mergulha no universo saramaguiano, José Saramago não é um escritor tardio – seu primeiro livro, um romance, foi publicado quando ele tinha apenas 25 anos. Ele também não é um escritor totalizador, como o definiram alguns críticos, no sentido em que há a predominância de um gênero e em que a crítica é capaz de, estudando uma única obra, reconhecer o conjunto. Para Horário Costa, não existem dúvidas, Saramago é um escritor fragmentado, ou seja, faz parte daqueles que atuam em vários gêneros e que têm na diversidade de sua obra uma marca.³⁸

Posso aqui considerar o período formativo não como um primeiro ciclo, já que as divisões descritas anteriormente dão conta apenas de um período predominantemente romanesco do escritor, mas como um período que constitui uma espécie de “pré-bagagem”, de escolha do que levar, do que se encaixa melhor aqui ou ali e de quais poeiras restarão e se aquietarão pelos cantos.

Dezessete anos depois de seu primeiro romance, *Terra do pecado*, Saramago publica *Os poemas possíveis*,³⁹ e, em 1970, lança *Provavelmente alegria*.⁴⁰ “Para todos os efeitos a entrada de José Saramago no cenário literário português se dá como poeta”.⁴¹ Em seguida, vieram dois livros de crônicas, *Deste mundo e do outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973),⁴² e dois de escritos políticos, *As opiniões que o DL teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976), e, entre eles: *O ano de 1993* (1975). Dois anos mais tarde, lança seu “ensaio de romance”⁴³: *Manual de pintura e caligrafia* (1977); depois, um livro de contos, *Objecto quase* (1978), e duas peças de teatro: *A noite* (1979) e *Que farei com este livro?* (1980).⁴⁴ E ainda

³⁸ COSTA, 1997, p. 17.

³⁹ Segundo Horário Costa, a poesia saramaguiana se aproxima fortemente de Fernando Pessoa, sobretudo de Ricardo Reis, por sua fisicalidade, sua concisão e seu erotismo. Quatorze anos depois de publicar *Os poemas possíveis*, não à toa, ele publica *O ano da morte de Ricardo Reis*.

⁴⁰ Em 1953, Saramago tentou publicar *Claraboia*, texto que, conforme dito anteriormente, não chegou a ser obra naquele momento, sendo publicado apenas em 2011, pela Fundação José Saramago.

⁴¹ COSTA, 1997, p. 44.

⁴² Duas obras muito bem recebidas pela crítica da época. João Palma Ferreira percebe nelas duas importantes referências da literatura portuguesa: Miguel Torga e Raul Brandão.

⁴³ Segundo Carlos Reis, *Manual de pintura e caligrafia* apareceu na primeira edição com esse subtítulo. Sobre isso, Saramago disse: “Hoje olho para isso como não podia olhar então, claro está. O *Manual de Pintura e Caligrafia* provavelmente é um livro de aprendizagem” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 88).

⁴⁴ Trata-se de uma obra que marca a primeira investida de José Saramago no terreno do histórico e na tentativa mais ou menos explícita de sua reconstrução. A trama decorre entre abril de 1570 e março de 1572 e conta a história da chegada de Luís Camões a Lisboa e suas negociações para a publicação de *Os lusíadas*. A escolha de Camões e de sua obra maior permite a Saramago uma interpretação de Portugal e dos portugueses.

escreve outro texto considerado “experimental”, em 1979, para uma coletânea sobre os sentidos humanos: *Poética dos cinco sentidos – ouvido*.

Eis o que Costa chama de período para “público restrito”, que, ao contrário dos ciclos formados pela predominância dos romances, ou o conjunto para “público amplo”, é tomado pela pluralidade de gêneros. Para o pesquisador, o período formativo é “um período transicional, de superação em relação aos caminhos até então trilhados na sua própria obra e de abertura a novos procedimentos e referenciais”.⁴⁵ É nesse momento que é possível, para Saramago, deslizar por fronteiras entre prosa poética e ficção, como acontece em *O ano de 1993*, abusar do recurso alegórico, como em *Objecto quase*, e até negar o neorrealismo preponderante no momento da escrita de sua primeira obra, *Terra do pecado*. Tudo foi possível, inconsciente ou conscientemente. Só assim Saramago atinge uma pulsão de liberdade criativa e de libertação de seu imaginário, sobretudo no final dos anos 1970.

Segundo Costa, Saramago atua em suas experimentações com certa agressão às novas formas, aos fatores estilísticos, às opções discursivas, e se utiliza de um percurso sinuoso em suas narrativas. Assim, ao “dar o que se poderia considerar um ‘passo para trás’, o escritor tornava clara a sua não atribuição a nenhum movimento contemporâneo e afirmava sua indiferença a isso; na verdade, dava um passo ‘para frente’, ao sinalizar-se um caminho próprio”.⁴⁶ E, caminhando adiante, observou a “estátua” e, enfim, entrou na “pedra”.

Pouso

Considerando que a hipótese de meu trabalho é a de que *As intermitências da morte* pertença também ao segundo ciclo da narrativa de José Saramago, proponho, como esforço de compreensão organizado, retomar as análises em torno da “segunda fase” do escritor português. Trata-se de um momento de tomada de consciência sobre uma responsabilidade de ação política em busca de exigir intervenções sociais. Para Aguilera, é uma fase que “centra-se na fragilidade do ser humano atual e nos desvios da organização social que lhe serve de suporte vital e estrutura as suas relações comunitárias”.⁴⁷

⁴⁵ COSTA, 1997, p. 214.

⁴⁶ COSTA, 1997, p. 359-360.

⁴⁷ AGUILERA, 2013, p. 48.

Assim, José Saramago comuta seus romances para uma observação questionadora das ações humanas individuais que sempre chegam ao coletivo. As narrativas passam a ser guarnecidas de interrogações, denúncias, incômodos, indignações que coletam respostas pessimistas, mas que ainda assim revelam uma compaixão e um amparo em relação aos homens.

Junto ao afloramento das questões humanas, o ciclo da “pedra” trouxe para José Saramago outras predominâncias. A primeira é a ausência de nomes próprios para suas personagens. Ao contrário do que havia na fase conhecida por “estátua”, com Blimunda e Baltasar⁴⁸ ou Ricardo Reis e Jesus Cristo,⁴⁹ o segundo momento da narrativa saramaguiana passou a caracterizar personalidades, gestos e cargos e a dispensar nomenclaturas. Para Berrini, essa atitude contribui para universalizar as discussões. “Se os eventos e as personagens são meios de que o autor se serve para dizer outra coisa, [...] aceita-se facilmente a ausência de nomes. Nomear é distinguir, é individualizar”.⁵⁰ O melhor é que, quando o desafio é aceito por aquele que o lê, passa-se a compreender o quão desnecessário é nomear.⁵¹

A segunda predominância é a do elemento alegórico. Para Aguilera, trata-se de uma aproximação com uma vocação, uma forma encontrada por Saramago para ilustrar seus questionamentos sobre o mundo: “A sua vocação ilustrada encontra assim apoio numa linha de escrita alegórica que equipou romances de projeção simbólica, carregados de ideia e valores, capazes de perfilar conflitos capitais do nosso tempo”.⁵² Trago como exemplo o *Ensaio sobre a lucidez*, que cria a alegoria de uma peste branca, uma rebelião cidadã protagonizada por uma cidade que decidiu votar em branco, interpretada pelas autoridades como um desafio intolerável.

Chego ao objeto aqui estudado. Nele, tanto a ausência de nomes próprios quanto a presença do recurso alegórico são marcas evidentes. Segundo Maria Alzira Seixo, fazendo um rápido resumo da obra, o livro é “inspiração histórica e visão sociológica que unem-se em manifestação textual sutil e não documentarista, expressivamente política, para construir a usual alegoria da ficção saramaguiana”.⁵³

⁴⁸ Protagonistas de *Memorial do convento*.

⁴⁹ Personagens que não só tiveram nomes próprios como os viram estampados nos títulos dos livros aos quais pertencem.

⁵⁰ BERRINI, 1998, p. 135.

⁵¹ Em outra epígrafe conhecida de José Saramago, presente em *Todos os nomes*, ele diz: “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”, do *Livro das evidências*.

⁵² AGUILERA, 2013, p. 49.

⁵³ SEIXO, 2006, p. 23.

As intermitências da morte é uma obra que surge para José Saramago na véspera do Dia de Finados de 2004, quando o escritor lia *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke. “A certa altura interrompi a leitura, virei o livro, li a contracapa. E foi uma referência mínima à morte, no texto do editor que fez saltar a ideia: a morte passa a anunciar às pessoas que elas vão morrer”.⁵⁴ Um ano depois, nascia o livro que narra a história de uma aventura crítica e revisa apaixonantes discussões em torno da eternidade, que conquista no pessimista José Saramago a chance de um novo espaço entre os homens. Para Aguilera, “Saramago toma a morte como argumento, afastado do sentimento e do drama pessoal, para se deter num ponto de vista social, estritamente operativo e material”.⁵⁵

O livro pode ser dividido em três momentos. O primeiro se refere à própria intermitência da morte. No romance, José Saramago descreve um país onde as pessoas cessam de morrer:

No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, sem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante.⁵⁶

A princípio, esse acontecimento se configura como o ancestral sonho da espécie humana: a imortalidade. Eternidade como um signo positivo, mas “nem tudo é festa, porém, ao lado de uns quantos que riem, sempre haverá outros que chorem”,⁵⁷ e a súbita felicidade se transforma em estorvo. *A morte parada* surge como um pretexto para as reflexões existenciais e críticas à sociedade, apontando a Igreja, a imprensa, o governo, as funerárias, os asilos e a máfia como mecanismos capazes de operar processos de desumanização em prol de um bem-estar econômico, egoísta e amoral.

Na leitura de Aguilera, o autor aproveita “a reflexão sobre a fatalidade da morte, sobre a sua conveniência funcional, para examinar, pela mão da ironia e, por momentos, do sarcasmo, determinados aspectos da existência contemporânea”.⁵⁸ Ao mesmo tempo, Saramago elabora uma “teoria do caos da imortalidade aplicando o instrumento cartesiano da razão com a

⁵⁴ VASCONCELOS, 2005, p. 9-10.

⁵⁵ AGUILERA, 2013, p. 52.

⁵⁶ SARAMAGO, 2005a, p. 11.

⁵⁷ SARAMAGO, 2005a, p. 25.

⁵⁸ AGUILERA, 2013, p. 52.

finalidade de mostrar quais seriam os efeitos concretos da ausência de morte num país indeterminado, submetido ao rigor da sua análise”.⁵⁹

Na segunda parte da narrativa, a morte se personifica, torna-se personagem e age, enviando uma carta à TV nacional: “Estimado senhor, para os efeitos que as pessoas interessadas tiverem por convenientes venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia”.⁶⁰ Entretanto, passa a agir diferente: “a partir de agora toda a gente passará a ser prevenida por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe resta de vida”.⁶¹ O comunicado é feito por meio de uma carta de cor violeta enviada a cada futuro morto. “É como se a morte de certo modo se submetesse também à contingência civilizacional de que dispõe, entrando no jogo da submissão ao tempo.”⁶²

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 lhe 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 compreender que existe uma certa diferença entre a imagem nervosa de um director-geral falando ontem à noite no pequeno ecrã e estas páginas convulsas, agitadas, manchadas de títulos exclamativos e apocalípticos [...] que nos contentaremos com respigar aqui estes poucos mais expressivos exemplos, Depois Do Paraíso O Inferno, A Morte Dirige O Baile, Imortais Por Pouco Tempo, Outra Vez Condenados A Morrer, Xequé-Mate.⁶³

A terceira parte apresenta o elemento-surpresa: o retorno de uma dessas cartas. Sem explicações, sabe-se apenas que a correspondência não chega ao destinatário, ou que este se recusa a recebê-la. “Diz-se, di-lo a sabedoria das nações, que não há regra sem excepção.”⁶⁴ É o que João Marques Lopes chama de conflito entre Tânatos, “transformado em atraente mulher, e Eros, tendencialmente encarnado em um violoncelista inconscientemente renitente ao cumprimento do fim de seus dias”.⁶⁵ A partir desse momento, a morte passa a estudar o destinatário, identificado como *violoncelista*,⁶⁶ “que desde que tinha nascido estava destinado a morrer novo, com quarenta e nove primaveras”,⁶⁷ e, entretanto, “acabara de perfazer descaradamente os cinquenta, desacreditando assim o destino, a fatalidade, [...] e todas as demais potências que se dedicam a contrariar por todos os meios dignos e indignos a nossa

⁵⁹ AGUILERA, 2013, p. 52.

⁶⁰ SARAMAGO, 2005a, p. 99.

⁶¹ SARAMAGO, 2005a, p. 100.

⁶² SEIXO, 2006, p. 23.

⁶³ SARAMAGO, 2005a, p. 110.

⁶⁴ SARAMAGO, 2005a, p. 135.

⁶⁵ LOPES, 2010, p. 165-166.

⁶⁶ Em *As intermitências da morte*, assim como em vários outros livros de José Saramago, nenhuma das personagens tem nome próprio.

⁶⁷ SARAMAGO, 2005a, p. 142.

humaníssima vontade de viver”.⁶⁸ Ao se aproximar, a morte acaba por se apaixonar por aquele que já deveria não mais estar vivo. Nesse caso, a carta violeta conheceu, nas palavras do romancista, o mais comum dos fósforos. “Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem [...]. No dia seguinte, ninguém morreu.”⁶⁹ É quando, na leitura de Seixo, “a alegoria transforma-se porém inesperadamente na história de amor mais incrível, inverossímil e comovente, que é, antes de mais, a história de um matador rotineiro em transe de emocionada descoberta da maravilha da criação”.⁷⁰

Para Seixo, *As intermitências da morte* é um livro em que “morte com amor se paga, ou de como uma alegoria se pode prender a um símbolo. Neste romance que é uma maravilha de ler, e é preciso com atenção escutar também”.⁷¹ A pesquisadora chama a atenção para dois elementos. O primeiro está ligado à temática, à discussão em torno da eternidade, presente infinitas vezes na literatura, sobretudo no barroco, linhagem que influencia José Saramago desde sempre. Seixo lembra o poeta barroco francês Agrippa d’Aubigné: “Nesse corpo da Morte encerrei eu a vida”.⁷² O segundo tem a ver com a presença da música, do violoncelista. Para deixar claro o que nos fala Seixo, recorro a outro trecho de *As intermitências da morte*:

Suponho que veio para trazer a carta, que não a rasgou, Sim, tenho-a aqui nesta bolsa, Dê-ma, então, Temos tempo, recorde ter-lhe dito que as pressas são más conselheiras, Como queira, estou ao seu dispor, Di-lo a sério, É o meu maior defeito, digo tudo a sério, mesmo quando faço rir, principalmente quando faço rir, Nesse caso atrevo-me a pedir-lhe um favor, Qual, Compense-me de ter faltado ontem ao concerto, Não vejo de que maneira, Tem ali um piano, Nem pense nisso, sou um pianista medíocre, Ou o violoncelo, É outra cousa, sim, poderei tocar-lhe uma ou duas peças se faz muita questão, Posso escolher, perguntou a mulher, Sim, mas só o que estiver ao meu alcance, dentro das minhas possibilidades. A mulher pegou no caderno da suíte número seis de Bach e disse, Isto.⁷³

Mas voltemos ao primeiro momento do livro, em que nem a música nem o violoncelista se fazem presentes, em que o olhar do narrador ainda se volta exclusivamente para a “generalidade social”, como diz Seixo. Para José Carlos Vasconcelos, *As intermitências da morte* é, no conjunto da obra de José Saramago, a mais filosoficamente especulativa de todas as suas ficções. “Sobretudo na primeira parte, [...] faz um notável retrato, mesmo quando sob a aparência da caricatura, de muitas situações, corporações e instituições actuais.”⁷⁴

⁶⁸ SARAMAGO, 2005a, p. 142.

⁶⁹ SARAMAGO, 2005a, p. 207.

⁷⁰ SEIXO, 2006, p. 23.

⁷¹ SEIXO, 2006, p. 23.

⁷² SEIXO, 2006, p. 23.

⁷³ SARAMAGO, 2005a, p. 206.

⁷⁴ VASCONCELOS, 2005, p. 9-10.

As intermitências da morte é uma obra que, mesmo atravessando seus três momentos, como foi aqui proposto – do social, da entidade e, depois, da coisa humana –, não se esgota nas linhas finais, mas permanece sugerindo reflexões para além do texto. Sobre isso escreveu J. Ernesto Ayala-Dip: “A alegoria permite a Saramago escamar-se sobre a natureza humana e, sobretudo, sobre a natureza social de nosso mundo”.⁷⁵ Diz adiante: “sua literatura tem a ver com isso que Hegel chamava ‘a prosa do mundo’, onde a novela tem que representar o indivíduo em seu país da inumana despersonalização”.⁷⁶

Segundo o que diz Márcia Gonçalves, também inspirada em Hegel, o real, a vida não é algo dado, disponível, visível. Faz-se necessário que alguém venha e a construa, torne-a perceptível. Apenas assim as coisas ganham forma e sentido.

O processo de libertação do homem da dependência de uma necessidade puramente exterior e natural irá culminar na formação da subjetividade autoconsciente, que será, segundo Hegel, o verdadeiro conteúdo da arte bela. Este processo de superação da exterioridade do sensível se desenvolve gradativamente como apropriação da objetividade pelo espírito, que tem como momento máximo a realização do belo pela arte.⁷⁷

A alegoria, aqui, permite a Saramago, portanto, superar a exterioridade do sensível e apresentar o que nem sempre está visível. É nesse desenho do mundo ficcional saramaguiano que se faz presente o desvelar do universo empírico. Se, por um lado, a morte está a serviço de determinados interesses desumanos, por outro, a palavra faz a denúncia dos desumanizados. Como e por que o escritor português lança mão desse recurso alegórico para denunciar? É o que buscarei demonstrar no capítulo seguinte.

⁷⁵ AYALA-DIP, 2005, p. 5.

⁷⁶ AYALA-DIP, 2005, p. 5.

⁷⁷ GONÇALVES, 2001, p. 52.

CAPÍTULO 2

lugares

Nos campos em que temos interesse, o conhecimento vem apenas em relâmpagos. O texto é o longo trovão que o segue.

Walter Benjamin

Do realismo maravilhoso

Para que seja possível localizar a presença e o uso de procedimentos alegóricos no narrador de José Saramago, proponho buscar o lugar da obra *As intermitências da morte* no contexto do “realismo maravilhoso”, deixando clara a diferença entre este e o “realismo fantástico”. Embora Saramago seja conhecido por parte da crítica como um escritor circunscrito ao neorrealismo português,⁷⁸ o livro aqui estudado não pode ser visto como pertencente ao universo neorrealista. Isso porque nele o escritor se apropria da utilização do sobrenatural, em que a realidade é interceptada pelo irreal. Portanto, proponho questionar, por ora, em que medida o narrador se vale de elementos do fantástico ou do maravilhoso.

O fantástico se utiliza dos limites da realidade em que vivemos e é o que pode ser imaginado além desses limites, tendo a presença ambígua e constante do real e do sobrenatural. Para Tzvetan Todorov, na narrativa fantástica, as personagens estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica e uma explicação irracional e ilógica para os acontecimentos. O discurso narrativo mantém as personagens em um estado de incerteza constante diante do que é ou não real. “O fantástico [...] dura só o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem pertence ou não à ‘realidade’ tal como ela existe para a opinião comum.”⁷⁹

Já o maravilhoso está localizado justamente na aceitação do sobrenatural. No maravilhoso, determinadas possibilidades, por mais absurdas que sejam, são absorvidas naturalmente, mal se percebendo as despropositadas situações. Segundo Irleamar Chiampi:

O maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. [...] já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional.⁸⁰

Trata-se de um gênero que atua inserindo acontecimentos impossíveis dentro de uma perspectiva empírica, mas que não permite o despertar de um questionamento, estranhamento

⁷⁸ A literatura neorrealista teve no Brasil e em Portugal motivações semelhantes, resgatando valores do realismo e do naturalismo do fim do século XIX e apresentando forte influência do modernismo, do marxismo e da psicanálise freudiana. De acordo com Urbano Tavares Rodrigues, o neorrealismo português teve como característica “uma explícita solidariedade com o trabalhador (operários ou rurais)” e “uma manifesta vontade de intervenção transformadora” (RODRIGUES, 1981, p. 13). De fato, trata-se de características muito aplicáveis a José Saramago. Porém, do ponto de vista estilístico, os romances neorrealistas são verossimilhantes ao universo empírico, não possibilitando brechas para elementos como o maravilhoso ou fantástico.

⁷⁹ TODOROV, 1975, p. 41.

⁸⁰ CHIAMPI, 1980, p. 48.

ou espanto do leitor. Compreende, nesse sentido, a ausência do princípio de causalidade, o que concede aos acontecimentos extraordinários, às personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma razão antecedente.

No realismo maravilhoso, os eventos possuem probabilidade interna, acontecem naturalmente no decorrer da trama e “não apelam, portanto, à actividade de deciframento”,⁸¹ confirmando a impossibilidade de interpenetração entre o mundo real e o imaginário. Não são raras as situações, especialmente na terceira parte do livro de Saramago, às quais essa afirmação de Chiampi nos remete. A certa altura da obra, por exemplo, a morte se veste de mulher e vai à procura do violoncelista para lhe entregar pessoalmente sua carta violeta – renunciando seus últimos oito dias de vida. Isoladamente, a situação parece absurda, porém, no decorrer da narrativa, quase não se percebe a incoerência que o fato aparenta. Vejamos:

Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos como haviam calculado os antropólogos, Falaste, finalmente, exclamou a morte, Parece-me haver um bom motivo, não é todos os dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga, Quer dizer que não foi por me teres achado bonita, Também, também, mas igualmente teria falado se me tivesses aparecido na figura de uma mulher gorda vestida de preto como a monsieur marcel proust.⁸²

Aqui, o sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida, a normalidade das experiências conhecidas. É como se o estranho, nessa situação, se naturalizasse. Sendo assim, leio *As intermitências da morte* a partir da noção do maravilhoso. No livro, o sobrenatural serve ao narrador como possibilidade para o uso da alegoria e permite a transposição dos eventos de uma situação do absurdo para o espaço em que convivem leitor e autor.

Há uma afirmação de Beatriz Berrini, de quem tratamos no capítulo anterior, que se encaixa nessa tentativa de localização da obra saramaguiana: “em Saramago o maravilhoso é preponderante e convive naturalmente com os demais componentes sociais do mundo quotidiano dos homens, e esta é a regra geral da sua ficção”.⁸³

⁸¹ CHIAMPI, 1980, p. 59.

⁸² SARAMAGO, 2005a, p. 183.

⁸³ BERRINI, 1998, p. 129.

Do alegórico em Saramago

Entendendo *As intermitências da morte* como uma obra com características que se referem ao realismo maravilhoso, busco agora perscrutar o lugar do alegórico nesse livro de José Saramago. Antes, porém, é necessário encontrar esse recurso em sua obra de um modo geral. Para isso, retomo a leitura de Horácio Costa, para quem a alegoria está presente na produção do escritor desde suas primeiras publicações. Tal assunto já rondava os questionamentos de Saramago antes mesmo de ele se tornar escritor de ficção, quando ainda era crítico literário na revista *Seara Nova*, onde exerceu a função durante quase dois anos, entre 1967-1968, escrevendo 23 textos,⁸⁴ quase todos resenhas de romances publicados naquele período.

Ao escrever sobre o livro *A execução*, de Júlio Moreira, Saramago – segundo Costa – toca na questão do uso do recurso alegórico na referida obra criticada à época, e afirma: “o mais grave defeito da alegoria é a sua fraqueza orgânica”.⁸⁵ Posso até considerar que, àquela altura, o então jovem escritor – que tinha publicado apenas um romance e um livro de poesia – ainda não acreditava na potência argumentativa da alegoria. Mas, para Horácio Costa, José Saramago se utilizou de uma definição que pode perfeitamente ser vista como potencialmente alegórica: “fraqueza orgânica”.

O termo, a meu ver, sinaliza a presença de uma característica futura de sua obra, que, para Costa, tem seu nascimento no livro *O ano de 1993*.⁸⁶ É a partir dessa “prosa-poética experimental”⁸⁷ que Saramago encontra um outro uso da alegoria: “De alguma forma, lançar mão do discurso alegórico em *O Ano de 1993* metaforiza a liberação que este livro significa no contexto da obra saramaguiana”.⁸⁸ O livro é também fundador de outras características que a marcariam posteriormente, como a presença da reivindicação politizada e o uso de elementos que remetem ao realismo maravilhoso.

Outro texto fundamental para notabilizar a presença do alegórico na obra saramaguiana é o conto “O ouvido”, presente em uma coletânea que envolve seis escritores portugueses, intitulada *Poética dos cinco sentidos* (1979). Essa obra coletiva pode ser vista também como

⁸⁴ Segundo Fernando Gómez Aguilera, em sua cronobiografia *José Saramago: a consistência dos sonhos* (2008), os principais escritores resenhados por Saramago são Jorge de Sena, Agustina Bessa-Luís, Júlio Moreira, Alice Sampaio, Augusto Abelaira, Urbano Tavares Rodrigues, José Cardoso Pires, Rentes de Carvalho, Nelson de Matos e Manuel de Campos Pereira.

⁸⁵ COSTA, 1997, p. 193.

⁸⁶ COSTA, 1997, p. 23.

⁸⁷ Assim o define Horácio Costa.

⁸⁸ COSTA, 1997, p. 253.

um “mostruário” dos caminhos criativos de uma geração de autores portugueses. Tal proposta se baseia em remontar, em traduzir uma série de seis tapeçarias expostas no Museu de Cluny, em Paris.⁸⁹ “Sem dúvida, este processo implica em desmontagem da alegoria que se representa em cada uma das tapeçarias, e sua posterior remontagem”.⁹⁰

A alegoria em “O ouvido” está duplamente presente. Primeiro, de maneira mais explícita, ao “traduzir” a tapeçaria para o sentido da audição. Depois, José Saramago alegoriza o trabalho de construção da peça e transforma os próprios sons captados pelo ouvido na linguagem possível para descrever o futuro da tapeçaria. “Primeiro som é apenas o da corrente de ar que nos foles do órgão se introduz”,⁹¹ avisa no início do texto, quando ainda busca descrever, por meio de uma visão panorâmica da obra, quais barulhos a tapeçaria é capaz de produzir. Mais adiante, escreve:

Muito antes da tapeçaria houve outro primeiro som, este da ponta-de-prata vincando o desenho, guiada pelos olhos e a mão, dando ao traço o seu efêmero gêmeo que é o som, só existente em cada momento, como o presente movediço entre um passado que por vivido se cobre de incertezas e um futuro que só simplificarmente pode ser adivinhado.⁹²

Assim, José Saramago desenvolve o texto a partir de minúcias sobre a origem dos elementos que fazem parte da construção da tapeçaria. Percebo que, no trecho citado, o escritor faz uma descrição pormenorizada da origem da ideia que teve o tecelão. Depois, no momento seguinte do texto, o narrador faz igual detalhamento do modo de manufatura da peça que virá a gerar o som, lembrando que a tapeçaria nada mais é do que algo feito a partir de lã de ovelha: “O tempo ainda que muito se esperou, acaba por sempre chegar, e neste dia se hão-de desprender do corpo das ovelhas os focos espessos e crespos de lã, caindo ao redor como neve ou branda penugem de ave, enquanto a tesoura morde e estala”.⁹³ Em um determinado momento, Saramago arremata: “É destas simples coisas que se fazem as tapeçarias”.⁹⁴

⁸⁹ De acordo com a apresentação do livro: “As tapeçarias são, ao que se afirma, do princípio do século XVI, e o nome delas – ‘La Dame à la licorne’ – foi inventado no século XIX. Diz-se que no seu conjunto representam uma alegoria dos cinco sentidos, e essa interpretação parece correcta, ainda que muita coisa delas se ignore, a começar pelo nome de quem as compôs e desenhou. Presume-se que foram feitas para Claude Le Viste, quando noiva de Jean Chabannes-Vendennes, irmão do marechal de La Palisse, nomes sonoros da História da França. [...] Tanto mais que há também quem diga terem sido encomendadas por Jean Le Viste, pai da mesma Claude, no final do século XV, como os trajes ali estariam a sugerir. São questões da pequena ou grande história, que hão-de averiguar-se ou não” (SANTOS; COSTA, 2010, p. 15).

⁹⁰ COSTA, 1997, p. 258.

⁹¹ SARAMAGO, 2010, p. 21.

⁹² SARAMAGO, 2010, p. 22.

⁹³ SARAMAGO, 2010, p. 23.

⁹⁴ SARAMAGO, 2010, p. 24.

Adiante, após detalhar os sons que a produção da peça gera, Saramago observa a obra pronta como que diante de si e imagina o som que daquela ilustração é possível sair: “O primeiro som será, se quisermos, o minucioso serpentear, a passagem dupla do fio de lã entre os fios de linho, animal e vegetal entrelaçados, um ao outro necessários e sem isso mortos”.⁹⁵ Trata-se, como nos lembra Horácio Costa, de um mecanismo de “tradução” de “uma matéria de um outro universo representacional, além de que reverberante de carga histórica, para a linguagem contemporânea da prosa”.⁹⁶

Por fim, “O ouvido” é, antes de tudo, uma operação de compreensão da origem dos elementos que irão gerar a tapeçaria, buscando contar alegoricamente a história de suas matérias-primas. Além disso, é um importante exercício do escritor para a introdução do recurso alegórico em sua obra. Nascia ali uma das mais importantes características de sua fase seguinte.

Do barroco

Ao publicar *Objecto quase* (1978), Saramago aponta para outra característica que viria a fazer parte de todo o seu período romanescos: o barroquismo. De fundamental importância, esse livro seria o primeiro do autor a unir os dois recursos que alimentaria, por exemplo, o objeto de minha dissertação. O conto “Cadeira” é fundador nesse sentido, por enfatizar o necessário pacto entre autor e leitor em um processo alegórico, pois “desde o princípio identifica no corpo que cai uma referência não apenas a Salazar enquanto indivíduo como também a todo um sistema ideológico-político preciso”.⁹⁷

Estás enfim mais perto do chão. Já o pé são e o pé mocho da cadeira resvalaram para a frente, todo o equilíbrio se perdeu. Distinguem-se os prenúncios da verdadeira queda, o ar deforma-se em redor, os objetos encolhem-se de susto, vão ser agredidos, e todo o corpo é um retorcimento crispado, uma espécie de gato reumático, por isso incapaz de dar no ar a última volta que o salvaria, com as quatro patas no chão e um baque macio, de bicho vivíssimo. [...] E agora que espaço há, que espaço resta entre o canto do móvel, o punho, a lança da África, e o lado mais frágil da cabeça, o osso predestinado? Podemos medir e ficaremos espantados com o pouquíssimo espaço que falta percorrer, repare-se, não cabe um dedo, nem tal, muito menos do que isso, uma unha, uma lâmina de barbear, um cabelo, um simples fio de bicho-da-seda, ou de aranha. Tempo ainda resta algum, mas o espaço vai acabar-se.⁹⁸

⁹⁵ SARAMAGO, 2010, p. 25.

⁹⁶ COSTA, 1997, p. 88-89.

⁹⁷ COSTA, 1997, p. 328.

⁹⁸ SARAMAGO, 1994, p. 24.

Percebo que o conto é permeado pelo que Costa chama de uma “verborragia da clave barroca”. “A contribuição de leituras barrocas para a formação [...] de Saramago ultrapassa o nível de uma sensibilidade, para transformar-se na origem de um raciocínio poético que em alguns momentos revivifica o barroco ibérico”.⁹⁹ É em *Objecto quase*¹⁰⁰ que José Saramago consegue filtrar suas leituras e experiências textuais para sua formação como escritor maduro. Livros como *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna*, *Ensaio sobre a lucidez* e o próprio *As intermitências da morte* são, de algum modo, herdeiros desse hibridismo da alegoria e do barroco iniciado em *Objecto Quase* e visto por parte da crítica como influência vieiriana.

Padre Antônio Vieira – que, como escreve Margarida Vieira Mendes, situa-se na série de vidas e de vias do homem renascentista e pós-renascentista, mais precisamente, do homem barroco¹⁰¹ – tem um lugar importante não só na construção textual da escrita saramaguiana, mas também em toda a literatura moderna portuguesa. José Saramago certa vez afirmou sobre ele: “Nunca se escreveu na língua portuguesa com tanta beleza como ele fez”.¹⁰²

Parte dessa beleza certamente se constrói pelo uso do recurso alegórico, tão presente na textualidade de Vieira. E, mais que bela, a forma como ele se apropriou do dispositivo alegórico excedeu os modelos convencionais de utilização da alegoria em sua época. Explico: boa parte dos autores que se apropriaram do recurso até então tinha como intenção imprimir elegância ao texto, torná-lo belo. A alegoria era, portanto, maquiagem, perfumaria, excesso.

Segundo Marcelle Ventura Carvalho, em seu texto “Vieira e a construção alegórica”, existia uma preocupação em utilizar figuras de linguagem para cativar, prender e envolver o ouvinte. Porém, em Vieira, não se trata apenas de beleza. Existe nas alegorias do jesuíta luso-brasileiro uma aproximação com a clareza, afinal, mais que uma forma de edificação moral e espiritual, os textos vieirianos eram instrumentos de ação política e social. “Quando se lê o *Sermão da Sexagésima* a agudeza com que Vieira aproxima ‘árvore’ de ‘sermão’ é tão forte e clara que depois não existe, para o leitor, nada mais parecido com o sermão do que a árvore.”¹⁰³

⁹⁹ COSTA, 1997, p. 70.

¹⁰⁰ Além de “Cadeira”, o livro nos apresenta outros cinco contos: “Embargo”, “Refluxo”, “Coisas”, “Centauro” e “Desforra”.

¹⁰¹ MENDES, 1989, p. 17.

¹⁰² AGUILERA, 2010, p. 205.

¹⁰³ CARVALHO, 2007, p. 182.

Vieira vai, portanto, além das preocupações estéticas e textuais vigentes quanto ao uso da alegoria. Em seu estudo, Carvalho apresenta o exemplo do *Sermão de Santo Antônio*, que foi pregado na cidade de São Luís do Maranhão, em 1654. Aqui, Vieira constrói alegorias capazes de transmitir as verdades morais, os vícios da humanidade, os cânones da Igreja, a situação política da Colônia.

Rodeia a Nau o Tubarão nas calmarias da Linha com seus Pegadores às costas, tão cerzidos com a pele, que mais parecem remendos, ou manchas naturais, que os hóspedes ou companheiros. Lançam-lhe um anzol de cadeira com a ração de quatro soldados, arremessa-se furiosamente à presa, engole tudo de um bocado, e fica preso. Corre meia campanha a alá-lo acima, bate fortemente o convés com os últimos arrancos; enfim, morre o Tubarão, e morrem com ele os Pegadores.¹⁰⁴

Na leitura de Carvalho, o sermão, sendo alegórico, é uma crítica à corrupção da humanidade, alegoricamente nomeada de “peixe”. Nesse texto, portanto, a alegoria é construída a partir da analogia estabelecida por Vieira, que, segundo Carvalho, transpõe o comportamento dos peixes para os homens. “O que proporciona a alegoria é a agudeza do orador que aproxima conceitos distintos ‘peixe’ e ‘homem’, criando a analogia a partir de ‘supostas’ semelhanças.”¹⁰⁵ Sendo assim, “Tubarão” é a metáfora usada para o vice-rei ou os governadores das colônias; “Pegadores” é a metáfora referente aos bajuladores e parasitas que acompanham os governadores, dependendo destes para sobreviverem. “Como foi visto, a alegoria tem por finalidade proporcionar beleza e clareza ao discurso [...]. No entanto, a linguagem simbólica adquire no exemplo de Vieira caráter pedagógico e político, e não mais puramente ornamental.”¹⁰⁶

Percebo aqui a grande herança que Saramago adquiriu de Vieira: apropriar-se do discurso alegórico para denunciar. Trata-se de um espólio estilístico, e não comportamental ou político. Assim como a construção alegórica do *Sermão de Santo Antônio* foi feita para explicitar a situação moral e política da colônia brasileira, Saramago, sobretudo no primeiro capítulo da obra aqui estudada, irá alegorizar situações comuns de nosso cotidiano com o objetivo de apontar a corrupção que nos rodeia. É o que veremos a seguir.

¹⁰⁴ CARVALHO, 2007, p. 184.

¹⁰⁵ CARVALHO, 2007, p. 184.

¹⁰⁶ CARVALHO, 2007, p. 184.

Do alegórico em *As intermitências da morte*

Recuperando uma das questões que movem este trabalho, vale perguntar: em que medida a *morte parada*, a não finitude apresentada no universo literário, é capaz de revelar as ruínas sociais e os comportamentos egoístas do mundo? Uma busca possível, mas não conclusiva, somente a título de hipótese, seria indagar como a alegoria tem sido, há tempos, um dispositivo capaz de servir a fins desse tipo. Para refletir sobre isso, é necessário fazer uma revisão acerca de algumas definições que o termo recebeu ao longo da história.

Utilizada desde a Grécia Clássica, estando presente em textos filosóficos de Platão (Livros II e VII de *A República*), a alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) possibilita dizer uma coisa para fazer compreender outra. Para Gian Paolo Caprettini, a definição clássica se deve a Quintiliano, que afirma: “alegoria é uma metáfora continuada que mostra uma coisa quanto às palavras e uma outra coisa quanto ao sentido”.¹⁰⁷ Diversos pensadores refletiram sobre o termo e chegaram a conclusões aproximadas da definição de Quintiliano. Entre eles, conforme mostra Caprettini, estão Cícero, H. Lausberg e A. Henry.

Caprettini, para deixar mais evidente a definição de alegoria, recorre ao exemplo da etimologia. Segundo ele, quando se criam palavras para significar o que ainda não tem nome, estabelece-se uma prática alegórica. Isso acontece como atividade levando-se em conta os efeitos imitativos dos sons ou como convicção de que o léxico é constituído a partir de um repertório limitado de nomes-raízes, a partir dos quais, por analogia, é possível produzir toda uma série de palavras. “Mimetismo do som, contiguidade, similitude fundam as relações reais entre nomes e objectos, de modo que a etimologia é uma prática alegórica.”¹⁰⁸

Como mostrei anteriormente, durante muito tempo a alegoria servira como “perfumaria” para as palavras. De fato, para Caprettini, a alegoria pode ser o ornamento de um texto e, por isso mesmo, estar dentro da ordem retórica, mas também pode ser a estrutura narrativa, “a ordem global de um discurso, ou pode ainda ocupar uma parte do texto, entrando numa combinatória ou numa luta com outras partes do texto não alegóricas”.¹⁰⁹ Em muitos casos, segundo ele, a alegoria deixa de ser uma característica textual, emancipa-se, tornando-se forma, e se apresenta como trama. Desse modo, em um texto, a alegoria pode se apresentar dentro do

¹⁰⁷ CAPRETTINI, 1994, p. 247.

¹⁰⁸ CAPRETTINI, 1994, p. 251.

¹⁰⁹ CAPRETTINI, 1994, p. 249.

processo narrativo como uma concatenação de metáforas destinada a tornar acessível a uma imaginação concreta um conceito intelectual abstrato. O recurso alegórico, portanto, pode servir a um escritor de várias formas.¹¹⁰

Já Flávio Kothe percebe a alegoria como uma figura de linguagem cuja forma de representação não precisa ser, necessariamente, a linguagem verbal. Por exemplo, a alegoria pode existir em expressões como a pintura e a escultura. “A obra de arte procura dizer o real, como o real procura se dizer através da obra: cada um diz o seu outro e se diz no outro.”¹¹¹ Segundo ele, a significação de todas as alegorias se encontra na realidade. Um quadro barroco, por exemplo, representado por imagens que remetem às ideias de homem, céu e uma caveira, concebe a ideia do caráter passageiro das coisas terrenas “e o desespero que a consciência da morte é capaz de acarretar”.¹¹²

Kothe se utiliza muito dos exemplos da arte barroca e nos ajuda a compreender a alegoria para além da linguagem escrita ou verbal. Como a arte barroca nasce em meados do século XVII, na Itália, fomentada, sobretudo, pelo poder católico, por muito tempo esse modelo artístico se relacionou com as questões da finitude humana. As formas retorcidas e tensas das representações eram uma resposta ao momento transitório que viviam as religiões. Com o forte afinamento do catolicismo e o substancial crescimento do protestantismo de Martinho Lutero, a Igreja Católica se apropriou do recurso alegórico e passou a incentivar a expressão artística com o objetivo de impor suas interpretações. “O barroco católico, servindo aos interesses da Igreja, desenvolveu todo um sistema de figuras alegóricas, um cifrado código intersemiótico.”¹¹³ Por isso, para Kothe, existe na alegoria desse período “um profundo conservadorismo e autoritarismo, apontando sempre para uma determinada conclusão como a única verdadeira”.¹¹⁴

E assim, por muito tempo a alegoria fez parte de um processo de construção de uma cultura interessada em ter uma unidade estrutural e dominada. O dispositivo alegórico, nesse contexto, foi muito usado para apegos morais e, por isso, é visto como uma espécie de paraíso

¹¹⁰ Caprettini lista uma série de definições de diversos outros pensadores e escritores. Para Coleridge, tema e imagem são componentes essenciais da alegoria. Para Northrop Frye, na alegoria o tema predomina sobre a imagem e a ação. Para Pagnini, a alegoria é aspecto da hermenêutica, e a diferença entre símbolo e alegoria é substancial. Para Lukács, ideologia é uma forma alegórica. Assim, alegoria é uma visão de mundo que inspira uma crítica em negar a realidade em geral. Enfim, para Borges, a alegoria é um erro estético porque separa o símbolo da intuição artística (CAPRETTINI, 1994, p. 270).

¹¹¹ KOTHE, 1986, p. 14.

¹¹² KOTHE, 1986, p. 22-23.

¹¹³ KOTHE, 1986, p. 51-52.

¹¹⁴ KOTHE, 1986, p. 24-25.

do conservadorismo e do imobilismo.¹¹⁵ Nesse sentido, a leitura aqui realizada da obra *As intermitências da morte* nos ajuda a entender as formas atuais do uso alegórico. José Saramago percorre, justamente, o caminho oposto ao tradicionalismo, como afirma Flávio Kothe: “por outro lado, também é possível construir uma alegoria que se mostre favorável a uma radical mudança”.¹¹⁶ Darei um exemplo na obra de José Saramago para tornar o entendimento mais fácil:

O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a conseguir, mas a igreja, A igreja, senhor primeiro-ministro, habitou-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.¹¹⁷

Ao ficcionalizar um debate entre representantes das entidades “dominadoras” da sociedade, como Igreja e governo, o escritor põe em questão o conservadorismo, o autoritarismo, ou o que Kothe chama de “convencionalismo”, que sempre aponta para uma determinada conclusão como a única verdadeira. A morte, de algum modo, sempre foi alegorizada e personificada, atendendo a determinados interesses.

No livro de Saramago, a eternidade desperta o descontentamento nos setores econômicos: funerárias, hospitais, asilos, companhias de seguros. “Como seria de esperar, as primeiras e formais reclamações vieram das empresas do negócio funerário”.¹¹⁸ Para beneficiar este setor, o governo decide tornar obrigatório “o enterramento ou a incineração de todos os animais domésticos que venham a defuntar de morte natural ou por acidente”.¹¹⁹ Na frente, em primeiro plano, é criada uma lei que obriga os cidadãos a investirem financeiramente em um enterro que, por costume, não custava nada a ninguém. No fundo, em segundo plano, uma alegoria que mostra as estreitas relações entre empresários e governo, comuns no cotidiano. E assim, um a um, os setores vão se beneficiando à custa dos habitantes daquele país, por determinação do Estado.

Trata-se de um modo de utilizar a alegoria subversivamente a partir do ponto de observação de como ela foi utilizada pelo poder católico. Lendo Saramago desse modo, decifra-se uma

¹¹⁵ Reside aí, justamente, a diferença entre o recurso alegórico e o simbólico. Enquanto no símbolo o elo entre a imagem e sua significação é direta, na alegoria essa relação é arbitrária, fruto de uma construção intelectual. Disso falarei a seguir.

¹¹⁶ KOTHE, 1986, p. 15.

¹¹⁷ SARAMAGO, 2005a, p. 20.

¹¹⁸ SARAMAGO, 2005a, p. 25.

¹¹⁹ SARAMAGO, 2005a, p. 26.

tessitura de significados situada na contramão do uso original do recurso, aproximando-se da necessidade de perceber o mundo por meio de sua realidade, mas também de sua história.

Do alegórico em João Adolfo Hansen

Quem também nos ajuda a entender a alegoria e alguns de seus vários desdobramentos é João Adolfo Hansen, em seu trabalho *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Para ele, a alegoria é um discurso construtivo, uma modalidade da elocução. Nomes como Santo Agostinho, Beda¹²⁰ e Tomás de Aquino se debruçaram direta e indiretamente sobre o tema. O primeiro, embora não tenha trabalhado especificamente com o termo “alegoria”, contribuiu para a compreensão do recurso a partir de sua pesquisa sobre os signos. Segundo Hansen, Santo Agostinho entendia que toda a doutrina cristã falava por signos e que a linguagem humana precisava decodificá-los através de outros signos, formando a ideia dos “signos dos signos”. Existem, para Santo Agostinho, os signos naturais/próprios, que dispensam classificações e são de rápida compreensão, como a fumaça, que imediatamente remete à ideia de fogo, ou o boi, que está atrelado à categorização de uma espécie de animal. E também existem os signos instituídos/traslados, aqueles que precisam de uma convenção para se fazerem entender, como as bandeiras. É preciso conhecê-las para saber qual país ela representa.

É nesse segundo signo, do traslado, que opera a alegoria. É dele que a Igreja Católica se apropriou a partir do século XVII, justamente porque sua intenção era instituir significações. “Assim, duma parte, os segredos divinos permanecem inacessíveis aos profanos.”¹²¹ Na leitura de Hansen, a alegoria se torna, também nesse contexto, uma invenção do ponto de vista da arte, “uma forma artística de formar um pensamento por imagens”,¹²² criando um ciclo de processo criativo que se estabelece primeiro pela invenção do artista (produto de seu pensamento), depois pela imitação (instrumento da invenção) e, enfim, pela arte (ato da execução).

¹²⁰ Beda divide a alegoria em “alegoria verbal” e “alegoria factual”. A primeira se define como “discurso figurado que significa algo profético”, enquanto a segunda é definida como atrelada à realidade histórica. Posso exemplificar com o conceito de templo do Senhor. Nesse caso, pensando em alegoria verbal, ele significaria “corpo do Senhor”. Como “alegoria factual”, o templo do Senhor seria o edifício construído (HANSEN, 1986, p. 54-55).

¹²¹ HANSEN, 1986, p. 64.

¹²² HANSEN, 1986, p. 86-87.

De todo modo, Hansen nos lembra que a alegoria está diretamente associada a sua forma de leitura. Assim, o processo alegórico se estabelece a partir da “alegoria construtiva e retórica”, que é o modo de falar, e a “interpretativa e hermenêutica”, que é o modo de entender.

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro.¹²³

O processo de construção do uso alegórico se dá também, portanto, nas mãos dos leitores, embora a alegoria seja “sempre um procedimento intencional do autor”,¹²⁴ não dependendo apenas e exclusivamente dele. Ela pode, na explicação de Hansen, não ser compreendida dependendo da forma em que é trabalhada no texto. Por isso, segundo ele, a alegoria pode ser dividida entre alegoria segundo a relação “palavra/coisa”: transparente, claríssima, “alegoria que dá índices da comparação que está sendo feita”;¹²⁵ e também em alegoria fechada ou hermética; “alegoria incoerente”.¹²⁶ A primeira é bastante utilizada nas fábulas e no uso de lugares-comuns da representação. A segunda é subsidiada em enigmas e torna a mensagem dada pelo narrador de difícil assimilação. Também chamada por Hansen de *tota allegoria* ou *alegoria perfeita*, ela é totalmente fechada em si mesma.

A primeira também pode ser classificada, segundo Hansen, como *permixta apertist allegoria* ou *alegoria imperfeita*. Nela, existe pelo menos uma parte do enunciado que remete ao sentido próprio, e ambos (próprio e figurado) atuam a serviço da clareza. “Observa-se que o atributo ‘imperfeita’ não se refere a um mau funcionamento, mas ao grau de abertura da significação, quando comparada com o *enigma* ou *tota allegoria*.”¹²⁷

Faço agora um esforço de interpretação organizado e volto ao livro de José Saramago, nosso objeto de estudo. Na oportunidade do lançamento de *As intermitências da morte*, o escritor português Gonçalo M. Tavares escreveu para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de Lisboa, um pequeno texto em forma de resenha no qual explicitava o que ele compreendia da obra. Uma das frases usadas para resumir parte do livro me chamou a atenção: “Desenvolver literariamente as consequências de um facto improvável permite compreender as fendas, os

¹²³ HANSEN, 1986, p. 2.

¹²⁴ HANSEN, 1986, p. 1.

¹²⁵ HANSEN, 1986, p. 16.

¹²⁶ HANSEN, 1986, p. 16.

¹²⁷ HANSEN, 1986, p. 30.

circuitos, as fixações, os perigos, os mecanismos daquilo que está realmente a acontecer no mundo”.¹²⁸

A meu ver, esse resumo apresentado por Tavares nos mostra que as alegorias saramaguianas funcionam performaticamente, como uma espécie de índice para o leitor, tendo o critério da legibilidade como expressão. E, sendo assim, leva à hipótese de que os recursos de José Saramago se encaixam perfeitamente na definição de Hansen a respeito da alegoria transparente. Existem indicações de leituras ao mesmo tempo que se concretiza a abstração, como sugere Hansen: “tornando-as mais fáceis, e, ao mesmo tempo, indica o próprio procedimento, impedindo que o leitor seja literal”.¹²⁹

Saramago não tenta ser enigmático, como acontece em alguns textos alegóricos, talvez por saber dos perigos que uma alegoria carrega, sobretudo a possibilidade de uma leitura errônea. Uma possível forma de tornar a alegoria explícita talvez seja a de utilizar relatos e acontecimentos reais semelhantes no universo ficcional. O narrador saramaguiano chama Igreja de Igreja, governo de governo, imprensa de imprensa, e quando chama máfia de “máphia”, ainda pronuncia a explicação: “E esse grupo tem nome, quis saber o funcionário, Há quem nos chame máphia, com ph, Porquê com ph, Para nos distinguirmos da outra, da clássica”.¹³⁰

Do leitor

Retomo Kothe. Para ele, a alegoria exige uma espécie de pacto com o leitor e só faz sentido ao ser vista como uma leitura “desses elementos tensionais aparentemente suprimidos, mas decifráveis nos rastros e nas cicatrizes deixadas pelo próprio processo de supressão”.¹³¹ Em sua leitura de Todorov, Kothe percebe que o duplo sentido que a alegoria gera precisa sempre, na construção narrativa, ser indicado de maneira explícita. De certo modo, o autor e o leitor, em uma leitura alegórica, geram juntos a obra. “A alegoria enxuga e concentra contradições; a leitura alegórica discerne e desvela tais contradições.”¹³²

¹²⁸ TAVARES, 2005, p. 11.

¹²⁹ HANSEN, 1986, p. 17.

¹³⁰ SARAMAGO, 2005a, p. 50.

¹³¹ KOTHE, 1986, p. 40.

¹³² KOTHE, 1986, p. 40.

Em José Saramago, essa gestação acontece de imediato por meio do estilo da escrita, com uma pontuação peculiar, como a ausência do travessão nos diálogos, que mistura, a partir das escolhas do leitor, falas e pensamentos das personagens e a interferência do narrador, o que resulta em longos parágrafos que se apresentam ilusoriamente como um texto em desordem. É exatamente por razão da “desordem” operada por uma escrita multivocal que o leitor tem de se esforçar para ordenar o sentido, mas, curiosamente, estabelecer uma ordem que não se fixa e que está em constante movimento. Não são poucas as vezes em que o narrador saramaguiano interrompe a narração para falar diretamente com o leitor. Em muitos casos, para explicar determinados acontecimentos:

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.¹³³

O narrador conversa com o leitor, tornando-o, também, uma personagem, responsável pela construção da história. Intercala narrativa de frente com outras de fundo, fazendo conviver na obra ação e coros da ação. *As intermitências da morte* é cheio de estratégias narrativas a favor de embutir na trama acontecimentos paralelos em busca de reforçar suas ideias em torno do tema. Se é assim, José Saramago precisa ser aprofundado nessa perspectiva do dito pelo que se pretende dizer, no sentido primeiro lido e estudado a partir do sentido segundo, na visão da imagem concreta em busca do conceito abstrato. De certo modo, o leitor pode ser visto como um companheiro da jornada ficcional. Um “nós” que contribui para o entendimento desse pacto entre autor e leitor, além de dar embasamento para entender a opção pela alegoria transparente.

É natural que a curiosidade de quem vem seguindo este relato com escrupulosa e miudinha atenção, à cata de contradições, deslizes, omissões e faltas de lógica, exija que lhe expliquem com que dinheiro vai a morte pagar a entrada para os concertos se há menos de duas horas acabou de sair de uma sala subterrânea onde não consta que existam caixas automáticas nem bancos de porta aberta. E, já que se encontra em maré de perguntar, também há-de querer que lhe digam se os motoristas de táxi passaram a não cobrar o devido às mulheres que levam óculos escuros e têm um sorriso agradável e um corpo bem feito. Quanto à proveniência do dinheiro, [...] bastará dizer que saiu donde já tinham saído os óculos escuros, isto é, da bolsa ao ombro, uma vez que, em princípio, e que se saiba, nada se opõe a que de onde saiu uma cousa não possa sair a outra.¹³⁴

¹³³ SARAMAGO, 2005a, p. 45.

¹³⁴ SARAMAGO, 2005a, p. 183.

Supondo que o leitor aceite o desafio de alinhar as compreensões junto à voz narrativa que conta a história, Saramago cria uma relação de companheirismo com o leitor.

Do alegórico/simbólico em Walter Benjamin

Walter Benjamin explica a alegoria a partir dos fragmentos emblemáticos do barroco literário alemão do século XVII e nos mostra que o nascimento da expressão alegórica, tal qual conhecemos atualmente, está associada a alguns pensadores que foram sensíveis ao termo, como o historiador da arte Karl Giehlow, o escritor Joseph Görres ou o filósofo Johann Gottfried Herder. Neles, Benjamin encontra estudos em torno dos hieróglifos – forma sintetizada de alegoria. Partindo desses estudos, questiona a ideia de que a alegoria é uma simples técnica de ilustração, como o período romântico estabeleceu. Para ele, ela é algo mais sofisticado, capaz de refletir um tipo de representação do mundo atrelada ao momento histórico da construção do discurso. Assim, Benjamin, para muitos estudiosos, reabilita a alegoria na época moderna justamente por seu caráter arbitrário e incompleto.

Essa sofisticação, por meio da representação, é explicada por Sérgio Paulo Rouanet no texto introdutório a *Origem do drama barroco alemão*, na edição de 1984. Segundo ele, considerar a alegoria como algo do âmbito do ilustrativo, como vimos anteriormente, é desconsiderar toda a significação como uma possibilidade de estabilização histórica. Em sua visão, o que Walter Benjamin nos diz é que a alegoria é capaz de eternizar um signo: “pela significação, o alegorista quer conhecer as coisas criadas, e, através do conhecimento, salvá-las das vicissitudes da história-destino”. A ideia de história-destino está atrelada ao fato de ser uma história possível de prever seu desfecho. De algum modo, na narrativa saramaguiana, a imagem da morte como esqueleto está protegida, acorrentada e salva na significação. Igualmente, também está salva a crítica ao sistema econômico contemporâneo personificado em representantes das instituições citadas na obra.

Na visão de Rouanet, o alegorista, para Walter Benjamin, é aquele que busca imprimir uma significação ao que é alegorizado. “O alegorista lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança, por toda a eternidade.”¹³⁵ Para Rouanet, “o alegorista fala em paraíso, e quer significar cemitério, fala em armazém, e quer significar a sepultura, [...] do

¹³⁵ ROUANET, 1984, p. 39.

mesmo modo que mostra uma bela mulher, e quer significar um esqueleto”.¹³⁶ Para ele, qualquer enredo, sob a perspectiva da expressão alemã, que tenha em sua trama a figura da caveira, ou seja, da morte, inegavelmente já é alegórica desde sempre.

Desse modo, a leitura de Rouanet nos revela uma concepção de história segundo a qual o historiador capta uma “configuração” em que sua época entra em contato com uma época anterior, construindo uma ideia de uma história não linear, fragmentária e contrária à ideia de progresso. Percebe-se que aqui não existe necessariamente uma noção contrária ao pensamento de Kothe. Entendendo a construção do tempo fora da lógica de causa e consequência e não permitindo uma resignificação do que é alegorizado, a alegoria passa a ser entendida como algo diferente do pensamento dos símbolos. É exatamente a partir dessa possibilidade que Walter Benjamin opera uma tentativa de restaurar o valor da alegoria, sobretudo em contraposição à estética clássico-romântica, em que o símbolo se impôs como expressão poética por excelência.

Benjamin busca compreender a alegoria como categoria estética, entendendo-a como a única possibilidade de atender às necessidades de compreensão, na atualidade, dos fenômenos históricos, independentemente de seu momento temporal. O filósofo alemão nos mostra que não se pode compreender a alegoria sem entender quais são suas diferenças e semelhanças em relação aos símbolos. Essas discussões se fizeram muito presentes no romantismo. É da simbologia de Friedrich Creuzer que Benjamin retira os pressupostos de sua teoria do saber alegórico.

Na leitura benjaminiana de Creuzer, existe no símbolo uma totalidade momentânea. Nele, “o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, de forma imediata”,¹³⁷ como se o símbolo manifestasse uma exuberância concentrada de sentido em sua essência. Portanto, o símbolo é a própria “ideia em sua forma sensível, corpórea”. A alegoria, em contrapartida, seria apenas um “conceito geral”.

No caso da alegoria, há um processo de substituição... no caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata [...] ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; aqui, existe uma progressão, numa sequência de momentos.¹³⁸

¹³⁶ ROUANET, 1984, p. 39.

¹³⁷ CREUZER *apud* BENJAMIN, 1984, p. 187.

¹³⁸ BENJAMIN, 1984, p. 186-187.

O símbolo, nesse contexto, está ligado essencialmente ao instantâneo. Por isso, ele exerce a significação imediata. Pode-se perder seu significado ao longo dos anos. Uma obra pode dizer hoje algo diferente do que pretendia dizer ao ser concebida. A alegoria, por sua vez, é imutável e, por isso, exige substituição para ser compreendida. Limita sua leitura, mas perpetua seu significado.

Na leitura de Jeanne Marie Gagnebin, isso não quer dizer, necessariamente, que Walter Benjamin defenda a alegoria como única forma possível de expressão. “Tampouco recusa o símbolo enquanto tal, mas condena unicamente sua redução à simples relação entre aparência e essência.”¹³⁹ Segundo ela, a distinção entre símbolo e alegoria, tal como desenvolvem Karl Philipp Moritz, depois, sobretudo, Goethe e, enfim, o romantismo alemão, “é a tradução em termos de retórica de um debate ‘lagoteocêntrico’: a imediaticidade do símbolo corresponde a uma feliz evidência do sentido, revelação da transcendência na nossa linguagem humana”.¹⁴⁰

Já a alegoria, segundo esses pensadores a partir da leitura de Gagnebin, só faz ressaltar a deficiência na qual o sentido verdadeiro nunca é alcançado. De acordo com ela, todos os contemporâneos de Goethe, como Heinrich Meyer, Friedrich Ast e Wilhelm Von Humboldt, por exemplo, concordam a respeito dessa distinção fundamental entre símbolo e alegoria: “O símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significado e significante, a segunda os separa”.¹⁴¹

A alegoria é um mecanismo capaz de contribuir para o que Gagnebin chama de reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna. A autora explica que a alegoria sobrevive a partir de reformulações do significado, não buscando fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas “se aprofundando ao cavar essa falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas”.¹⁴²

Tais significações transitórias são os processos de substituição que sofrem influência do tempo, de lugares e de interesses. Porém, como dito, o significado perpetua. É exatamente por isso que, como nos lembra Gagnebin citando Benjamin, “[a] alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”.¹⁴³ É um lugar

¹³⁹ GAGNEBIN, 2007, p. 35.

¹⁴⁰ GAGNEBIN, 2007, p. 33-34.

¹⁴¹ GAGNEBIN, 2007, p. 34.

¹⁴² GAGNEBIN, 2007, p. 38.

¹⁴³ BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2007, p. 38.

absolutamente vulnerável nesse sentido, capaz de ressignificar constantemente, é o teatro barroco, em que a violenta história humana entra literalmente no palco, tendo, segundo a estudiosa, como fundo uma história de salvação, de queda e de redenção ao mesmo tempo. “É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica.”¹⁴⁴

Ao criticar a obscuridade presente no drama barroco alemão, Benjamin argumenta que frequentemente sua construção era sufocante, e suas interpretações escondiam o que havia ali de belo: “Desde o início, essas obras já estavam predestinadas à destruição crítica, que o tempo sobre elas exerceu”.¹⁴⁵

Para Ismail Xavier, a leitura do filósofo alemão a respeito dos símbolos contribui para a geração de uma noção radical de instabilidade da história e cria uma crise da cultura da modernidade, “condenada a explorar as implicações do fato de que os significados [...] podem ser esquecidos, deslocados e retorcidos em face das forças históricas”.¹⁴⁶ Não são poucos os exemplos que mostram que, em diferentes momentos de um processo histórico, novos significados foram dados a antigos significantes, erguendo uma nova lógica de interpretação do mundo a partir do ponto de vista dos desejos dos vencedores.¹⁴⁷ Nesse contexto, o signo perde força, e a alegoria não apenas ganha reinterpretações e importância, como também passa a ser capaz de possibilitar uma espécie de sobrevivência cultural.

Como se dizia sobre a cultura grega nos tempos do Império Romano e como estamos aprendendo a dizer a respeito de elementos culturais originários da África, e que, tendo sobrevivido a séculos de colonialismo e escravidão, têm mostrado toda a sua força nas Américas contemporâneas. A alegoria não é um processo de mão única. Se os cristãos leram a cultura pagã como alegoria com o objetivo de dominá-la, os “outros” puderam utilizar estratégias semelhantes para dar continuidade às suas próprias tradições [...], como ocorreu no Brasil quando os escravos africanos mantiveram suas tradições e rituais religiosos sob a cobertura dos santos e imagens católicas.¹⁴⁸

Esse sistema cultural capaz de sobreviver “à derrota material de seus sujeitos”¹⁴⁹ é um mecanismo de contribuição para o espelhamento das ruínas sociais e dos comportamentos humanos de uma época por meio da construção do que Xavier chama de ideia de nação. Segundo ele, junto com determinadas condições econômicas e institucionais, a nação é

¹⁴⁴ GAGNEBIN, 2007, p. 37.

¹⁴⁵ BENJAMIN, 1984, p. 203.

¹⁴⁶ XAVIER, 2005, p. 339.

¹⁴⁷ XAVIER, 2005, p. 340.

¹⁴⁸ XAVIER, 2005, p. 340-341.

¹⁴⁹ XAVIER, 2005, p. 340.

produzida pela narração e por outras formas de representação, “em operações que implicam uma fusão particular do processo histórico e de versões míticas de experiências passadas”.¹⁵⁰

Tal construção pode se dar por meio da “alegoria explícita, quando as referências à experiência nacional resultam de um processo intencional de codificação”,¹⁵¹ mas também por meio das alegorias “inconscientes, em que a intervenção do leitor competente torna-se indispensável”.¹⁵² Aqui, segundo Xavier, é preciso perceber homologias e a compreensão de vidas privadas como representações de destinos coletivos.

Em ambas as formas de construção alegórica de uma ideia de nação, a narração sempre passa pela dinâmica da expressão, como produção do autor, e da interpretação, como consumo do leitor. Cabe ao narrador, ao se utilizar da alegoria, sinalizar explícita ou implicitamente os outros sentidos e os índices das intenções alegóricas, levando sempre em consideração que nem todos os seus leitores poderão compreendê-la.

Ainda que explícito, o processo de leitura alegórica de uma narrativa sempre envolve uma operação de revelação de intenções ocultas.¹⁵³ “Uma concepção de que o significado tem uma origem no passado e de que o trabalho de interpretação corresponde à remoção das camadas depositadas pelo tempo.”¹⁵⁴ Portanto, se penso em um contexto de redefinição de história a partir de Walter Benjamin, posso afirmar que os leitores já não buscam nos textos os

¹⁵⁰ XAVIER, 2005, p. 341.

¹⁵¹ XAVIER, 2005, p. 342.

¹⁵² XAVIER, 2005, p. 342.

¹⁵³ Isso pode resultar, para Walter Benjamin, na possibilidade de acesso ao que ele chama de “saber do Mal”, que resulta na contemplação diferente do “saber do Bem”. Explico: o filósofo alemão vai até a Bíblia e lembra que Deus, após a criação, “viu tudo o que fizera, e viu que tudo era bom”, estabelecendo, assim, que não existe o mal no mundo. Tal conhecimento só é possível depois da promessa da serpente: “conhecer o bem e o mal”. Ao aceitá-la, o homem enfim desperta seu interesse pelo que existe de obscuro ou – nos termos do Benjamin – de sufocante: “Ele surge no próprio homem com a vontade de saber” (BENJAMIN, 1984, p. 256). Portanto, a contemplação alegórica é resultado de uma vontade do conhecimento: “É triunfo da subjetividade da ditadura sobre as coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 256). Qualquer trabalho narrativo que se aproprie da alegoria, de algum modo, possibilita o “saber do Mal”, o descortinamento das vicissitudes da história-destino. José Saramago viabiliza, assim, um descortinamento em *As intermitências da morte*, evidenciando que existe uma potencialidade do belo personificando na morte apaixonada, fixando-a e a convertendo no que Benjamin chamou de “chave de um saber oculto”. Na narrativa saramaguiana, deparamo-nos, ao final do livro, com o fato de a morte se apaixonar pelo violoncelista que deveria estar morto e não está. Assim, o escritor nos diz, alegoricamente, que só o amor é capaz de nos salvar da morte, ao menos aparentemente. Ao final da obra, José Saramago revela o belo que durante quase todo o livro esteve oculto. É o que Walter Benjamin chama de caráter escritural da alegoria. Segundo o filósofo, todo o drama barroco alemão penetrou no palco em forma de escrita. E essa escrita, realizada pelos literatos barrocos, sofria interferências tanto de estereótipos quanto de enriquecimentos artísticos que iam se encaixando ao longo da composição e resultavam em uma construção fragmentária com predominâncias dramáticas. Porém, embora a supremacia seja do drama, deveria existir ali o belo. Um belo que merecia ser revelado. Como escreveu Benjamin, “o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido” (BENJAMIN, 1984, p. 204).

¹⁵⁴ XAVIER, 2005, p. 352.

significados, mas aquilo que o intérprete pode dizer por ocasião de seu encontro com o texto. Assim, a alegoria como um texto a ser decifrado implica a ideia de um “significado oculto” ou de uma espécie de concepção que transforma a “produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente”.¹⁵⁵

Nesse sentido, Xavier nos lembra, por exemplo, que os “analistas de alegorias no futuro”, aqueles que poderão estudá-las daqui a alguns anos, terão, por meio de narrativas, como o livro que é objeto de nosso estudo, a oportunidade de se comunicar com nosso presente, criando analogias entre os momentos de depois e aqueles do agora, e estabelecer uma relação de história tal qual propõe Benjamin, sem formas perfeitas ou totalizantes, sem a rígida lógica de causa e consequência. “Ao contrário, a alegoria tende a interagir com fraturas históricas e violência, especialmente quando observada da perspectiva dos derrotados.”¹⁵⁶ Posso dizer que é dessa perspectiva que Saramago, em *As intermitências da morte*, observa o homem diante da morte.

E o observa valendo-se de características do realismo maravilhoso, encaixando contextos surreais de maneira natural, não despertando no leitor o questionamento sobre se alguns daqueles acontecimentos são possíveis ou não. Da mesma forma, como vimos, Saramago se utiliza do barroco não como ornamento, e sim como estrutura narrativa capaz de, junto ao alegórico, possibilitar ao leitor a compreensão da presença da morte como pretexto para resignificar seu próprio uso – ou seja, denunciar como a significação da morte atende a interesses políticos e religiosos. E faz isso por meio de uma alegoria transparente, quase direta. O que se busca significar ali, na ficção, tende a se refletir aqui, no mundo empírico. E todos os questionamentos e acontecimentos se estabelecem a partir da figura da morte parada. Qual a importância da personificação da morte e como a narrativa se relaciona, ao mesmo tempo, com o barroco, o alegórico e alguns pensamentos filosóficos? A morte é o assunto do próximo capítulo.

¹⁵⁵ XAVIER, 2005, p. 354.

¹⁵⁶ XAVIER, 2007, p. 357.

CAPÍTULO 3

algumas chegadas

*Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.*

[...]

*Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
O que for, quando for, é que será o que é.*

Alberto Caeiro

Da morte na literatura saramaguiana

Morre-se sempre. Força empírica e imutável da ordem do mundo, a morte, a despeito do desejo humano de imortalidade, é a chegada definitiva do viver. Como disse Walter Benjamin: “do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção de cadáver”.¹⁵⁷ Ou Martin Heidegger: “desde que nasce, um homem é suficientemente velho para morrer”.¹⁵⁸ Tema inesgotável e necessário ao longo da história do conhecimento humano, a finitude alimentou as mais diversas áreas da ciência, da filosofia e da literatura. Para citar alguns exemplos, basta lembrar de *O livro das mil e uma noites*, provavelmente do século IX, de *Os versos da morte*, de Hélinand de Froidmont, do século XII, passando pelo período da “dança da morte”, apresentado a nós por Maria Alzira Seixo,¹⁵⁹ cujo exemplo discursivo emblemático é certamente a “Balada dos enforcados”, de Villon,¹⁶⁰ no qual o eu lírico observa seu próprio corpo apodrecendo e servindo como exemplo aos outros homens, chegando, nas literaturas de expressão portuguesa, ao *Húmus*, de Raul Brandão, *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira e tantos outros. Porém, não cabe a esse trabalho listá-los completamente.

Uma infinidade de outros exemplos permeia esse trajeto literário, filosófico e artístico, entre tantos outros campos do saber que, historicamente, tematizam a presença da morte. Segundo Edgar Morin, em seu *O homem e a morte*: “Obras inteiras, como as de Barrès, Loti, Maeterlink, Mallarmé e Rilke serão marcadas pela obsessão da morte”.¹⁶¹ Vale lembrar que nesse elenco há alguns escritores importantes que influenciaram diretamente o pensamento

¹⁵⁷ BENJAMIN, 1984, p. 241.

¹⁵⁸ HEIDEGGER *apud* MORIN, 1997, p. 277.

¹⁵⁹ SEIXO, 2006, p. 23.

¹⁶⁰ Irmãos humanos que ao redor viveis,/Não nos olheis com duro coração,/Pois se aos pobres de nós absolveis/Também a vós Deus vos dará perdão.//Aqui nos vedes presos, cinco, seis:/Quanto era cara viva que comia/Foi devorado e em pouco apodrecia./Ficamos, cinza e pó, os ossos, sós./Que de nossa aflição ninguém se ria,/Mas suplicai a Deus por todos nós.//Se dizemos irmãos, vós não deveis/Sentir desprezo, embora condenados/Tenhamos sido em vida. Bem sabeis:/Nem todos têm os sentidos sentados./Desculpai-nos, que já estamos gelados,/Perante o filho da Virgem Maria./Que seu favor não nos falte um só dia/Para livrar-nos do inimigo atroz./Estamos mortos: que ninguém sorria,/Mas suplicai a Deus por todos nós.//A chuva nos lavou e nos desfez/E o sol nos fez negros e ressecados,/Corvos furaram nossos olhos e eis-/Nos de pêlos e cílios despojados,/Paralíticos, nunca mais parados,/Pra cá, pra lá, como o vento varia,/Ao seu talante, sem cessar, levados,/Mais bicados do que um dedal. A vós/Não ofertamos nossa confraria,/Mas suplicai a Deus por todos nós.//Meu príncipe Jesus, que a tudo vês,/Não nos entregues à soberania/Do Inferno, que só ouvimos tua voz./Homens, aqui não cabe zombaria,/Mas suplicai a Deus por todos nós. (VILLON, François. Balada dos enforcados. Tradução de Augusto de Campos. Disponível em: <<http://omaronablogspot.com.br/2007/09/balada-dos-enforcados-francois-villon.html>>. Acesso em: 10 mar. 2014.)

¹⁶¹ MORIN, 1970, p. 266.

literário de José Saramago,¹⁶² sobretudo os portugueses. Desses, Raul Brandão é o nome mais constante nas lembranças a respeito das influências em Saramago. “Cheguei a dizer um dia que, assim como os russos diziam que tinham todos nascidos d’*O Capote* do Gogol, eu achava que todos os escritores portugueses [...] tinham nascido, mesmo que não se apercebessem disso, do *Húmus*”,¹⁶³ respondeu o escritor a Carlos Reis, em seu *Diálogos com José Saramago*.¹⁶⁴

Para compreender como a temática da finitude chegou a José Saramago, pretendo fazer um esforço de interpretação organizado e percorrer a chegada da morte em várias e diferentes etapas e direções, porém, sendo aqui impossível transitar por todas elas, traçarei um caminho sem verticalizações nem horizontalidade, em que a única exigência será a possível relação que o texto tem com a obra saramaguiana. Os autores citados anteriormente e os que serão citados a seguir são, de algum modo, aqueles que ofereceram subsídios para a realização dessa trajetória teórica. Não quero nem irei, portanto, traçar uma sociologia da morte. Dito isso, retorno ao *Húmus*.

Do ponto de vista estilístico, talvez pouco se perceba de Raul Brandão em Saramago. Um dos livros capazes de aproximar um ao outro é, talvez, *O ano de 1993*, publicado ainda no chamado “período formativo”¹⁶⁵ do escritor. Porém, alguns questionamentos e reflexões do *Húmus* fazem parte do trajeto literário do autor de *As intermitências da morte*.

Húmus é duro e observa o homem pelos caminhos de sua fraqueza, de seus fracassos. Um debate constante e consistente sobre o sentido da vida que, aos poucos, a conta-gotas, revela um cheiro acre daquelas coisas escamoteadas, como esgotos, umidades, odores, silêncios, escuridões, assombrações e bolores que se depositam nas almas humanas. Anotações de 13 meses que se iniciam em novembro e findam em 20 de dezembro de um provável 1916 e que colecionam aterradoras definições sobre a vida e a morte.¹⁶⁶ Para José Manuel de

¹⁶² Recorde-se minha afirmação, no primeiro capítulo, de que *As intermitências da morte* é um livro que surge para José Saramago na véspera do Dia de Finados de 2004, quando o escritor lia *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke.

¹⁶³ REIS, 1998, p. 23.

¹⁶⁴ Outra afirmação importante de Saramago a respeito do *Húmus*: “li também o meu Camões, como toda a gente. Mas tenho a impressão de que, como leitura de ação profunda, é o Raul Brandão, sobretudo o *Húmus*, que fica” (REIS, 1998, p. 24).

¹⁶⁵ Como assinala Horácio Costa em seu *José Saramago: o período formativo*. Assunto já tratado no primeiro capítulo deste trabalho.

¹⁶⁶ “A vida não é senão uma constante absorção na morte. Então para que nasci?”, questiona o narrador (VASCONCELOS, 1986, p.8).

Vasconcelos, que escreve a apresentação da edição de 1986,¹⁶⁷ existe, em *Húmus*, um grito dostoevskiano “que reduz a vida a uma mentira e a morte à única verdade”.¹⁶⁸

O narrador divide seus pensamentos com a personagem Gabiru, e ambos questionam constantemente, em uma relação de presença invariável entre vida e morte, a invenção de Deus: “Que outra coisa fizeste na vida senão esperar a morte? [...] Então para que nasce? Para ver isto e nunca mais ver isto? Para adivinhar um sonho maior e nunca mais sonhar? Para pressentir o mistério e não desvendar o mistério?”.¹⁶⁹ Em um determinado momento, grita diretamente para Ele: “Acuso-te de me impelires para cima, quando a minha vontade era ir para o fundo. Acuso-te de não me deixares ser bicho”.¹⁷⁰ Vida, morte, Deus. Questões centrais em *Húmus*, questões presentes também na literatura saramaguiana.

Em 2005, ano que publica *As intermitências da morte*, a temática da finitude já não era inédita nos escritos de José Saramago. Ao contrário, a morte já era, digamos, uma velha conhecida, e sobre ela já havia diretamente refletido em livros como *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Todos os nomes* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, só para citar alguns. Supostamente, a primeira vez que o autor se debruçou sobre o tema foi ao escrever um conto intitulado “A morte de Julião”, de 1948,¹⁷¹ quando tinha 26 anos e carregava no currículo apenas o então desconhecido *Terra do pecado*.

Na trama, Julião, um homem sem nação, sem idade, vindo de um enterro, observa e reflete sobre o mundo preso entre as quatro paredes de seu quarto. Observa e reflete para fugir de seu medo da morte, que, aparentemente, se aproxima. Pensa na finitude empírica, sentimental e filosoficamente: “Para quê lutas, amores, ódios, despeitos, guerras? Tudo acaba em estar morto quinze dias e o pior castigo seria ressuscitar ao fim desse tempo”.¹⁷² Tenta descobrir se morrer é um caminho identificável e se há algo depois dela: “depois de morto veria o resplendor, o facho, a aurora?”.¹⁷³ Lembra-se das palavras do padre no cemitério, lembra-se

¹⁶⁷ Refiro-me à edição da Editora Vega, Lisboa, 1986.

¹⁶⁸ BRANDÃO *apud* VASCONCELOS, 1986, p. 9.

¹⁶⁹ BRANDÃO, 1986, p. 41.

¹⁷⁰ BRANDÃO, 1986, p. 114.

¹⁷¹ Publicado na *Revista Ver e Crer*, n. 39, em 1948, o conto me foi revelado pela pesquisadora Maria Leiria durante meus dias de pesquisa na Fundação José Saramago, em Lisboa, em maio de 2013. Pela importância e pela dificuldade em encontrá-lo, disponibilizo-o no Anexo A desta dissertação. A *Revista Ver e Crer* foi uma importante publicação que circulou em Portugal entre os anos 1945 e 1950. Nesse período, foram publicadas 57 edições, com a colaboração dos nomes mais importantes da literatura portuguesa daqueles anos.

¹⁷² Percebo uma direta relação entre esse questionamento e os questionamentos do narrador de Brandão, citados anteriormente: “Então para que nasce? Para ver isto e nunca mais ver isto? Para adivinhar um sonho maior e nunca mais sonhar? Para pressenti o mistério e não desvendar o mistério?”

¹⁷³ SARAMAGO, 1946, p. 155.

do Latim, debocha do Latim, “uma língua que nem os vivos nem os mortos entendem”.¹⁷⁴ Debocha de Deus: “Mas, então, Deus não será poliglota?”.¹⁷⁵ No fim, narra sua imaginação da morte e ouve fogos de artifício vindos da vizinhança. Não se identifica seu fim, mas se sabe que suas reflexões sobre a morte cessam e se descobre que a morte, para Julião, é uma criança que sempre pede mais.

Depois de Julião, talvez a obra mais importante de José Saramago com a temática da finitude seja aquela que também é fundacional quanto ao uso do recurso alegórico. Trata-se do conto intitulado “Refluxo” e publicado em um livro já aqui tratado (*Objecto Quase*). Nele, alegoricamente, José Saramago explora a natureza do poder: um rei, a fim de se livrar das lembranças da morte, decide construir um cemitério a dez quilômetros da cidade. Ali, o poder arbitrário de um indivíduo cede lugar a um princípio de aceitação da realidade. Ao final, são o cemitério e a morte que engolem a cidade e vencem a tentativa de serem ocultados.

A morte também se faz presente no conjunto da obra romanesca de José Saramago. *Memorial do convento*, por exemplo, é também um romance sobre a morte, na medida em que o narrador critica a exploração dos pobres pelos ricos, que origina a morte de centenas de camponeses durante a construção do megalomaniaco Palácio de Mafra. Em *O ano da morte de Ricardo Reis* já existe um exercício mais extenso e profundo sobre a finitude. A personagem que nasce de um heterônimo de Fernando Pessoa encontra a própria e individual morte ao final da história.¹⁷⁶ Já *Todos os nomes* é um livro que narra a história de um homem, Sr. José, em busca de uma mulher desconhecida e que, no final das contas, já está morta. Já *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é a história humanizada da vida e da morte de Jesus de Nazaré.

A morte intercepta também Saramago na escrita da peça teatral *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005).¹⁷⁷ Nela, o escritor percorre, a seu modo, um dos mais importantes e conhecidos enredos da história da literatura: o de Don Juan, o implacável sedutor. Trata-se de uma personagem presente na obra de inúmeros autores, como Tirso de Molina, Lord Byron e Molière. A referência direta de Saramago é o *Don Giovanni ou O dissoluto punido*, de Mozart, que estreou em Praga em 1787, com regência do próprio compositor. A principal modificação inserida por Saramago é o desfecho. De modo semelhante à versão tradicional,

¹⁷⁴ SARAMAGO, 1946, p. 155-156.

¹⁷⁵ SARAMAGO, 1946, p. 156.

¹⁷⁶ Também já falamos sobre essa obra no primeiro capítulo.

¹⁷⁷ O texto é a base para uma ópera do italiano Azio Corghi, montada no Teatro alla Scala, em Milão.

também aqui a estátua do Comendador, que fora morto por Don Giovanni, deixa o cemitério e aparece para jantar na casa do mulherengo em busca da reparação da honra ofendida da filha, Dona Ana. Só que dessa vez suas tentativas de vingança não funcionam como ele esperava. Nessa peça, o alvo mais evidente de Saramago é o da noção de pecado, outro elemento quase sempre associado à ideia de morte como punição. A certa altura, diz Don Giovanni:

A terra é toda ela um sepulcrário, é mais a gente que se encontra debaixo do chão que aquela que em cima dele ainda se agita, trabalha, come, dorme e fornicava. Parece que os anos que viveste não te ensinaram muito, estátua. A morte dos malvados não é para o inferno que se abre, mas para a impunidade. Ninguém poderá ferir-te nem ofender-te se já estás morto.¹⁷⁸

Porém, é apenas em *As intermitências da morte* que José Saramago trabalha a noção de finitude como proposta principal da trama.¹⁷⁹ Nele, a morte é personificada, ganhando cores, gestos, cheiro e voz. Fisicamente, quase sempre, pouco se sabe de outras personagens saramaguianas. Em geral, elas são narradas a partir de suas percepções e funções no mundo. Salma Ferraz se arrisca a definir a personagem “morte” em seu trabalho intitulado *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*: “Com eme minúsculo mesmo, afinal não é Morte, entidade que nosso engenho não alcança, é só a morte [...] subentende-se que possua um corpo bem feito, sorriso agradável, e portava óculos escuros”.¹⁸⁰

A personificação da morte serve ao narrador como argumento não apenas a respeito da importância de o amor prevalecer – como vimos no primeiro capítulo, a despeito da finitude humana –, mas também de como a presença e a ausência dessa morte, nesse vaivém de fim e eternidade que a obra estabelece, centra-se como resultado crítico de uma sociedade formada, de um lado, por aqueles que regem egoisticamente o mundo, e, de um outro, pelos submissos, dominados, preocupados apenas em entender como voltarão a morrer para, assim, tornar a sonhar com a eternidade prometida. É a morte humanizada gritando no ouvido de um mundo onde a desumana ação é a regra.

¹⁷⁸ SARAMAGO, 2005a, p. 43.

¹⁷⁹ Além de todas essas obras, José Saramago tinha uma encomenda para escrever, pela Companhia das Letras, no Brasil, um livro supostamente intitulado *O mistério (ou O caso) do dente partido*, que faria parte da coleção Literatura e Morte e que contaria uma história (ficcional policial) que teria o escritor Alexandre Dumas como protagonista. O que se sabe é que, após a publicação de *As intermitências da morte*, Saramago teria descartado a ideia de escrevê-lo por considerar que a temática da morte já havia sido explorada em demasia.

¹⁸⁰ FERRAZ, 2012, p. 240.

Na antropologia

A temática da morte, como vimos, surge em *As intermitências da morte* já na primeira frase: “No dia seguinte ninguém morreu”.¹⁸¹ E essa mesma frase encerra o romance, como uma ideia de espiral, de abertura e fechamento. Portanto, o uso da palavra “intermitência” de algum modo já evidencia o vaivém de fim e eternidade, ida e volta. É como se a chegada da morte no livro, já no início, mostrasse que o importante é a temática, e não a resolução a respeito dela. De algum modo, as ideias em torno da morte sempre contribuíram para a filosofia e a antropologia interrogarem o mundo, e não, necessariamente, explicar a finitude. Esse pensamento me leva a acreditar que a reflexão saramaguiana concorda com Edgar Morin, para quem, do ponto de vista da organização da vida, a sociedade só funciona como instituição pela morte, com a morte e na morte. É por isso que, entre nós, sempre existiu mais que uma relação viver-morrer: uma relação viver-mortos, que é quando a presença dos mortos é tão forte no cotidiano quanto quando eram vivos. É disso também que trata *As intermitências da morte*.

Na história do conhecimento humano, são os mortos que vivem “regendo a fortuna, a caça, a guerra, as colheitas, a chuva, etc. Estão até presentes no sono, o que é o teste derradeiro da obsessão”.¹⁸² Talvez seja exatamente por isso que não existam grupos humanos organizados na história da humanidade que tenham abandonados seus mortos. As primeiras evidências de sepultamento, segundo Morin, surgem já na era dos Neandertais.¹⁸³ São as sepulturas os dados primeiros da visão antropológica da relação entre homem e morte e são elas que evidenciam, nos estudos da história do homem, a presença desde sempre da crença na imortalidade humana.¹⁸⁴ “A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual”¹⁸⁵ e que, aos poucos, vai sendo tomada como algo inerente à vida do homem, transformando os rituais em torno dos cadáveres como o reconhecimento da chegada da morte.

¹⁸¹ SARAMAGO, 2005a, p. 11.

¹⁸² MORIN, 1970, p. 29.

¹⁸³ Morin cita Eugéne Pittard: “não eram os brutos que se dizia. Deram sepultura aos seus mortos” (MORIN, 1970, p. 23).

¹⁸⁴ Eduardo Galeano conta, em seu livro *Os filhos dos dias*, que no Haiti, uma antiga tradição proíbe levar o corpo do morto em linha reta até o cemitério. “O cortejo segue em zigue-zague e dando muitas voltas, por aqui, por ali e outra vez por aqui, para despistar o defunto, e para que ele não consiga mais encontrar o caminho de volta para casa” (GALEANO, 2012, p. 348). No final do texto, Galeano ainda escreve: “No Haiti, como em todo lugar, os mortos são muitíssimos mais que os vivos” (GALEANO, 2012, p. 348).

¹⁸⁵ MORIN, 1970, p. 25.

À medida que o homem avança, cria consciências, inteligências e chega a duas de suas capacidades progressivas mais significativas: a linguagem e o símbolo. Ambas colaboram para a constituição de sociedade e fundamentam o intercâmbio entre homem e mundo. Juntas possibilitam ao homem, diz Morin, antropomorfizar a natureza – “Falar é criar”¹⁸⁶ – e enriquecem o ser humano em seu processo de compreensão da realidade como corporal e mental. É com o individualismo que “o homem descobre simultaneamente a sua morte e a sua imortalidade”.¹⁸⁷ Portanto, existirá ao longo da trajetória humana uma contradição em que se opera uma vontade de se fazer eterno, paralela a um mal-estar e um horror de se saber finito.

Da linguagem e do símbolo surgem as ideias de mito, magia e salvação, que estão, inicialmente, ligadas aos cultos agrários, mas que evoluem até a figura de um salvador. Nasce um homem simples, filho de um carpinteiro de Nazaré, a mais “bem-sucedida” proposta de salvação da história do Ocidente: Jesus Cristo. De fato, o terror da morte é um oceano de possibilidades para as religiões. Uma perfeita forma de dominação: a promessa de que não iremos morrer. Para Morin, o cristianismo é que exprimirá com mais violência, mais simplicidade e universalidade o “apelo da imortalidade individual, o ódio da morte”.¹⁸⁸ Assim, na visão de Morin, o cristianismo se coloca diante dos complexos problemas humanos e se esconde, assim como o homem, nas aspirações em face da morte.¹⁸⁹

Jesus assume os pecados do mundo e carrega em si a segunda chance divina para os homens, permitindo a reconciliação. Ele representa um Deus triunfante diante da morte. Passa-se então a precisar morrer, sofrer, para ter a recompensa. “A ideia da redenção pelo sofrimento é e continuará a ser a melhor ideia do mundo moderno”.¹⁹⁰ É também isso que muito denuncia José Saramago em *As intermitências da morte*. O autor subverte a utilização clássica da morte como instrumento de dominação com e pelo cristianismo, empregando-a como instrumento de denúncia. Alegoricamente, faz a morte beber seu próprio veneno e revela as artimanhas da dominação, gritando um novo modelo possível de se perceber o homem e sua finitude.

¹⁸⁶ MORIN, 1997, p. 89-90.

¹⁸⁷ MORIN, 1997, p. 96.

¹⁸⁸ MORIN, 1997, p. 194.

¹⁸⁹ A eficiência da invenção cristã passou também pela ideia de sexualidade, com a fábula do pecado original. Nela, a Igreja põe a morte na conta do homem e ao mesmo tempo responsabiliza o desejo sexual. “Maldito seja quem quer que afirme que Adão foi criado mortal”, diz Morin. É pelo pecado original que, uma vez cometido, o homem, por mais puro que seja, não poderá mais fugir da morte. Por isso, a partir daí, a resposta verdadeira é divina. Só o perdão de Deus passa a possibilitar a vida eterna. Outro estudioso que veremos nas páginas seguintes e que trata do assunto do pecado é Françoise Dastur. Para ele, a ideia do pecado original só pode ser formada porque “o ser humano ao nascer, vê se estender, atrás de si, um passado absoluto do qual jamais poderá se apropriar inteiramente e pelo qual ele é, portanto, originalmente culpado” (DASTUR, 2002, p. 101).

¹⁹⁰ MORIN, 1970, p. 199.

Na filosofia

Se a morte nos chega, ela chega também aos poetas, escritores, pintores, dançarinos, músicos, dramaturgos e, desde sempre, foi tema de discussão na filosofia.¹⁹¹ Farei agora, sem pretender traçar um perfil histórico da morte, pequenas incursões em torno dessa temática em alguns períodos filosóficos. Faço isso para, logo adiante, aproximar-me das interpretações de Giorgio Agamben sobre a finitude, as quais me parecem ser a reflexão teórica mais próxima das digressões propostas pelo narrador de Saramago no objeto aqui estudado. Tomando o cuidado para não resumir a universalidade do tema da morte em poucas páginas, o que pretendo é trabalhar essas passagens como um índice ilustrativo do tema.

Enquanto as religiões propagam a salvação, ainda antes do nascimento de Jesus Cristo, que foi o ponto onde paramos na seção anterior, em Atenas, Sócrates, o primeiro filósofo a tratar do assunto com extensão, olhou a morte sem angústias, com quase desdém. Por lá, até então, as propostas de salvação e imortalidade estabelecida pelas religiões não surtaram efeito. Ali “a filosofia sentiu-se suficientemente segura e lúcida para pôr entre parênteses os deuses e as promessas, e com bastante energia olhar de frente a morte”.¹⁹² Assim, Sócrates pensava que não sabendo “se a morte é um bem ou um mal, um nada ou um tudo, só devemos agarrar-nos ao bem da vida, que esse é certo”.¹⁹³ Ele entendeu que não se pode querer contra a morte, que o homem não consegue, ainda que seja seu maior desejo, fazer-se imortal, e que por isso não existem razões para dar ao assunto importância, muito menos para sacrificar a vida por aquilo que não se sabe certo.¹⁹⁴

Pouco mais de um século depois, o epicurismo¹⁹⁵ materializará o corpo e atomizará o cosmo, reduzindo a morte a um simples nada. Uma máxima que afirma simplesmente que a morte não existe para quem morre.

A morte não é nada: o que é destruído é insensível, o que é insensível não existe. “Depois da morte tudo acaba, mesmo a morte”, diz Séneca, o estoico, de maneira muito epicurista. O epicurismo, e depois dele os moralistas clássicos da razão, de

¹⁹¹ Duas frases fundamentais de Platão: “Filosofar é aprender a morrer” e “Preocupar-se em morrer é a boa via para filosofar”.

¹⁹² MORIN, 1970, p. 228.

¹⁹³ SÓCRATES *apud* MORIN, 1970, p. 230.

¹⁹⁴ Trata-se de um pensamento que irá influenciar o primeiro ateu da antiguidade clássica: Diágoras de Melos.

¹⁹⁵ O sistema filosófico está diretamente ligado aos pensamentos e ensinamentos de Epicuro de Samos, o Filósofo do Jardim, como ficou conhecido. *Grosso modo*, o epicurismo prega a procura dos prazeres moderados para atingir um estado de tranquilidade e de libertação do medo.

Montaigne a Feuerbach, passando pelos enciclopedistas, concluem pela inexistência da morte.¹⁹⁶

Quem se debruça também sobre o epicurismo é Françoise Dastur em seu *A morte: ensaio sobre a finitude*. Nele, cita um texto da epopeia mesopotâmica, *Gilgamesh*, em que um rei (Gilgamesh), no momento da morte de um amigo, Enkidu, parte em viagem à procura de um remédio que servisse para evitar a morte. Ao final, fracassado e obcecado com o que aconteceu a seu amigo e temendo sofrer o mesmo fim, Gilgamesh “se revolta contra esse prazo inevitável que parece, contudo, inscrever-se na própria natureza das coisas”.¹⁹⁷ “É significativo que a relação com a morte seja descrita, nesse texto que inaugura de alguma forma toda a literatura, como que diz respeito a morte do outro”.¹⁹⁸ É, a partir da observação do epicurismo que se discorre sobre a existência da morte no outro, e essa finitude que atinge o próximo nos lembra constantemente que um dia atingirá a todos. Isso, na visão de Dastur, gera um dos sentimentos mais complexos da humanidade: o luto. “É precisamente a privação do outro que é experimentada no luto”.¹⁹⁹ É preciso discorrer um pouco sobre esse sentimento antes de continuar a trilhar os caminhos filosóficos. Abro aqui um parêntese para entender o que Freud escreveu a respeito:

o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. [...] É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios de conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo.²⁰⁰

Segundo Freud, “uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido”.²⁰¹ Nesse texto, intitulado *Luto e melancolia*, ele compara as duas reações humanas a um sentimento de algo perdido. Enquanto o luto, a perda do outro, é natural, embora ela nos desperte para nossa própria morte, a melancolia remete a algo desconhecido, enigmático, que pode ou não estar relacionado com a perda de alguém. Além disso, explica-nos Freud, a melancolia gera também um rebaixamento do sentimento de autoestima. “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego”.²⁰² Desse modo,

¹⁹⁶ MORIN, 1997, p. 235.

¹⁹⁷ DASTUR, 2002, p. 14.

¹⁹⁸ DASTUR, 2002, p. 14.

¹⁹⁹ DASTUR, 2002, p. 67.

²⁰⁰ FREUD, 2011, p. 47.

²⁰¹ FREUD, 2011, p. 51.

²⁰² FREUD, 2011, p. 53.

enquanto a melancolia é desencadeada por uma lista infinita de possibilidades, o luto está sempre relacionado com a perda real, a morte de um objeto.

Quando, na narrativa saramaguiana, o sonho de imortalidade perde lugar para o desespero de querer morrer, podemos perceber que o espaço do luto é preenchido pelas evidências de desumanidades, o ser a caminho da morte, como uma mercadoria, um mero objeto. Distancia-se ao longo de *As intermitências da morte* a reação à perda de uma pessoa querida. Os moradores do país onde não se morre, a fim de se verem livres “a qualquer preço dos empecilhos que têm lá em casa”,²⁰³ passam a levar seus familiares à fronteira do país vizinho, onde a morte continua a atuar.

Outras carroças e outras mulas levaram outros corpos inermes, falsas ambulâncias deram voltas e voltas por azinhagas abandonadas para chegarem ao lugar onde deviam descarregá-los, [...] carros de todas as marcas, modelos e preços transportaram a essa nova guilhotina cujo fio, com perdão da comparação libérrima, era a finíssima linha da fronteira.²⁰⁴

Tal momento da narrativa saramaguiana também nos leva ao pensamento do século XVII, quando a filosofia se estreita com a ciência. Trata-se da inteligência humana em separação radical com o mundo natural, em que o progresso da ciência permite afastar a morte animal como lei da vida das espécies e considerar a morte das sociedades, dos regimes e das instituições como fases do processo da civilização. Como diz uma das personagens do livro: “Se não voltarmos a morrer, não teremos futuro”.²⁰⁵ As ideias de René Descartes, um dos pensadores desse século, aquele para quem os seres humanos são senhores e possuidores da natureza, refletem o momento em que o homem se julga capaz de dominar tudo que o cerca. É quando o ser humano se vê com a possibilidade de ser seu próprio agente, possuidor de liberdade, iniciativa e poder de criação. É exatamente a partir desse pensamento, fundador da modernidade, que o homem passa a iniciar um processo longo e gradual de abandono da morte e, logo, também do luto. Blaise Pascal talvez seja o que melhor compreendeu esse distanciamento. Segundo ele, a partir de seu conceito de *divertissement*,²⁰⁶ o homem, por não ter condições de enfrentar sua situação de ser finito, lança mão de vários subterfúgios e procura se entreter de forma a não pensar em sua própria morte.

²⁰³ SARAMAGO, 2005a, p. 55.

²⁰⁴ SARAMAGO, 2005a, p. 47-48.

²⁰⁵ SARAMAGO, 2005a, p. 86.

²⁰⁶ Segundo Luiz Felipe Pondé, “as possíveis traduções em português nos pareceram imprecisas: divertimento, diversão, desviar etc. No século XVII, *divertissement* tinha um forte caráter militar: desviar de inimigos, manobras estratégicas. Optamos pelo original porque ele carrega essa duplicidade interna: desviar de obstáculos indesejáveis, divertir-se, lazer” (PONDÉ, 2001, p. 7).

Assim, a vida humana nada mais é que uma perpétua ilusão; não fazemos outra coisa senão nos enganarmos e adularmos mutuamente [...] O homem não passa, portanto, de disfarce, mentira e hipocrisia, tanto em face de si próprio como em relação aos outros. Não quer que lhe digam verdades e evita dizê-las aos outros; e todos esses propósitos, tão alheios à justiça e à razão, têm em seu coração raízes naturais.²⁰⁷

Nisso está uma das maiores provocações que *As intermitências da morte* opera: o fato de nos lembrar, constantemente, que precisamos enfrentar nossa própria morte e nosso luto. Porque se é verdade que a morte é uma impossibilidade da existência, é também verdade que ela é uma possibilidade de existir. Volto a Dastur para me fazer mais claro. Para ele, o homem é um ser que sempre se sente inacabado e que, por isso, necessita da contínua reprodução, das mudanças de ideia, dos trabalhos, das funções. Portanto, é, para o homem, fundamental a sobrevivência por meio da descendência, por exemplo. A morte irá sempre pressupor o nascimento, assim como o nascimento incluirá a morte. Ambos são os processos possíveis de continuação da vida. Ao se intuir como imortal, as personagens saramaguianas perdem de seu horizonte uma linha em branco que se estabelece na existência entre o nascimento e a morte e que ajuda a estabelecer a ideia de tempo.

Dito isso, precisamos considerar por um momento o pensamento de Martin Heidegger, diante da justaposição de ideias entre o filósofo e o que sugere o livro saramaguiano. Estabelecendo um paralelo, podemos dizer que Heidegger nos diz, em *Ser e Tempo*, que a morte não pode ser ignorada. “O impessoal não permite a coragem de se assumir a angústia com a morte”.²⁰⁸ A vida não está relacionada ao viver, mas sim ao *estar-no-fim* do *Dasein*.²⁰⁹ “A morte é um modo de ser que a pre-sença assume no momento em que é. Para morrer basta estar vivo”.²¹⁰

²⁰⁷ PASCAL, 1979, fr. 100.

²⁰⁸ HEIDEGGER, 2008, p. 36.

²⁰⁹ Para Heidegger, *Dasein* é compreendido no sentido literal do termo, ou seja, *Da* como denominação espacial e temporal, pois o espaço é impensável sem o tempo e o tempo é impensável sem o espaço; e o *Sein* como o ser (no vocabulário da filosofia alemã, o termo *Dasein* indicava simplesmente a existência de algo concebido), que na filosofia heideggeriana é entendido tanto naquilo que nega quanto naquilo que aceita. Ele é muito mais que o “penso, logo existo”, de René Descartes, é muito mais que a ideia de interioridade. Segundo Paulo Afonso de Araújo, em um artigo intitulado “Nada, angústia e morte em *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger”, um dos temas caros a Heidegger é exatamente a polêmica contra as concepções de homem como “eu isolado” ou “sujeito sem mundo”. “Com efeito, o dado basilar para ele não é o *cogito*, entendido como o invólucro consciencial em que um eu solipsístico se encontra prisioneiro de si mesmo e do qual deve evadir para reencontrar a certeza de que seu semelhante ou a mesa têm existência real, mas o *sum* no sentido que ‘eu sou em um mundo’. O homem é ser no mundo” (ARAÚJO, 2007, p. 6). *Dasein* se estabelece como um ente existencial como sujeito ejetado no mundo, e nesse sentido é intencionalidade. É a certeza de que o homem só o é graças à relação sujeito e mundo. Ele, portanto, é uma “realidade”, nos dizeres de Dastur, que domina as “possibilidades” a serem desenvolvidas. Segundo Dastur, “isso não quer, de forma alguma, dizer que ele é absolutamente livre para realizar suas escolhas, mas, ao contrário, que a contingência da existência na qual esteve sempre engajado deve ser assumida e que o *Dasein* está, desse modo, antes de tudo, ‘entregue’ a seu próprio ser-possível, ou, no dizer de Sartre, ‘condenado a ser livre’” (DASTUR, 2002, p. 79). É um ser condenado à liberdade e também condenado à morte. Portanto, *Dasein* é um ser-para-a-morte.

²¹⁰ HEIDEGGER, 2002, p. 26.

Na leitura que Dastur faz de Heidegger, a morte, isto é, a impossibilidade da existência, “é uma possibilidade de existir que o *Dasein* tem que assumir, já que, como vimos, o futuro, que é o fim do existir, é alguma coisa com que o *Dasein* tem relação e em face da qual ele se comporta”.²¹¹ E continua: “A morte tem o caráter do que está a ponto de acontecer, daquilo que o *Dasein* tem como provável. Mas, como a morte não é nada que pode ser efetivamente experimentado, essa iminência não pode ser senão a do poder-ser”.²¹²

Dasein é, portanto, uma noção que só faz sentido no momento em que vida e morte são consideradas acontecimentos conjuntos. Porém, como admitir a morte e viver ao mesmo tempo? Ao se ater à explicação sobre a relação do *Dasein*²¹³ e do *chegar-ao-fim*, Heidegger formula três tópicos. O primeiro diz respeito à relação entre o estar presente e o que ele chama de *ainda-não*, o ainda não se morreu. Enquanto existir o *ainda-não*, existe o *Dasein*. O segundo está relacionado à ideia da morte do outro. Quando alguém próximo conhecido morre, chega-se ao estado de *não-ser-mais-presente*. Ou seja: o outro não está mais vivo. Isso é o que ele chama de *morre-se*. Por fim, o terceiro tópico nos alerta para o intransferível. Para cada *Dasein* há um *chegar-ao-fim*: “O chegar-ao-fim encerra em si um modo de ser absolutamente insubstituível para cada pre-sença (*Dasein*) singular”.²¹⁴

Atenho-me ao *morre-se*. Heidegger formula essa noção como uma maneira de transferência inconsciente para o outro da chegada da finitude. Para o filósofo alemão, ao falar “tal pessoa morreu”, o orador se esconde na morte do outro e se faz esquecido diante de sua própria morte.²¹⁵

²¹¹ DASTUR, 2002, p. 80.

²¹² DASTUR, 2002, p. 80.

²¹³ Na edição do *Ser e Tempo* aqui estudada, o *Dasein* é traduzido por Marcia Sá Cavalcante Schuback como “pre-sença”. Segundo ela, pelos seguintes motivos: “1) para que não se fique aprisionado às implicações do binômio metafísico essência-existência; 2) para superar o imobilismo de uma localização estática que o ‘ser aí’ poderia sugerir [...] 3) para evitar um desvio de interpretação que o ‘ex’ de ‘existência’ suscitaria caso permaneça no sentido metafísico de exteriorização, atualização, realização, objetivação e operacionalização de uma essência. O ‘ex’ firma uma exterioridade, mas interior e exterior fundam-se na estruturação da pre-sença e não o contrário; 4) pre-sença não é sinônimo nem de homem, nem de ser humano, nem de humanidade, embora conserve uma relação estrutural. Evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na pre-sença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história etc.” (HEIDEGGER, 2008, p. 309, nota N1 de Márcia de Sá Cavalcante). Para tornar as explicações mais claras, colocaremos, a partir daqui, a palavra *Dasein* no lugar de “pre-sença”.

²¹⁴ HEIDEGGER, 2002, p. 23.

²¹⁵ Outro conceito importante em Heidegger é a ideia do *impendente* que está para além do *morre-se* porque sequer faz referência à morte. O *impendente* é a ignorância, quase sempre consciente, do *ser-para-a-morte*. O *impendente* é uma espécie de existência inautêntica. Uma vida sem preocupação com a morte. Não chega a ser, sequer, assunto proibido, é temática desconhecida. O *impendente* é um *estar-certo* do cotidiano sem morte. E isso se dá por meio de duas formas: o *saber* ou o *não-saber*. O filósofo afirma que, independentemente da posição, o *ser-para-a-morte* está sempre presente. “O fato de, inicialmente e na maior parte das vezes, muitos não saberem da morte não pode ser aduzido como prova de que o ser-para-a-morte não pertence “universalmente” à presença” (HEIDEGGER, 2002, p. 33). Ou seja, consciente ou inconscientemente, o *ainda-não* existe.

“[M]orre-se” porque, com isso, qualquer um outro e o próprio impessoal podem dizer com convicção: mas eu não; pois esse impessoal é o *ninguém*. A “morte” nivela-se a uma ocorrência que, embora atinja à pre-sença [*Dasein*], não pertence propriamente a ninguém [...] A morte que é sempre minha, de forma essencial e insubstituível, converte-se num acontecimento público, que vem ao encontro no impessoal.²¹⁶

O *morre-se* é um dos vários mecanismos humanos resultantes da fuga da aceitação do *Dasein*, que, no fundo, estão relacionados com a fuga na angústia. É ele que coloca o *Dasein* diante de si mesmo. É por meio dele que se revela “autenticidade a mortalidade”.²¹⁷ Para Heidegger, sendo a morte a experiência do desconhecido, só a angústia, como experiência do nada, é capaz de revelar as verdades em torno da morte e da vida como existência. Diante do nada originário do homem, a angústia se faz presente e se estabelece como algo capaz de revelar a situação última e, sendo assim, desvelar o ser próprio do *Dasein* ao *Dasein* mesmo, sem absolutamente nenhuma possibilidade de fuga ou desvio. Assim, Heidegger nos propõe assumir nossa maior inadaptação, a de que somos, durante toda a existência, seres a caminho da morte. Só o *Dasein* tomado pela angústia poderá mostrar a cada ser sua forma autêntica, e só assim o *Dasein* poderá adquirir a capacidade de ser livre.

Dastur nos lembra, porém, que a proposta heideggeriana é de que cada homem tenha seu *Dasein*, cada um com sua morte. Isso, para Dastur, é considerado um avanço em relação a todos os estudos anteriormente realizados no campo da filosofia, sobretudo porque estes tentaram, em maior ou menor grau, domar a morte, “assegurar sobre ela um certo domínio”.²¹⁸ Heidegger, ao contrário, possibilita a “liberdade em relação à morte”;²¹⁹ o sujeito deve deixá-la “reinar inteiramente sobre nossa existência”.²²⁰

No romance de José Saramago, a atividade intermitente da morte eleva a reflexão do *ser-para-a-morte* a tons explícitos. Todos passam a ter consciência do *ainda-não*. E tal experimentação/vivência da relação finitude-eternidade a que são submetidos leva a euforia a dar lugar às angústias e inseguranças. Passa-se a se alarmar a respeito da função legítima que a morte exerce sobre os homens.

A existência inautêntica²²¹ passa a não fazer mais sentido, assim como a proposta do *morre-se*, que deixa de ocupar um lugar de silêncio para ocupar uma posição de combate. É como se

²¹⁶ HEIDEGGER, 2002, p. 35.

²¹⁷ DASTUR, 2002, p. 81.

²¹⁸ DASTUR, 2002, p. 83.

²¹⁹ DASTUR, 2002, p. 85.

²²⁰ DASTUR, 2002, p. 85.

²²¹ Para Heidegger, uma existência inautêntica é uma existência sem a preocupação com a morte.

a angústia da incerteza, da possibilidade das impossibilidades, desse lugar à angústia dos problemas práticos – das intermináveis filas de hospitais, que tinham “sua causa na permanência indefinida de um número cada vez maior de internados que, pela gravidade das doenças ou dos acidentes de que haviam sido vítimas, já teriam, em situação normal, passado à outra vida”,²²² até a crescente preocupação dos “delegados das religiões” em relação à crença: “a morte era absolutamente fundamental para a realização do reino de deus e [...], portanto, qualquer discussão sobre um futuro sem morte seria não só blasfema como absurda”.²²³ A partir da leitura de *As intermitências da morte* sob a ótica heideggeriana, pode-se enxergar um José Saramago que revela a importância da morte a serviço da vida e da consciência do *ser-para-o-fim* diante do *morre-se*. Pode-se, a partir desse modo de leitura e das experiências das personagens ficcionais saramaguianas, atentar para muito do que nos fala Heidegger: a coragem de encarar as angústias. Agir cotidianamente consciente de que a morte é a possibilidade da impossibilidade.

É na revelação desse conflito que reside a beleza da obra saramaguiana: a de despertar o leitor a respeito da consciência diante do *ser-para-o-fim*. Dando corpo e voz à figura da morte, o narrador mostra que um esqueleto embrulhado em um lençol é humano, necessário e poético. José Saramago lido à luz das ideias heideggerianas evidencia a necessidade de enxergar a morte não mais com a tradicional visão negativa, como, de um modo geral, permeia o imaginário social, que a vê macabra, ossuda, de tesoura da parca a postos para cortar o fio da vida. Saramago, assim desvelado, retrata a morte como irmã da vida, companheira inseparável de cada um dos *seres-viventes*, reafirmando no universo ficcional o que reproduzia em suas respostas cotidianas: “A morte não é inimiga que chega e ficamos surpresos [...] Não, não, não temos por que nos surpreender. Ela está aí, ao nosso lado e temos de viver com ela”.²²⁴

Em Giorgio Agamben

Assumindo o encontro entre linguagem e morte, entrevejo a importância de visitar pontualmente a obra do filósofo Giorgio Agamben, sobretudo *A linguagem e a morte*, em que o autor italiano, amparado em Hegel e Heidegger, demonstra como, em sua ontologia, é na experiência da linguagem que se experimenta o ser negativo do homem. Não pretendo aqui

²²² SARAMAGO, 2005a, p. 28.

²²³ SARAMAGO, 2005a, p. 35.

²²⁴ SARAMAGO, 2005a, p. 171.

me estender a respeito da concepção de negatividade, mas sim perpassar alguns fragmentos de ideias construídas por Agamben, como a cisão entre filosofia e poesia e a distinção entre “voz” e “Voz”, além da noção de “indizível”.

Segundo o filósofo, a negatividade está relacionada com a desrealização estética. É quando algo ausente é capaz de revelar o essencial desse mesmo algo. Quase sempre isso acontece via representação. Por exemplo, é o que falta na explicação de uma determinada palavra que se releva essa palavra. Assim, a palavra só é potencialmente representativa, como uma impossibilidade de representar.

No prefácio de seu *Estâncias*, Agamben nos lembra que o primeiro pensamento ocidental é dividido entre “uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela”,²²⁵ e uma palavra que tem para “si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar”.²²⁶ Mas tal separação nunca é esclarecida radicalmente, pelo fato de se desconsiderar, segundo Agamben, a cisão existente entre poesia e filosofia, uma cisão que se produziu desde a Idade Média em nossa cultura e que estabelece um vácuo entre “palavra poética” e “palavra pensante”. Diz Agamben: “a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir”.²²⁷ Desse modo, a cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento. Assim, a linguagem é incapaz de possuir a morte.

E tal impossibilidade está diretamente atrelada, segundo Agamben, ao fato de os seres vivos serem, na tradição da filosofia ocidental, “como o *mortal* e, ao mesmo tempo, como o *falante*”,²²⁸ o ser negativo em sua essência. Nas palavras de Heidegger: “lugar-tenente do nada”.²²⁹ Segundo Agamben, em sua leitura de Heidegger, sendo o *Dasein* uma antecipação da possibilidade da morte, embora isso não dê ao *Dasein* nada para realizar, ela revela “uma negatividade que atravessa e domina de alto a baixo o *Dasein*”,²³⁰ desvelando assim uma culpa.

²²⁵ AGAMBEN, 2007, p. 12.

²²⁶ AGAMBEN, 2007, p. 12.

²²⁷ AGAMBEN, 2007, p. 12.

²²⁸ AGAMBEN, 2006, p. 10.

²²⁹ HEIDEGGER *apud* AGAMBEN, 2006, p. 11.

²³⁰ AGAMBEN, 2006, p. 14.

“Na ideia do ‘culpado’ está implícito o caráter do Não (*Nicht*). Se o ‘culpado’ deve poder determinar a existência, coloca-se então também o problema ontológico de esclarecer existencialmente o *caráter de não* desde Não”.²³¹ O que ele nos diz é que, sendo o *Dasein* um ser que não é dono de seu próprio ser, incapaz de decidir sua existência e sua morte, ele próprio se estabelece como uma negatividade de si mesmo. “Negatividade (*Nichtigkeit*) não significa de modo algum não estar presente, não consistir, mas significa um *Não* que constitui este ser do *Dasein*.”²³² O *ser-para-a-morte* carrega, portanto, o *ainda-não*. E, ao ser projetado diante do mundo, conhece sua finitude, embora não saiba precisar o momento de sua chegada nem seja capaz de descrever as razões para sua existência. Segundo Oliveira,²³³ a leitura que Agamben faz de Heidegger é a de que o *ser-para-a-morte* é uma possibilidade que não pode ser realizada. “Nesse sentido, ela é a uma possibilidade radical, pois se mantém como possibilidade até o fim. Morrer é o modo próprio como a vida se realiza.”²³⁴

Talvez a experiência da antecipação da morte seja uma experiência, segundo Agamben, “apenas como possibilidade ontológica, testemunhada também na sua mais concreta possibilidade existencial, na experiência da voz da consciência e da culpa”.²³⁵ Portanto, o *Dasein* se sabe apenas como *mortal, falante* e “culpado”, e conhece a morte apenas como um traço de imagem nenhuma. Agamben, ainda em seus estudos sobre Heidegger e Hegel, afirma que a negatividade entra no homem porque o homem “quer colher o evento de linguagem”.²³⁶

O filósofo italiano argumenta – após trabalhar detalhadamente a morfologia a respeito dos pronomes,²³⁷ sobretudo do “eu”, passando pela era greco-romana, pela Idade Média e pela linguística moderna,²³⁸ por Hegel e por pensadores como Jakobson – que a relação existencial não é capaz de se fundar senão a partir da voz. Escreve Agamben: “A enunciação e a instância de discurso não são identificáveis como tais senão através da voz que as profere”.²³⁹ A voz

²³¹ AGAMBEN, 2006, p. 14.

²³² AGAMBEN, 2006, p. 15.

²³³ Em artigo que faz parte do livro *Nove abraços no inapreensível*, organizado por Alberto Pucheu (OLIVEIRA, 2008).

²³⁴ OLIVEIRA, 2008, p. 113.

²³⁵ AGAMBEN, 2006, p. 14.

²³⁶ AGAMBEN, 2006, p. 51.

²³⁷ Em *A linguagem e a morte*, Agamben começa com os pronomes demonstrativos hegelianos que se encontram no capítulo de *Fenomenologia do espírito* sobre a certeza sensível, mas para mostrar a dificuldade que envolve o ato de dizer as coisas e o abismo que separa o dizer do que é dito. Mostra, por exemplo, tamanha a sua pesquisa morfológica, que as primeiras experiências com o uso de pronomes são do século II d.C., com Apolônio Díscolo.

²³⁸ Agamben faz questão de retomar no texto a divisão moderna da linguística dos pronomes, que se estabelece entre *indicadores da enunciação*, de Benveniste, e *shifters*, de Jakobson.

²³⁹ AGAMBEN, 2006, p. 52.

talvez seja o maior problema metafísico discutido por Agamben. Para ele, a impossibilidade da voz, resultante da limitação da linguagem, interfere no problema do ser, do existir.

Portanto, para compreender a si mesmo como *ser-para-a-morte*, é preciso reconhecer a existência de uma voz da morte. Para saber a si mesmo como voz da morte, é preciso que a linguagem diga o indizível. Porém, segundo Agamben, essa voz precisa estar aproximada à *significação*, e não à *indicação*.²⁴⁰ Essa voz necessita possuir o que ele chama de pura intenção de significar: uma vontade de dizer algo, uma “experiência não mais de um mero som e não ainda de um significado”.²⁴¹ É no vácuo entre esses dois momentos, a necessidade de significar e o ainda não significado, que se estabelece, de alguma forma, o “ter-lugar” da linguagem. Esse espaço, segundo Agamben, emerge do pensamento medieval e, na tradição da metafísica, constitui-se como a articulação originária da linguagem humana. Escreve ele:

A Voz [...] apresenta-se, portanto, como o fundamento negativo sobre o qual repousa toda a onto-lógica, a negatividade originária, sobre a qual toda negação se sustém. Por isso, a abertura da dimensão do ser já é sempre ameaçada de nulidade: se, nas palavras de Aristóteles, o ser é “eterna busca e eterna perda”, se o homem se encontra necessariamente “sem via” quando busca o que “quer dizer” a palavra ser (Plat., *Soph.* 224a), isto ocorre porque a dimensão de significado do ser é originariamente aberta apenas na articulação puramente negativa de uma Voz.²⁴²

Assim, do mesmo modo que a palavra só é potencialmente representativa enquanto é uma impossibilidade de representar, existe na Voz, nesse vácuo, nesse espaço entre a necessidade de significar e o ainda não significado, uma cisão que estabelece o negativo originário na linguagem. Cláudio Oliveira nos lembra que é necessário fazer uma distinção entre Voz e voz. Só é Voz, segundo ele, aquilo que na voz é elemento significante, aquilo que quer significar, mesmo que nada signifique. É nesse sentido que a voz animal não pode fazer referência à instância de discurso nem abrir a esfera da enunciação. Para ele, o problema da negatividade da linguagem e do ser se transforma, assim, no problema do estatuto negativo da Voz, nem som nem sentido, não mais voz, mas ainda não significado. Escreve Oliveira:

É a Voz, como articulação puramente negativa, que permite abrir a dimensão de significado do ser. Retomando seu ponto de partida em Heidegger e em Hegel, ele

²⁴⁰ Agamben afirma que tanto os lógicos quanto os gramáticos medievais, por exemplo, ao discutirem sobre a inclusão da voz na lista aristotélica das categorias, perceberam que ela só poderia ser de fato considerada como tal a partir do momento em que deixasse de ser mero som e passasse a ser portadora de um significado, ainda que esse significado não fosse definitivo.

²⁴¹ AGAMBEN, 2006, p. 55.

²⁴² AGAMBEN, 2006, p. 58.

pode concluir: “‘Apreender o Isto’, ‘ser-o-aí’ é possível apenas fazendo a experiência da Voz, do ter-lugar da linguagem no suprimir-se da voz”.²⁴³

Afinal, o homem é um falante, pelo qual se constrói o que diz, ou seja, a voz da morte. E, sendo assim, ela só é palpável diante da experiência da impossibilidade do ser dito. É como se a busca pela consciência da morte resultasse na aproximação dela, ainda que não seja possível tocá-la. Ora, em *As intermitências da morte* existe uma busca do finito por meio do infinito. É onde a “palavra poética” busca o indizível e, portanto, é nela que se diz o que tanto se busca no campo da “palavra pensante”. Na narrativa, aceita-se uma busca que leva o leitor ao início e ao sabor de se reafirmar constantemente sob o domínio dessa mesma procura. São essas, talvez, algumas chegadas possíveis na busca do conhecimento do fim e do que leva a literatura a traçar tais caminhos. Assim, *As intermitências da morte* também é um estudo sobre a investigação da Voz da morte.

Do ensaio sobre a finitude

Ali, na narrativa saramaguiana, onde a morte e a imortalidade foram possíveis quase ao mesmo tempo, a literatura se presta a perceber as ausências ora da finitude, ora da eternidade. Sempre algo faltante. Na hora de ser eterno, faltam ao leitor o *Dasein* e as incertezas, faltam o *morre-se* e a negatividade. Já na hora do mortal, faltam ao leitor a linguagem possível, a certeza de uma chegada. Porém, em ambos os momentos dessas intermitências, de algum modo, sobra a desrealização de que nos fala Agamben, encontra-se a “voz da morte”, já que o pensamento do ser é pensamento da voz. Em um determinado momento da narrativa, uma das personagens, chamada “espírito que pairava sobre a água”, pergunta a outra, “aprendiz de filósofo”: “Já pensaste se a morte será a mesma para todos os seres vivos, sejam eles animais, incluindo o ser humano, ou vegetais, incluindo a erva rasteira que se pisa”.²⁴⁴ Responde o aprendiz:

Antes, no tempo em que se morria, nas poucas vezes que me encontrei diante de pessoas que haviam falecido, nunca imaginei que a morte delas fosse a mesma de que eu um dia viria a morrer. Porque cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertences-lhe, E os animais, e os vegetais, Suponho que com eles se passará o mesmo, Cada qual com a sua morte, Assim é, Então, as mortes são muitas, tantas

²⁴³ AGAMBEN *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 128.

²⁴⁴ SARAMAGO, 2005a, p. 72.

como os seres vivos que existiram, existem e existirão. [...] Isto é, cada um com a sua morte própria, pessoal e intransmissível.²⁴⁵

Escuta-se aqui a voz da morte que se faz voz humana e que se compreende de uma possibilidade de exorcizar o medo da finitude e de, ao mesmo tempo, saber-se repetidor da certeza de sua chegada. Aqui também identifico a presença do *morre-se* de que nos fala Heidegger. Ao observar um outro morto, na reflexão do “aprendiz de filósofo” está o ato impessoal de poder dizer “mas eu não”, como vimos anteriormente. Tais estreitamentos com o pensamento filosófico tanto de Agamben quanto de Heidegger se dão porque Saramago opera a finitude como uma repetidora de um ponto de partida, disparadora de uma espécie de clímax, em que, existindo e se anulando, a morte constrói, entre pausa e reinício, entre princípio e fim, a espiral que enreda toda a narrativa.

É nessas intermitências que está a condição humana de um ser sendo inevitavelmente conduzido para seu fim. É como se, ao tocar na possibilidade de o ser eterno aqui ser mortal ali, o narrador de *As intermitências da morte* potencializasse alguns raciocínios agambenianos ou heideggerianos. Assim, José Saramago sintetiza, a seu modo, parte da discussão filosófica em torno do assunto e estreita a relação com o pensamento de Agamben, que acredita que a ligação entre filosofia e literatura é vital. “A filosofia é esta viagem, este retorno, a partir de si para si mesma da palavra humana que, abandonando a própria morada habitual da voz, se abre ao terror do nada.”²⁴⁶

Não é por acaso que Saramago faz da filosofia e de alguns filósofos personagens. Em determinado momento, o narrador fala da importância da filosofia para o pensamento em torno da finitude:

E nós, perguntou um dos filósofos otimistas em um tom que parecia anunciar o seu próximo ingresso nas fileiras contrárias, que vamos fazer a partir de agora, quando parece que todas as portas se fecharam, Para começar, levantar a sessão, respondeu o mais velho, E depois, Continuar a filosofar, já que nascemos para isso, e ainda que seja sobre o vazio, Para quê, Para quê, não sei, Então porquê, Porque a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur de montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer.²⁴⁷

É a filosofia como primeiro e segundo planos da narrativa. Por isso, enquanto, para Arthur Schopenhauer, “a morte é o verdadeiro gênio inspirador da filosofia”, a obra saramaguiana

²⁴⁵ SARAMAGO, 2005a, p. 73.

²⁴⁶ AGAMBEN, 2006, p. 127.

²⁴⁷ SARAMAGO, 2005a, p. 38.

nos mostra que só a arte é capaz de eternizar a vida, porque talvez não seja possível simplesmente matar a arte. *As intermitências da morte* talvez nos sirva como um alerta para que não passemos a vida simplesmente a temer a morte e, no final, quando se aproximar a finitude, percebamos, incrédulos e arrependidos, que não vivemos. É como se José Saramago nos lançasse uma questão que nos serve como uma reflexão constante: afinal, qual é o papel da morte nas sociedades contemporâneas e nos sentimentos individuais? Ao personificar a morte, ele faz brotar o texto a partir de uma imagem geradora de sentido que reflete a vida. Escreve ele: “a morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste”.²⁴⁸ Nisso existe também uma tentativa do narrador saramaguiano de buscar pluralizar a compreensão em torno da finitude, assim como é plural e diverso o pensamento a respeito da vida.

Ao mesmo tempo, Saramago referencia alguns dos maiores pensadores e escritores que fazem parte de seu conjunto de influências. Como não lembrar, por exemplo, de Raul Brandão? “Descobrir que a morte não é inevitável endurece.”²⁴⁹ É uma frase do *Húmus*, mas, como vimos, poderia estar na fala de qualquer uma das personagens saramaguianas de *As intermitências da morte*. Trata-se de um discurso possivelmente coincidente com o materialismo tão característico em Saramago. E quando se questiona “morremos e então nos perguntamos – e aí? Morro e o que acontece depois?”²⁵⁰ possivelmente admiraria uma frase de Clarice Lispector em *Água viva*, em que ela diz: “E se morrer tiver o gosto de comida quando se estar com fome?”. Porém, essa pergunta teria com ele outra resposta, mais dura: “Alguns de nós sabe que não acontece nada, e ponto final. Acabou”.²⁵¹

Assim como na obra de Saramago já existem ensaios sobre a cegueira e sobre a lucidez, que, no fim, falam sobre o complexo ato da humanidade de se saber humano, o livro *As intermitências da morte* pode ser lido, alegoricamente, como um ensaio sobre a finitude, sobre o fato de haver estado e, em um momento seguinte, já não estar mais. Afinal, como escreveu Borges, outra influência assumida de Saramago: “a morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens”.²⁵²

²⁴⁸ SARAMAGO, 2005a, p. 139.

²⁴⁹ BRANDÃO, 1986, p. 50.

²⁵⁰ SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 171.

²⁵¹ SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 171.

²⁵² BORGES, 2008, p. 21.

REFERÊNCIAS

Obras de José Saramago

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

_____. A morte de Julião. *Revista Ver e Crer*, Lisboa, n. 39, p. 154-156, 1946.

_____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. *Revista Arte e Letra: Estórias*, Curitiba, p. 55-62, 2008.

_____. *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Memorial do convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994a.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

_____. *O caderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. O ouvido. In: SANTOS, Gilda; COSTA, Horácio (Org.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. São Paulo: 7Letras, 2010. p. 21-26.

_____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

_____. *Terra do pecado*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997a.

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

Obras sobre José Saramago

AGUILERA, Fernando Gómez. A estátua e a pedra: o autor diante do reflexo da sua obra. In: SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 45-59.

_____. *José Saramago: a consistência dos sonhos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

_____. *José Saramago nas suas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

AYALA-DIP, J. Ernesto. Vocaciones mortales. *El País*, Madrid, 19 nov. 2005, p. 5.

BARILE, Ivi. *A voz e a vez de Eva: a nova heroína contemporânea em obras de José Saramago*. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

BESSE, Maria Graciete. *José Saramago e o Alentejo: entre o real e a ficção*. Évora: Casa do Sul, 2008.

BLOOM, Harold. *José Saramago*. New York: Chelsea House, 2004. (Bloom's Modern Critical Views).

BORGES, António José. *José Saramago: da cegueira à lucidez*. Sintra: Zéfiro, 2010.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. *Centro e margens literárias: alegoria e mito em A Caverna, de José Saramago*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

CLARO, Majori. Modernidade e alegoria em *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago. *Revista Crioula*, n. 10, nov. 2011.

COSTA, Horácio. *A caverna*, de José Saramago. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 5, p. 186-189, 2002.

_____. Apontamentos sobre a cidade saramaguiana. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 159-171, jan.-jun. 2002.

_____. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

DEOUD, Ivana Melhem. *O que destina o homem à cegueira? Cegos são os outros ou somos todos: uma leitura do Ensaio de Saramago e do Relatório de Sábado*. 2010. 168 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à pedra: a fase universal de José Saramago*. 2004. 245 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. *Entre as trevas e a luz: o percurso labiríntico em Todos os nomes de José Saramago*. 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

LOPES, João Marques. *Biografia José Saramago*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

LOPONDO, LÍlian (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: FFLCH/USP, 1998.

LUCAS, Isabel. “Até agora nenhuma escrevi nenhum livro mau...”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 nov. 2005. p. 40-42.

MEDEIROS, Clarisse Ribeiro. *Deambulando pela(s) caverna(s) de Saramago*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2007.

MELLID-FRANCO, Luísa. Seriamente divertido. *Expresso*, Lisboa, 19 nov. 2005. p. 72-73.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Apresentação. In: SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 13-16.

REINEHR, Toani Caroline; ALVES, Lourdes Kaminski. *O processo alegórico no Ensaio sobre a cegueira de José Saramago*. In: COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS DA UEM, 4, 2010, Maringá. *Anais...* Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

SANTOS, José Rodrigues dos. *A última entrevista de José Saramago*. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

SANTOS, Luciana Alves dos. *Mito e utopia em A caverna, de José Saramago: o despertar da consciência*. 2010. 151 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

SANTOS, Wodisney Cordeiro dos. Uma pausa na finitude humana em *As intermitências da morte* de José Saramago. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, Jataí, v. 2, n. 2, p. 328-342, 2010.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

_____. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

_____. Quanto pode o coração. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 fev. 2006. p. 23.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2009.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago: entre história e a ficção – uma saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SOUZA, Aline Prúcoli de. Entre Eros e Tântatos: as intermitências da morte contemporânea em José Saramago. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, v. 6, n. 6, 2010.

TAVARES, Gonçalo M. O que eu vejo daqui. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 out. 2005. p. 11.

VASCONCELOS, José Carlos. José Saramago: As intermitências da morte. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 out. 2005. p. 9-10.

_____. O tempo e a morte. *Revista Visão*, Lisboa, 3 nov. 2005. p. 113-119.

VENÂNCIO, Fernando (Org.). *José Saramago: a luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.

Bibliografia geral

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas da língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um sentimento sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. *Infância e História: destruição da experiência da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARAÚJO, Paulo Afonso de. Nada, angústia e morte em *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger. *Revista Ética e Filosofia Política*, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, I).

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Lisboa: Vega, 1986.

CAPRETTINI, Gian Paolo. Alegoria. In: SIGNOS. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 247-277. (Enciclopédia Einaudi, v. 31).

CARVALHO, Marcelle Ventura. Vieira e a construção alegórica. *Graphos*, João Pessoa, v. 9, n. 1, jan.-jul. 2007.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ECO, Umberto. *A passo de caranguejo: guerras quentes e populismo mediático*. Lisboa: Gradiva, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GALEANO, Eduardo H. *Os filhos dos dias*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GERALDO, Sheila Cabo. Origem do drama barroco alemão: leitura e tentativa de compreensão das noções de origem, redenção, mônada, alegoria, melancolia e linguagem. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n. 6, ago. 1992.

GONÇALVES, Márcia. *O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução revisada e apresentação de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios).

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NAPARSTEK, Ben. *Encontros com 40 grandes autores*. Tradução de Elisa Nazarian. São Paulo: Leya, 2010.

OLIVEIRA, Cláudio. A linguagem e a morte. In: PUCHEU, Alberto (Org). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue; FAPERJ, 2008. p. 101-132.

PASCAL. Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Nova Cultural, 1979.

PÉCORA. Alcir. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PONDÉ, Luiz Felipe. *O homem insuficiente: comentários da antropologia pascaliana*. São Paulo: EDUSP, 2001.

PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Tradução de Mário Quintana. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007. (Em busca do tempo perdido, v. 3).

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes, 1981.

ROUANET, Sérgio Paulo. Introdução. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.

SANTOS, Gilda; COSTA, Horácio (Org.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. São Paulo: 7Letras, 2010.

SEDLMAYER, Sabrina; OTTE, Georg; GUIMARÃES, César (Org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VASCONCELOS, José Manuel de. *Húmus* de Raul Brandão: algumas notas de leituras. In: BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Lisboa: Vega, 1986.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia*. São Paulo: Senac, 2005. p. 339-379.

ANEXOS

ANEXO A

(Conto “A morte de Julião”)

ANEXO 1

1946

«A morte de Julião»,
conto por José Saramago

Julião tinha medo, um medo mortal.

Estava sòzinho no seu quarto, sentado perto da janela por onde entrava a luz antipática do crepúsculo da cidade. Pousava as mãos sobre os joelhos e ali as abandonara. As paredes do quarto eram brancas à luz do dia, brancas como um véu de noivado, brancas como uma pilha de sal ou, mais exactamente, brancas como umas paredes brancas. (Será forçoso que, em literatura, qualquer coisa seja como outra coisa?). Mas as paredes, agora, estavam sujas da luz do crepúsculo. Já não eram brancas, mas azuis-cinzentas, neste momento mais azuis-cinzentas do que há pouco. Numa delas, dois retratos: um de homem, outro de mulher – os pais de Julião. Haviam morrido velhos, mas, ali, estavam novos, tal como se tivessem ainda que vivem muitos anos.

Quando Julião se estendia na cama, ficavam-lhe por cima, e ele nunca passava sem perguntar a si próprio por que motivo não envelheciam os retratos. E sorria da sua inteligência ao encontrar a resposta, sempre a mesma: os retratos eram coisas, não eram seres. É certo que as coisas e os seres envelhecem igualmente, mas as primeiras continuam sendo coisas e os seres deixam de ser o que eram. Há até quem diga que passam a ser coisas.

Na rua rolava um turbilhão de seres e de coisas. E, ou fosse por bilidade [sic] de prestidigitação, os seres moviam-se como coisas e as coisas como seres. Os pensamentos no cérebro de Julião confundiam-se. Da janela via um canto da rua onde afluíam e se aglomeravam automóveis e «eléctricos» e gente. Ou a aglomeração seria de gente, «eléctricos» e automóveis? Estas acrobacias mentais fazia-as Julião para espantar o medo. Ah, mas o medo não é uma coisa que se espante assim! E muito menos quando esse medo é o da morte. Não ficou dito atrás, de facto, mas o certo é que Julião tinha medo da morte. E é por isto que o medo era mortal.

A luz ia fugindo pouco a pouco e outro medo se apossou de Julião: o de morrer quando ela desaparecesse por completo. Não, morrer às escuras, não! E nem a morte deve significar trevas, a morte deve ser um esplendor vivíssimo, deslumbrante, talvez com alguma figura ao fundo, como nas grandes aparições celestiais em que são férteis as vidas dos santos. Mas Julião não era santo. Como quer que fosse, às escuras, nunca. Tentou erguer-se para rodar o interruptor da corrente eléctrica, mas recafu na cadeira. Concentrou-se: teria bebido demasiado? Não se lembrava. E, de resto, se a morte era um resplendor, iluminaria o quarto quando chegasse e não seria precisa a eléctrica.

Um pormenor apenas preocupava Julião: depois de morto veria o resplendor, o facho, a aurora? Ou exactamente a intensidade da luz o cegaria, deixando-o inerso nas trevas, não por estar morto, mas por estar cego? Esfregou os olhos. Na parede, a mãe continuava ao lado do pai. Não estava, portanto, nem morto nem cego: estava sentado e vivo. O quarto já não era azul-cinza, mas azul negro; a cama de ferro, um poço onde seria bom dormir.

Mas Julião não tinha sono. Tinha medo. Chegara havia duas horas de um enterro. O morto já o estava há quinze dias e o seu aspecto era abominável. Até esse dia, a morte fora para Julião uma circunstância penosa mas decente. Os cadáveres que viram iam para debaixo da terra ainda com a aparência de vivos. E na memória de Julião ficavam para sempre com a serenidade das suas faces compostas. Mas aquele, não. Aquele aterrava. Aquele estabelecia um estado intermédio entre as recordações de Julião e os ossos limpos dos esqueletos de estudo. Por isso, Julião tinha medo, mas de morrer. Talvez até nem mesmo de morrer, mas de estar morto quinze dias.

Filosofou em voz baixa: «Para quê lutas, amores, ódios, despeitos, guerras? Tudo acaba em estar morto quinze dias e o pior castigo seria ressuscitar ao fim desse tempo.» Calou-se abruptamente com a nítida consciência de que dizia tolices. Não se está morto quinze dias; está-se morto a eternidade. Não é verdade, pai? Não é verdade, mãe? Olhou para os retratos. Já não os via. A escuridão preenchia por completo o vazio do quarto.

Julião sentia-se como uma pedra dentro de um bloco de gelo. Moveu os ombros e ouviu a escuridão a estalar à sua volta. Ou seria a cadeira? Moveu-se outra vez. Era a cadeira, sem dúvida. E, que diabo, a escuridão não estala. «Memento homo...», teriam sido estas as palavras que o padre pronunciara no cemitério? Talvez outras. Latim, em todo o caso. E, a propósito, por que se falará em latim, uma língua que nem os vivos

nem os mortos entendem? Ah, sim, é a língua que Deus compreende. Mas, então, Deus não será poliglota?

Foi neste momento que a escuridão estalou. Houve mesmo um crepitar. Pela janela entrou um foco imenso, o quarto ficou branco como se dia fosse. Era luz, muita luz, grande luz. «É a morte», pensou Julião. E ficou radiante porque acertara: no centro do foco aparecia uma figura de mulher. Ou seria uma criança? Ah, Julião preferia uma criança. Sim, a morte era uma criança que sempre pedia mais. Pedia-o agora a ele. Abriu a janela. O resplendor era, neste momento, maior, mais alto, mais largo, mais todas as dimensões!... Num pulo, Julião galgou o parapeito.

O filho do vizinho do prédio fronteiro queimava fogo de artifício...

In *Ver e crer*, n.º 39, Julho de 1948

ANEXO B

(SEIXO, Maria Alzira. Quanto pode o coração. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 fev. 2006. p. 23.)

José Saramago

Quanto pode o coração



LEITURAS

■ MARIA ALZIRA SEIXO

Muito festejado nos *media*, o último livro de Saramago tem sido muito lido também, que é o que mais pode desejar-se no turbilhão dos festejos literários.

Mas depois dos últimos romances, de assegurado interesse temático (votos e eleições, no *Ensaio sobre a Lucidez*, a crítica dos centros comerciais, em *A Caverna*), que faz correr os leitores para um livro sobre a morte, esse interdito maior que sobre todos nós pesa? Um livro que, logo no título, na memória do leitor culto, convoca o émulo difícil que é Proust? Decerto o rumor, que a leitura confirma, de que se trata de um romance divertido. Pois que nos pode dar maior satisfação do que rir à custa da morte, a única coisa no mundo que não faz rir ninguém, a não ser em esgar ou exorcismo?

Matéria para reflexão diversa contém este livrinho de 200 páginas, que se lê de um fôlego, e de que 'destacarei' alguns aspectos. Antes de mais, a lição de História que contém, não porque nele se assumia o tom didático de perorar sobre acontecimentos do passado, mas porque trata da morte a sorrir, dela fazer motivo de irresistível galhofa ou, pior ainda, pôr à prova a sua capacidade de atuação inexplorável, nos faz recuar a tempos que habitualmente menosprezamos, os últimos séculos medievais, ou a outros que só parcialmente honramos, os séculos do antigo regime, e que em conjunto são

curiosamente sempre no livro reivindicam um estatuto comum, querendo o seu nome sem maisculas), vestindo-se de mulher para ir conhecer o homem cuja carta de destinação letal, sem que ele próprio o saiba, foi devolvida. De algum modo, este também matou o Diabo, virando uma espécie de Orfeu nos infernos porque também é músico, e vai acabar por encantar a divindade das sombras.

Uma alegoria social e filosófica centra, pois, este romance, tratada no primeiro terço do livro com aquela minúcia descritiva e lógica argumentativa a que Saramago nos habituou desde a *História do Cerco de Lisboa*, que desorienta por vezes o leitor e o deixa ansioso à espera da ficção que tarda em chegar; a alegoria transforma-se porém inesperadamente na história de amor mais incrível, inverossímil e comovente, que é, antes de mais, a história de um matador rotineiro em transe de emocionada descoberta da maravilha da criação (a morte ajoeitando-se diante de uma partitura de Bach!), e que é também a história da necessidade (e não fatalidade) que todos temos de morrer, incluindo quem mata. Sobretudo, é a história da transformação do riso escaminho de quem implacavelmente destrói em abraço de humanização aconchegada e sono de serenidade benfazeja. Ou de como a morte se transfigura em amor, e vira costas ao barroco e outras lições do passado, inventando o futuro na ficção a desafiar o presente.

A música e a borboleta

Um presente que Saramago inventa concretamente a partir da música, e por isso falei em movimentos neste livro. Porque o sentido nele se move, da sociedade genericamente encarada para a entidade ameaçadora e decisiva que a tutela (a morte), mas desta, inesperadamente, para a cousa humana e mutável, singular e precária (um homem que vive sozinho com o seu cão), e para uma pura consumpção. Porque no final, a morte queima a carta que



FOTO DE GONÇALO ROSA DA SILVA
José Saramago utiliza a música para desafiar a morte e inventar o futuro na ficção.

“Morte com amor se paga, ou de como uma alegoria se pode prender a um símbolo. Neste romance [*As Intermitências da Morte*, de José Saramago] que é uma maravilha de ler, e é preciso com atenção escutar também.”

rável, nos faz recuar a tempo e espaço. Menosprezamos, os últimos séculos medievais, os outros que só parcialmente honramos, os séculos do antigo regime, e em conjunto são os únicos na civilização ocidental em que o artista se permite olhar a finitude humana com este tipo de proximidade e bonomia.

A morte na arte ocidental

Recordemos o motivo então frequente da «dança da morte» (em que mortos e vivos se dão as mãos numa confraternização sinistra mas que tem de saudável o facto de fazer face aos interditos), frequente na literatura e na arte dos séculos XIV e XV, e cujo exemplo discursivo emblemático é decerto a *Balada dos Enforcados* de Villon; ora em Saramago, onde a música é também central, embora não seja música de dança, aos «humanos irmãos» desse texto francês substitui-se uma indefinível figura de mulher, e inclui-se sugestivamente um verso da *Balada das Damas de Outros Tempos*, onde se encara a morte como lugar e tempo, e não como entidade. Recorde-se ainda a presença da caveira e do esqueleto durante o período barroco, na figuração esteticizante da mulher amada, inequivelmente bela mas sofrendo já da deterioração física que a arte dá a ver em simultâneo, apontando para um horror que não tem a ver com a visão sinistra do meio romântico, no qual a morte é rejeitada, mas se traduz em contemplação serena e lícida de um equilíbrio basicamente clássico entre a pujança do corpo e a sua derrocada, só barroca pela tensão que a simultaneidade provoca e pelo conflito que a antítese produz. «Nesse corpo da Morte encerrei eu a Vida», escreve o grande poeta barroco Agrippa d'Aubigné, com a nostalgia de aceitação que se substitui à impressão lírica dos versos de Villon e torna ambígua a aniquilação, ao mesmo tempo morte devastadora e entidade humana que pela destruição perdura.

Neste sentido, o livro de Saramago prossegue outras vias, pois recupera essa tradição mas envolve-a com o postulado iluminista da necessidade social e escatológica (em sentido filosófico e não religioso) da morte, já de algum modo prenunciado na sua expressão cósmica do Renascimento em magníf-

Intermitências da Morte, de José Saramago, que é uma maravilha de ler, e é preciso com atenção escutar também

absurdos da evolução social descontrolada e uma argumentação lógico-científica eficaz, unem-se em manifestação textual subtil e não documental, e expressivamente poética, para construir a usual alegoria da ficção saramaguiana, sobretudo desde que o narrador deixou de situar a acção em locais imediatamente identificáveis, insinuando o «em toda a parte e em parte nenhuma» de saboroso teor vicentino e eficaz alcance moral.

Alegoria e individualização

É muito curioso que, construído sobre uma abstracção, o livro se encaminhe para a sugestão de um concreto particularmente individualizado, embora ao mesmo tempo exemplar. Vejamos. O romance compõe-se de três movimentos: o primeiro que corresponde ao período durante o qual as pessoas deixam de morrer e ao desatino que daí resulta (veja-se o tratamento de situações semelhantes em *Jangada de Pedra* e *Enxerto sobre a Cegueira*), o segundo que abrange a actividade da morte, comunicada como uma entidade individualizada, feminina, existente (embora de características sobrenaturais, fantasmagóricas e quase divinas, porém ironicamente comunicadas), que anuncia regularmente aos humanos, em carta pessoal e manuscrita, sobre papel violeta, que irão morrer, tal a uma semana (e esta morte anunciada é já o princípio de concretização da alegoria, porque é como se a morte de certo modo se submetesse também à contingência civilizacional de que dispõe, entrando no jogo da submissão ao tempo); e o terceiro, em jeito de andamento final de uma sinfonia incompleta, que abarca o inesperado de sair da morte ao ver que lhe é devolvida uma das suas cartas anunciadoras de execução, com o que tem de aceitar uma relativa humanização (tal que

mutável, singular e precária (um homem que vive sozinho com o seu cão), e para uma pura consunção. Porque no final, a morte queima a carta que dirigira ao violoncelista, a carta devolvida, com um fósforo, e essa chama significa de algum modo o sopro humano que ela para si agora adoptou.

Um sopro que representa a vida anónima e calada, sujeita à morte, sim, mas que dela se liberta, em breve plenitude, quando a sua respiração toca o outro («toca», digo bem, ao falar deste livro). E aqui articula-se de forma particularmente feliz a questão da tangibilidade com a do gesto que se não conclui: a carta condenatória ou a carta que volta para trás (em aceno também risonho e cúmplice ao modo epistolar no romance), a música que se ouve, num concerto, ou a música que se toca, em execução (na sua forma positiva), ou ainda a música que se lê, numa partitura. A importância da música reside nestes vários graus de concreto e de abstracto que a expressão sonora potencializa, e que são aqui expressão magistral da forma como Saramago utiliza a alegoria para chegar ao concreto, e a generalidade social para desembocar na singularidade do indivíduo. E que não vai sem se relacionar com toda a problemática da frase, sobretudo a da escrita da morte, censurada por suas agramaticidades e alegadas incorrecções linguísticas, na carta que escreveu e veio publicada nos jornais. Como se com a morte estivesse sempre tudo errado quando afinal, sugere Saramago, com ela tudo está certo.

Entre essa respiração e o gesto a que conduz fica uma borboleta. Uma brancura inefável da «ca-veira» (variedade do lepidóptero) que se corporiza quando o corpo do homem a toma e a faz finalmente existir, como participante na criação. Morte com amor se paga, ou de como uma alegoria se pode prender a um símbolo. Neste romance que é uma maravilha de ler, e é preciso com atenção escutar também.

■ José Saramago, *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*, Ed. Caminho, 214 pp., 12,60 euros

ANEXO C

**(VASCONCELOS, José Carlos. O tempo e a morte. *Revista Visão*,
Lisboa, p. 113-119, 3 nov. 2005.)**

O Prémio Nobel da Literatura português não cessa de surpreender: aos 82 anos escreve, sem dramatismo e até com ironia, *As Intermittências da Morte*. Um belo romance, com a imaginação e inteligência dos anteriores, mas bem diferente deles, que hoje, quinta-feira, 3, é posto à venda. E o autor concedeu à VISÃO, em Madrid, a primeira entrevista sobre o livro que lhe deu «gozo» escrever

JOSÉ CARLOS DE VASCONCELOS

«...e facto, não estou sempre a escrever a mesma obra. O que se pode talvez dizer é que estou sempre a escrever a mesma pessoa», sublinha José Saramago, quando a certo passo da nossa longa conversa, no seu pequeno apartamento de Madrid, noto a grande diversidade, e perfeita *identidade*, dos seus romances. A propósito, claro, de *As Intermittências da Morte*, o seu novo livro, no qual uma vez mais se destacam a escrita e a narrativa inconfundíveis, a inventiva e a inteligência criadora excepcionais.

O escritor, menos de um ano e meio após a publicação de *Ensaio sobre a Lucidez*, que tanto debate e polémica provocou, regressa com um romance sobre a morte, em vésperas de completar 83 anos (a 16 de Novembro). «No dia seguinte ninguém morreu», assim principia, e assim acaba, o livro. Primeiro, é a morte que deixa de matar, com todas as consequências, em múltiplos aspectos e sectores, que Saramago desenvolve com rara argúcia, ironia, acutilância, acabando por assim nos dar também um certo retrato da sociedade dos nossos dias. Depois, é a morte que regressa, fazendo-se anunciar, com oito dias de antecedência, através de uma carta escrita em papel de cor violeta. E, enfim, é o «caso» e a história de um violoncelista a quem a morte, não o conseguindo *notificar* por carta, procura e acompanha, até que...

Fico-me por aqui. Sobre o romance nos revela muito o autor na entrevista, de que se publica o essencial, e que aliás se estendeu por outros domínios. A visão de Saramago sobre Portugal e o mundo não está menos amarga ou pessimista («não há nenhuma razão para estar»). E em relação à realidade nacional, vê de

forma especialmente crítica a possibilidade de Cavaco Silva vir a ser eleito Presidente: «É o tipo de pessoa com quem eu não me quereria parecer», disse. Na véspera do nosso encontro em Madrid, chegara de Salamanca, onde na Cimeira Ibero-americana

Quando ao romance *As Intermittências da Morte* sai agora em Portugal, editado pela Caminho, no Brasil, em Espanha, Chile, México, Colômbia e Argentina. A seguir, numerosas outras edições, um pouco por todo o mundo. Entretanto, no dia 11, no

O Tempo e a Morte

falou com alguns chefes de Estado e foi aplaudido de pé num espectáculo em que interpretaram poemas seus, aliás agora publicados todos, num volume, em Espanha. No dia seguinte faria uma conferência na Universidade Complutense e partiria para a Argentina e para o Brasil.

Continua, assim, a não parar. Só em doutoramentos *honoris causa* vai em mais de 30, em todos os continentes, um dos últimos pela Universidade de Estocolmo (o que em Portugal já nem se sabe...).

«Enquanto
tivermos um
cérebro as
certezas serão
sempre poucas»

Teatro Nacional de São Carlos, haverá um lançamento internacional do livro, com a presença de editores de vários países.

VISÃO: Outra vez um livro inesperado, quer por não ser nenhum dos que tinhas anunciado ou admitido escrever quer pelo tema absolutamente original. Será que foi para ti especial, aos 82 anos, fazer um romance em que «a morte» é a personagem centralíssima?

JOSÉ SARAMAGO: Deu-me gozo, deu [risos]. Com a minha idade pode não se ter o pavor de morrer, mas há uma consciência de um limite temporal à vista. Eu não escrevi como se fosse imortal, mas tratei a morte sem a retórica do costume, sem grande eloquência, sem nenhum dramatismo. Em todo o caso apresentando a morte como um esqueleto, embrulhado num lençol, com a gadanha, essas coisas... ▶

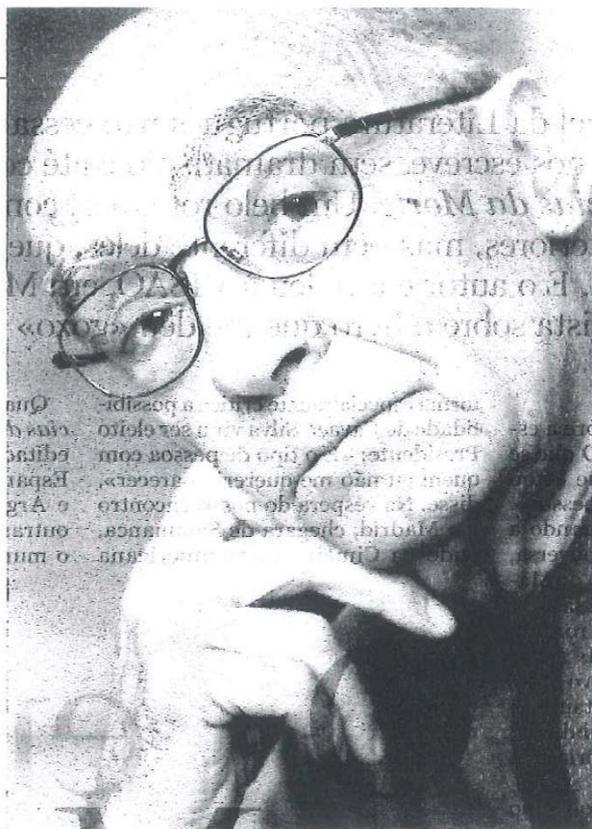
J. O TEMPO E A MORTE

As figurações tradicionais da morte.

Sim, mas sempre com distanciamento. Distanciamento de uma coisa que está perto de mim e de todos nós. A morte é uma presença de facto ameaçadora, e vai sê-lo sempre. Pode, porém, ser vista, ou escrita ou explicada – se é que é possível explicá-la – com ironia e até com uma certa alegria [risos]. Eu não estou desejando que a minha morte chegue...

...pelo contrário...

... pelo contrário, mas de-me muita satisfação escrever olhando-a como algo inevitável, com quem (a frase é um pouco tonta...) temos que aprender a viver. Em tempos passados não se dramatizava tanto a morte. Bom seria que acontecesse na sociedade o que acontece nos hotéis: uma



que a morte se retirou, quem não se retirou do tempo, o tempo continua ali. E, de certa maneira, este é mais um romance sobre o tempo do que sobre a morte. Embora a personagem central seja a morte, creio que a principal questão é a impossibilidade de viver.

A impossibilidade de viver?

A impossibilidade de continuar a viver, e continuar, continuar, continuar... Porque mesmo que conseguíssemos fazer uma espécie de pacto de não agressão com a morte, não poderíamos deter o tempo. Então, estaríamos condenados a qualquer coisa pior que a morte: a velhice eterna. E cada vez mais velhos... A que situação chegaria um ser humano? Como iria o

Estado pagar as pensões se a morte renunciasse ao seu dever?

Bom, o livro levanta muitas outras questões.

Claro, há a corrupção, os compromissos do governo desse país, que tem 10 milhões de habitantes como nós, mas é um país interior e uma monarquia constitucional...

O autor parece ter tido o cuidado...

É uma monarquia talvez porque eu também vivo aqui em Espanha e porque me pareceu mais divertido [risos].

O romance, o mais pequeno que escreveste, tem muitas pontas que podias levar mais longe. Uma delas poderia ser «para que servem os reis»...

Não era preciso desenvolver mais. Nos diálogos entre o primeiro-ministro e o rei constitucional, este tem sempre na boca a palavra «compreendo», «compreendo»... É essa a sua função. Por outro lado, há um diálogo que me diverte muitíssimo, entre o primeiro-ministro e o ministro do Interior...

«Gada vez que termino um livro, a minha pergunta é 'e agora o quê?'»

pessoa morre e ninguém dá por isso. O ideal é fazer de conta que a morte não existe, só pelo facto de fazermos tudo para não dar por ela.

Começando pelo princípio, os teus livros têm «nascido» de uma ideia central, base de tudo que vai acontecer, que te surge subitamente, sem razão aparente, como uma espécie de iluminação. Como foi desta vez?

Estava a ler (já não pela primeira vez), *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, que tem páginas extraordinárias em que ele descreve a morte do pai. A certa altura interrompi a leitura, virei o livro, li a contracapa. E foi uma referência mínima à morte, no texto do editor, que fez saltar a ideia: a morte passá a anunciar às pessoas que elas vão morrer. Assim nasceu este livro. No dia 1 de Novembro, véspera do Dia dos Finados, de 2004.

E, como te tem acontecido, também apareceu logo o título?

Não. E como tenho sempre necessidade de título, arranji-lhe um provisório, tão banal como *O Sorriso da Morte*. Exactamente porque queria olhar a morte com esse distanciamento e esse sorriso. Um sorriso resignado, mas ao mesmo tempo irónico. Pouco tempo depois, porém, ocorreu-me o verdadeiro título: *As Intermittências da Morte*.

No entanto, o primeiro grande achado do romance não é o da morte anunciada, mas o de as pessoas deixarem de morrer.

Num primeiro momento, não se sabe como nem porquê, a morte decide não matar. E mais tarde, perante o desastre em que se transforma a vida de uma sociedade em que ninguém morre, mas onde as pessoas continuam a ter doenças e a envelhecer, muda de decisão. Porque se é certo

Nessa parte, quando trata do poder político, das relações intorministeriais, e não só, lembra-me o *Ensaio sobre a Lucidez*.

Não só, porque o governo do país desta história tem que entrar num acordo com as máfias, que se encarregam de encontrar as soluções para essa acumulação de pessoas que não morrem.

«Às vezes o Estado não tem outro remédio do que arranjar quem lhe faça os trabalhos sujos», escreves.

Exactamente. E essa ideia de que todo o trabalho sujo tem de passar pelo Ministério do Interior está nesse diálogo, irónico, em que a certa altura o primeiro-ministro diz ao ministro: «As minhas dúvidas aumentam a cada minuto. Agora pergunto-me se não deveria antes entregar-lhe a pasta da cultura ou a dos cultos, para a qual também lhe encontro certa vocação.» E depois: «Ou então, senhor primeiro-ministro, reunir as três pastas no mesmo ministério. E já agora também a da economia. Sim, por aquilo dos vasos comunicantes.» Há todas estas coisas, mas a questão central é de facto o enfrentamento entre o ser humano e o seu fim.

Em papel 'amigo do ambiente'

As *Intermitências da Morte* é, nas suas edições que agora vão sair e provavelmente nas seguintes, impresso em «papel amigo do ambiente». Quer dizer: feito com árvores de plantações que respeitam as normas ecológicas e os direitos dos trabalhadores. Foi o Greenpeace, movimento ecologista mundial, que o pediu a José Saramago, e este, com o apoio e empenho militantes de sua mulher, Pilar del Rio, conseguiu-o dos editores. Na edição da Caminho lê-se, na badana: «Livro amigo das florestas - Greenpeace». O escritor estava com o repórter da VISÃO quando recebeu Miguel Angel Sotto, responsável da «campanha dos bosques», e Laura Peres, ambos daquela organização, que o foram convidar para o Congresso de Manaus, em Dezembro próximo - e sublinharam a grande importância que atribuem ao «exemplo» de Saramago, que esperam frutifique.



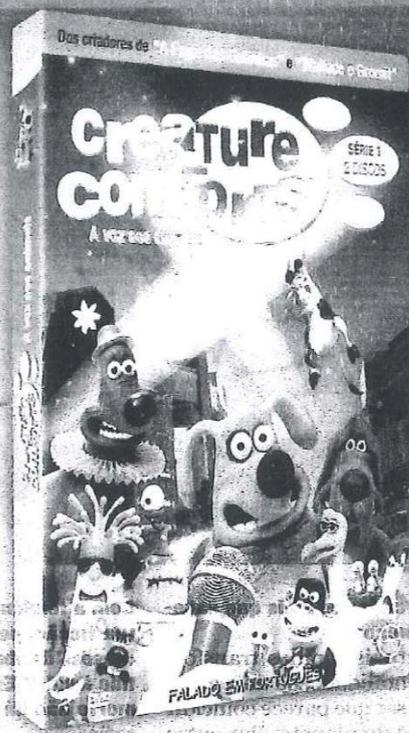
NOBEL ECOLÓGICO
Representantes da Greenpeace agradecem o «exemplo» de Saramago

DOS criadores de

e

creature comfortsTM

A voz dos animais



© Licensed by Granada International Media Ltd.

à venda em
Novembro



Uma vez mais também, o romance tem uma epígrafe, de um livro inventado, neste caso o *Livro das Previsões*, que diz: «Sabemos cada vez menos o que é um ser humano.»

Creio que sim. Mas quando digo isso, não quero dizer que alguma vez o tenhamos sabido. Não só sabemos hoje que não sabíamos antes, como sabemos cada vez menos, porque não há uma predefinição do ser humano. Estamos numa situação de perplexidade em que nos perguntamos «por onde é que vamos sair, em que é que nos vamos tornar?»

... da morte é que sabemos o que é um ser humano?

Não sei, não vou tão longe. Tens alguma razão quando dizes que parece não haver uma relação íntima, directa, como acontece noutros casos, entre essa epígrafe inventada e o romance. Mas, enfim, foi o que me apeteceu dizer e não é menos sério que tudo o que se conta no livro. Só que tem duas linhas e o livro tem mais de 200 páginas.

«A única resposta que temos para a morte é o amor»



com um olhar que às vezes já nem é tão amargo como irónico.

É um livro que vai fazer sorrir e até, por vezes, pelo inesperado e divertido das situações, soltar umas gargalhadas. Que consequências tem ou teria não haver morte? Mas em 80 páginas isso fica arrumado. Claro que o livro podia continuar dentro desse registo. Só que por um lado acabaria por tornar-se monótono; e por outro não era essa a minha intenção. O que

eu queria depois era olhar para as questões de natureza filosófica e religiosa decorrentes do facto de sermos simples mortais. E, no final, tratar a relação pessoal entre a morte e uma determinada pessoa.

Disseste-me, numa anterior entrevista, que a tua obra tinha duas fases: a primeira, até ao *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, «coral», e a segunda, a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, dando muito mais atenção ao «individual». Neste teu novo romance parece-me haver um pouco dessas duas fases.

Sim, sim. Também neste romance sem me importarem os nomes das pessoas, dos lugares, que omito. Não, como se poderia pensar, para tornar os livros universais (universal é *Os irmãos Karamazov*, e todos sabemos esses nomes), mas para sublinhar essa preocupação de olhar a pessoa. Nós estamos num restaurante, num espectáculo, num desafio de futebol, rodeados de pessoas, olhamos para elas e a pergunta é inevitável: quem são? E depois vem a segunda pergunta: quem sou? No fundo, desde o *Ensaio sobre a Cegueira*, é como se a minha preocupação – não exclusiva, porque os livros tocam outros aspectos da vida e das relações humanas – fosse essa.

Mas há outras perguntas... Aliás, disseste-me, salvo erro, que te interessas cada vez mais pela *Astrofísica*.

Há desde logo outra pergunta: onde é que estamos no Universo? Já é possí-

Hoje sabemos cada vez mais que sabemos cada vez menos?

É. Com as actuais rápidas transformações da mentalidade, há uma espécie de crise do ser que parece coincidir com uma crise do planeta. Por outro lado, há a engenharia genética, que não sabemos onde vai chegar. Portanto, creio não ser possível fazer previsões para imaginar o que seremos daqui por 500 anos, ou até menos.

Seja como for, a epígrafe tem aparentemente menos a ver com o essencial do romance do que as anteriores.

Só aparentemente. Porque a verdade é que quando chegamos à fase ...

Com a tendência também ensaística da tua ficção, pode dizer-se que uma das «teses» da obra é que só a morte dá sentido à vida? Escreves, aliás, que «sem a morte não há sequer religião nem filosofia».

Assim é. Uma vida sem morte não precisa de ser explicada, parece-me claro. Um teólogo, no entanto, não estará de acordo, e um autêntico filósofo dirá que «são especulações de amador». Os amadores, porém, também têm o seu direito à palavra...

Na primeira parte do livro, a da «suspensão» ou «greve» da morte, falas de múltiplos problemas da sociedade de hoje,

vel desenhá-lo, sobretudo desenhar a nossa galáxia, já se sabe mais ou menos onde se encontra o centro de mil milhões de estrelas que a compõem e onde está o nosso sistema solar, etc. Tenho aqui este livro do David Christian, *Mapas do Tempo*, que é uma obra notável (como a *História de um Átomo*), começamos a ter ideias, mas mesmo que amanhã encontrarmos uma explicação definitiva para a formação do Universo, enquanto tivermos um cérebro as certezas serão sempre poucas. E a pergunta manter-se-á: quem diabo somos nós?

Creio ser possível uma interpretação do final do livro: só se pode escapar da morte através de certos valores, através do amor, da arte (no caso a música), até da ligação com um cão. E, já agora, quem conhece o autor, sabe que ele tem um amor, é melómano e gosta tanto de cães, não pode deixar de associar as coisas...

Sim, claro, evidentemente [risos]. Mas não sendo meramente anedóticas, tendo importância e, claro, dando um certo sabor à narrativa, essas coisas são mínimas.

«Há uma espécie de crise do ser que parece coincidir com uma crise do planeta»

É casual que essa personagem, a mais importante depois da morte, seja um músico e tenha um cão?

Não é, efectivamente. Que seja um músico e tenha um cão permite ao autor contar uma certa história. Essa.

E se a personagem fosse outra, um «sacana» qualquer, o livro não podia ter o final que tem!

Eu nunca escrevi sobre «sacanas» [risos]. Pelo menos não são personagens importantes: pode ser um primeiro-ministro, um ministro do Interior... Tinha que pôr ali um homem só, com um cão: isso nasce da própria história. É interessante que eu nunca vivi sozinho, mas muitas das minhas personagens são homens sós: é só Ri-



O seu carro a 100%.

Com a nova
BP Ultimate
100 octanas.



- A 2ª Geração Ultimate Gasolina 100
- A única com 100 octanas em Portugal
- Até 11% de aumento de potência

bp
ultimate
mais rendimento, menos poluição

▷ O TEMPO E A MORTE

(cardo Reis, é só o revisor da *História do Cerco de Lisboa*, Jesus é um homem só. No *Ensaio sobre a Cegueira* já não acontece isso, mas em *Todos os Nomes* repete-se; em *A Caverna* não, no *Homem Duplicado* sim.

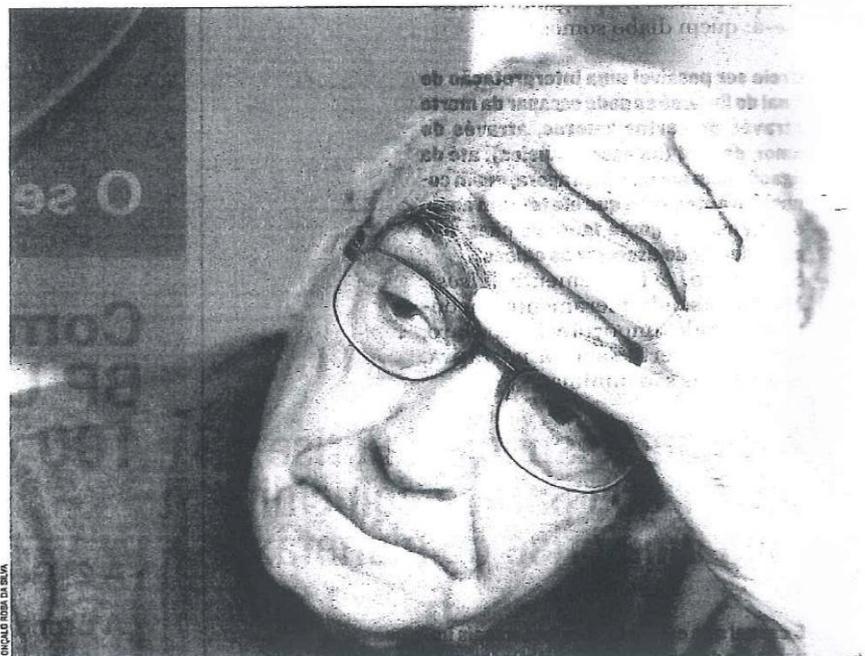
Vais alternando...

Neste caso eu queria exactamente um homem só, que não sabe que aquela mulher que se deita com ele é a morte. Não sabe, nem se sabe se alguma vez chegará a saber. E, no fim, tudo volta ao princípio. Não lhe quero chamar o eterno retorno, não é isso, é estarmos metidos num beco sem saída, não haver saída para a vida a não ser a morte. A única resposta que temos para a morte é o amor.

A construção e o ritmo do livro são muito diferentes de outros. Começa muito intenso, depois abranda, entra numa fase mais lenta, especulativa, volta a subir no final. Tinhas algum plano do livro, anotações, ideias?

Planos nunca tenho. Aponto ideias que podem servir ou não servir, dar lugar a outras ideias. Quando já tenho tudo claro, deixa de haver notas. A sua leitura daria a quem as pudesse ler uma ideia muito clara de por onde teve de passar o romance para chegar onde chegou. Este romance, no que se refere à sequência narrativa, parece-se muito, não se parecendo por outro lado nada, com *A Jangada de Pedra*. Parece-se porque tem o cli-

a morte e uma pessoa determinada. Não são três histórias, é como se a visão panorâmica se fosse afunilando mas conduz a três ritmos narrativos, que o leitor percebe no ritmo da frase e na velocidade com que pode ler. No fundo há alguma coisa de musical, como se começasse por um *Allegro*, passasse a um *Andante* e terminasse num *Largo*. E como o protagonista é um violoncelista, talvez o livro tenha realmente uma forte composição musical.



«Viajamos com a nossa própria morte, se é que não a levamos dentro»

max logo no início. Só que nas *Intermitências* o «tratamento» do tema faz-se de três modos distintos, dada essa divisão do livro que não o é mas como tal se apresenta aos leitores. Na primeira parte, a morte desaparece, vamos ver o que acontece, no plano social e pessoal. A segunda parte, em que a morte regressa e passa a ser anunciada, prepara a terceira, que no fundo é a que eu sempre quis tratar neste livro: a relação pessoal entre

A certa altura, este livro lembrou-me *A História do Cerco de Lisboa*. Para lá de ser um romance em que de novo partes de algo impossível, construindo depois, uma narrativa lógica, coerente, aqui também há uma espécie de um «não» que muda tudo.

É como se eu perguntasse a alguém «o que é que há por aí que ache impossível?». E, depois de a pessoa responder, eu lhe dissesse «muito bem, então vou escrever um livro sobre

isso». E nota que só há dois anos, o máximo três, me apercebi desta realidade.

Quando publicaste *O Homem Duplicado* eu pus-te a questão de me parecer um bocado um livro de «fim de linha». Mas, afinal, há sempre algo novo e diferente...

Naquilo que me respeita, a linha não acaba. De cada vez que termino um livro, a minha pergunta é «e agora o quê?».

Só que, nessa altura, me disste que ao contrário das vezes anteriores, em que ficavas numa espécie de pousio, à espera, estavas com receio de não voltares a ter uma nova ideia.

É certo. Agora isso inquieta-me, preocupa-me, porque, como é sabido, as ideias apresentam-se-me, eu não as procuro. Provavelmente a isso se deve os meus livros serem tão diferentes uns dos outros e os temas não se repetirem. Nunca me aconteceu dizer «encontrei um filão, agora vou explorá-lo».

És o contrário dos escritores de quem se diz, ou de si próprio dizem, que escrevem sempre a mesma obra.

De facto, não estou sempre a escrever a mesma obra. O que se pode talvez dizer é que estou sempre a escrever a mesma pessoa. E, portanto, se calhar, também pela idade, pergunto-me a mim mesmo: «E agora? Escreverei outro livro? Terei mais alguma coisa para dizer?». Mas *As Intermittências da Morte* vai sair e veremos o que acontece. Alguém, a propósito do *Ensaio sobre a Lucidez*, perguntava «como é que um homem já com 81 anos escreve um livro com esta energia?». Não falo da energia ou rebeldia que esteja no livro, falo da que posso reconhecer em mim próprio. Dá-me muita alegria ter podido escrevê-lo já não com 81, mas quase com 83 anos. O que exige um certo tipo de juventude (não digo juventude, essa não volta) e uma certa atitude mental perante a vida, já tão perto da morte...

Uma atitude diferente perante a vida e perante a morte.

Sim, sim. Eu passei pelo medo da morte, ou consciência de poder morrer, entre os 17/18 anos, uma coisa terrível. Ia na rua e, de repente, parava como que fulminado por essa ideia: terás de morrer. Ficava frio.

O que a despertou? Estiveste numa daquelas situações de que se diz ter visto a morte à frente?

Não sei. Foi uma coisa da adolescência. Passou e nunca mais voltou. Tive situações complicadas, mas nunca, até hoje, vi a morte à frente.

Pode, como no romance, ter estado ao teu lado sem dares por ela...

Isso sim. Nós viajamos com a nossa própria morte, se é que não a levamos dentro. E, curiosamente, quando estava a escrever este romance, li o livro da Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, no qual refere que quando ele já estava muito doente dizia que tinha visto no quarto uma mulher gorda vestida de preto. Aliás, por falar em Proust, o meu título é muito proustiano, porque em *A la Recherche du Temps Perdu* fala-se das «intermittências do amor». O título apareceu-me autonomamente, logo no princípio do livro, mas há uma ligação óbvia, através de qualquer eco longínquo. ■

A NATUREZA A INVENTOU A MAIS BELA DAS HISTÓRIAS

A MARCHA DOS PINGUINS

COM RECURSOS DE LUC JACQUET

O 2º DOCUMENTÁRIO
MAIS VISTO DE SEMPRE,
NOS EUA

O código de Steve Berry



NARRADO POR ROMANE BOHRINGER CHARLES BERLING JULES SITRUK

HOJE ESTREIA

LISBOA: Avenalida, Amoreiras, Monumental, UCI El Corte Inglés, VL Vasco da Gama • PORTO: Cidade do Porto
CASCAIS: VL CascaShopping • GONDOMAR: CL Parque Nascente • LOURES: CL LoureShopping
VILA NOVA DE GAIA: AMC Arrábida 20



ANEXO D

(VASCONCELOS, José Carlos. José Saramago: As intermitências da morte. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 out. 2005. p. 9-10.)

JOSÉ SARAMAGO: AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE

Menos de um ano e meio passado sobre a publicação do polémico e «político» *Ensaio sobre a Lucidez*, o grande romancista volta com um novo romance, *As Intermittências da Morte*, que será posto à venda em Portugal no próximo dia 3 de Novembro, e é mais uma vez algo de novo na obra de José Saramago. A semelhança do que aconteceu com os seus últimos livros, o **JL** revela-o, a nível mundial, com um texto sobre o romance e a publicação de alguns excertos. Além disso, pedimos aos quatro escritores até agora galardoados com o Prémio José Saramago – do Círculo de Leitores para distinguir o melhor livro de ficção de um autor da nossa língua com menos de 35 anos –, o seu testemunho sobre a obra do único Prémio Nobel da Literatura do nosso idioma. Assim, escrevem os portugueses Paulo José Mirandada, José Luís Peixoto e Gonçalo M. Tavares, e a brasileira Adriana Lisboa.

As Intermittências da Morte sai em Portugal, com a habitual chancela do escritor, a Caminho, com a tiragem inicial de cem mil exemplares. No dia 11 de Novembro, como notícia-mos em primeira mão, haverá no Teatro de São Carlos uma sessão de lançamento em que falarão os editores de José Saramago em vários países, a começar, claro, pelo português, Zelferino Coelho.

Sublinhe-se que, entretanto, *As Intermittências da Morte* é posto à venda ainda esta semana no Brasil (Companhia das Letras), onde José Saramago se encontra. Em Espanha, pela Alfaguara, e no México, Chile, Colômbia e Argentina, será lançado também ainda em Novembro. Depois, irão aparecendo outras traduções, em numerosos países, algumas das quais já com capas produzidas, que à frente reproduzimos



FOTO DE GONÇALO ROSA DA SILVA

50 anos de actividade literária do escritor, já não considerando *O Ano de 1993* (1975), *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976), que o autor classifica como «ensaio de romances», ou *Objecto Quase* (1978), vemos que desde *Levantados do Chão* (1980) até *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) cada um dos seus dez romances (e o mesmo se diga das peças de teatro e demais textos, incluindo os cinco volumes de *Cadernos de Lenzarivel*) tem uma identidade própria. Uma identidade própria e perfeitamente definida, cada um dos romances com uma história e uma «temática» absolutamente

(...) Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer. Nunca mais é demasiado tempo, mesmo tratando-se da morte, senhor primeiro-ministro. Creio que não me respondeu, emilência. Devonho-lhe a pergunta, que vai fazer o estado se nunca mais ninguém morrer. O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a cumprir, 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 arida. Sem mais

oásis, um jardim, um novo paraiso. (In *Um Inimigo*, de Carlos Saramago. Boas noites, emilência, desço. Um sono tranquilo e pacífico. Boas noites, senhor primeiro-ministro, se a morte resolveu regressar, então espero que não se lembre de o ir escolher a si. Se a justiça não me manda não é uma palavra vã, a rainha-não deveria ir primeiro que eu, Francisco que não o denunciarei amanhã ao rei. Quando lhe agradecer, cumulo-lhe. Boas noites. Boas noites. Eram três horas da madrugada quando o cardeal teve de ser levado a correr ao hospital com um ataque de apendicite aguda que obrigou a uma imediata intervenção cirúrgica. Antes de ser seguido pelo túnel da anestesia, naquele instante veloz que precede a perda total da consciência,

tucional, e os republicanos aproveitaram a ocasião para «fazer ouvir a sua voz»). Nem faltando os juízos do autor, José Saramago, que não esconde, sem a capa do narrador, nem o pendor ensaístico, nem as opiniões. Como ao escrever: «Quando se avança às cegas pelo pantanosos terrenos da realidade, quando o pragmatismo toma conta da batuta e dirige o concerto sem atender ao que está escrito na pauta, o certo é que a lógica imperativa do avilvamento venha a demonstrar, afinal, que ainda havia uns quantos degraus para descer».

Um escritor de livros diferentes Em alguns diálogos, este particular do primeiro-ministro, da forma como actua, como trata com o ministro interior, certos passos do romance chegam a lembrar outros do anterior *Ensaio sobre a Lucidez*. Mas, além disso, a única coisa que há de comum entre este novo romance e os anteriores, é a criatividade do processo narrativo e o estilo do autor.

seus objectivos. Às vezes o Estado não tem outro remédio do que arranjar quem lhe faça os trabalhos sujos», lê-se... Não morrer, pior dos pesadelos que alguma vez um ser humano pôde haver sonhado», convida às mais dramáticas consequências. Com essa «breve da morte» (a princípio celebrada até com bandeiras nacionais hasteadas nas casas, o que é que isto nos lembra?...), o que se vai fazer logo das agências funerárias? O que se vai fazer aos acidentados, estropiados, velhos cada vez mais velhos? O que vai acontecer com os hospitais, os lares do feliz ocaso», as seguradoras com o «ramo vida», a sustentabilidade da segurança social, dado o aumento indefinido e «terno» dos beneficiários sem o correspondente aumento dos contribuintes? O que vai ser da família (muito bem caracterizada, com ironia e/ou sem ela, em alguns dos seus seculares aspectos...), o que se vai fazer com os aspectos da filosofia, que lhe dermos, não têm outra razão para existir que não seja a morte», e o que o vai mesmo ser da filosofia, se não se for para saber que morremos, monsieur de Montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer? Bem certo como um nobre arquitecto romanesco, servidas por uma sólida construção romana e por um poroso e inconfundível, cada vez mais limpidas, o autor pode arranjar algumas «soluções». Como, o autor pode arranjar algumas «soluções». Como, o autor pode arranjar algumas «soluções».

■ JOSÉ CARLOS DE VASCONCELOS No dia seguinte ninguém morreu.» Assim começa o livro (e assim terminará). Uma frase de castiça, incisiva, com *punch*, que introduz de imediato o leitor no mistério, no clima e na acção do romance. Que acontece a estas pessoas deixadas sem morrer? É da concretização desta hipótese, teoricamente absurda, deste facto impossível que de repente se torna realidade num país com dez milhões de habitantes, que arranca *As Intermédias da Morte*. Uma vez mais, a partir daí, do impossível, com lógica e coerência inatacáveis, a prodigiosa imaginação e inteligência criadora de José Saramago constrói a mais filosoficamente especulativa de todas as suas ficções. Quer isto dizer que desta feita o escritor não fala da sociedade em que vivemos, não mostra, não ironiza, não critica, não reflecte sobre ela ou a seu propósito? Pelo contrário: *As Intermédias da Morte* sobretudo na primeira parte, já lá irei, põe precisamente em questão a existência de cada vez mais «velhos» e de que destino lhes dar ou até da eutanásia, faz um notável retrato, mesmo quando a caricatura, de muitas e inusitadas proporções actuais. Inquestionavelmente, as questões que até podem ser utilizadas para governar para atingir os

50 anos de actividade literária do escritor, já não considerando *O Ano de 1993* (1975), *Manual de Pityusa e Catigrafa* (1976), que o autor classifica como «ensaios de romance», ou *Objecto Quase* (1978), venhos que desde *Levantados do Chão* (1980) até *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) cada um dos seus dez romances (e o mesmo se diga das peças de teatro e demais textos, incluindo os cinco volumes de *Cadernos de Lanzarote*) tem uma identidade própria. Uma identidade própria e perfeitamente definida, cada um dos romances com uma história e uma «temática» absolutamente singulares.

Na primeira longa entrevista que fiz a Saramago, a propósito de *A História do Cerco de Lisboa* (JL nº 354, de 18/4/1989), ele dizia-me que esperava ainda escrever pelo menos três livros, o último dos quais até já tinha título: *O Livro das Tempestades*. Uma obra, explicava, «que pode ser tanto de ficção, como de reflexão, de memória (não de memórias)»; ou, dir-me-ia quase década e meia mais

tarde, uma espécie de auto-biografia até à adolescência, aos 16, o máximo 17 anos. Em 1991, em outra entrevista neste jornal, sobre *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, antes do seu lançamento, revelava-me também a intenção de «escrever uma biografia, contada com muita proximidade, do Padre António Vieira». Ora, nestes 16 anos volvidos desde *A História do Cerco de Lisboa*, Saramago não escreveu três livros, mas 15 ou 16 – nenhum deles dos que tinha «projeccionado»... Nem sequer *O Mistério* (ou *O Caso do Denie Partido*) um romance de cerca de cem páginas que o seu editor

(...) Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer. Nunca mais é demasiado tempo, mesmo tratando-se da morte, senhor primeiro-ministro. Creio que não me respondeu, eminência. Devolvo-lhe a pergunta, que vai fazer o estado se nunca mais ninguém morrer. 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 novatessa, a da morte adiada. Sem mais explicações. A igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade, além da balística, tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso, Boas noites, eminência, até amanhã. Se deus quiser, senhor primeiro-ministro, sempre se deus quiser. Tal como estão as coisas neste momento, não me parece que ele possa evitar. Não se esqueça, senhor primeiro-ministro, de que fora das fronteiras do nosso país se continua a morrer com toda a normalidade, e isso é um bom sinal. Questão de ponto de vista, eminência, talvez lá de fora nos estejam a olhar como um

oásis, um jardim, um novo paraíso. Ou um inferno, se forem inteligentes. Boas noites, eminência, desejo-lhe um sono tranquilo e reparador, Boas noites, senhor primeiro-ministro, se a morte resolver regressar esta noite, espero que não se lembre de o ir escolher a si. Se a justiça neste mundo não é uma palavra vã, a rainha-mãe deverá ir primeiro que eu. Prometo que não o denunciarei amanhã ao rei. Quanto lhe agradeço, eminência, Boas noites, Boas noites.

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

de pousio (...). Talvez, de facto, *O Homem* seja um fim de linha, e por aí eu já não vá a nenhum outro lugar. E enquanto antes, simplesmente, estava à espera que a ideia [para um novo romance] me surgisse, agora, pela primeira vez, estou com medo que ela não surja».

Afinal, como se sabe, surgiu, em poucos meses, dando origem ao já citado *Ensaio sobre a Lucidez*. Depois dele ainda escreveu e publicou a peça *Dom Giovanni* ou *Dissofisto Absolvido*, para servir de base a uma ópera de Azio Corghi para o famoso Teatro Scalla, de Milão (que por

da morte à actividade, «tendo em conta os lamentáveis resultados da experiência».

Regresso que ocorrerá às zero horas do dia seguinte, informa a morte numa carta ao director-geral da televisão, que a lerá no telejornal, por decisão do primeiro-ministro, que dirige as operações de preparação do país para essa nova 'bomba' – e são excelentes todas estas sequências. Regresso, porém, em novos moldes: a morte passa a avisar, 'notificar', os que vão morrer, através de uma carta em papel de cor violeta, com oito dias de antecedência, para que eles «possam

em entrevista, há poucos dias, em Madrid – entrevista a publicar na VISÃO de 3 de Novembro próximo. Facto que é este: a ideia central de que partiu o romance, após um daqueles *relâmpagos* que têm estado na base dos seus últimos livros, foi esta de a morte comunicar, antecipadamente, a sua 'chegada', e não a de as pessoas deixarem de morrer.

Mas a verdade é que José Saramago, que por esse caminho poderia ter ido sei lá até onde, quase apetece dizer 'até onde quisesse, não quis. Há umas alusões aos vários tipos de reacção, mas coisa pouca, entra-se no que chamo



JOSÉ SARAMAGO



ANEXO E

**(AYALA-DIP, J. Ernesto. Vocaciones mortales. *El País*, Madrid, 19
nov. 2005. p. 5.)**

EL LIBRO DE LA SEMANA

Vacaciones mortales

Nueva alegoría de José Saramago: la muerte deja de trabajar en un país imaginario. Este hecho desata una serie de situaciones sobre la naturaleza humana, social y política. El Nobel hace balance sobre quién mata más.

LAS INTERMITENCIAS DE LA MUERTE

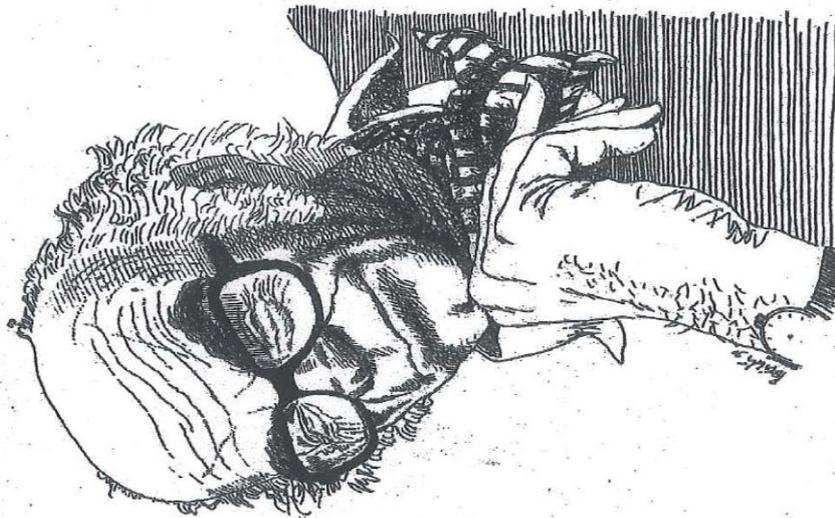
José Saramago
Traducción de Pilar del Río
Alfaguara. Madrid, 2005
274 páginas. 19,50 euros

J. ERNESTO AYALA-DIP

En *Ensayo sobre la lucidez*, José Saramago desplegaba una de las características más sobresalientes de todo su arte narrativo: la alegoría. Desde esta instancia, el escritor portugués hacía en aquella novela una propuesta cívica, que con toda su carga de compromiso, no contenía nunca el eficazísimo ejercicio de construcción narrativa que la hacía posible, creíble e inspiradísima. Se daba incluso el lujo del premio Nobel de conculcar una de sus autopromovidas leyes: una ironía sin humor. En esa novela no era fácil evitar la risa (muchas veces amarga), de la misma manera que

malmente con materiales narrativos prestados de lo fantástico. Ché antes a Vonnegut. Pero podría haber mencionado también a Swift, a Wells, a Ballard. No sé si esto es exactamente así como lo formulo, pero podría darse el caso de que alguien lícitamente se lo preguntara. Un país entero de pronto es atacado de ceguera, en otro (o el mismo, tal vez) un día se descubre, como sucede en la novela que ahora comentamos, que la muerte deja de existir, que la muerte muere.

"Al día siguiente no murió nadie". Así comienza *Las intermitencias de la muerte*. Una frase con la que seguramente Augusto Montecroso hubiera despatchado un cuento, pero que Saramago usa para introducirnos de lleno en el meollo existencialista de su novela. En ese país innominado, donde impera una monarquía parlamentaria, un día la muerte hace abandono de sus funciones. El estupor contagia a toda la



El autor portugués José Saramago (1922) visto por Tullio Pericoli.

día y la hora de su óbito. La novela tiene dos partes muy bien diferenciadas. Narrada desde una voz omnisciente, esa omnisciencia tan característica de Saramago, hecha de calculado distanciamiento y sólido juego con el lector, la novela nos recuerda el afilado sarcasmo descriptivo de *Ensayo sobre la lucidez* y la maestría en el manejo de la problemática existencialista de *El Evangelio según Jesucristo*.

En las novelas de José Saramago no es habitual encontrar eso que Sartre llamaba en *Qué es la literatura* "verosimilitud psicológica". Su fuerza narrativa no estriba en los caracteres humanos. No es extraño que esto ocurra, toda vez que el mismo autor ha declarado alguna vez que él no es un novelista sino un ciudadano. Por esta razón, también consideró en la misma entrevista que quien habla en sus novelas no es ninguna voz omnisciente ni ninguna otra voz que no sea la suya propia. Habría que discrepar absolutamente con el autor. Al margen de su militancia de ciudadanía, en algunos tramos bastante discutible, José Saramago es un gran novelista. Y lo es en la medida en que supera esa inagotable ciudadanía con los resortes de la mejor maquinaria de producir ficción. Su literatura tiene que ver con eso que Magris, recurriendo a Hegel, llama "la prosa del mundo", la novela que tiene que representar al individuo en el país de la inhumana despersonalización del que es peregrino subditos. *Las intermitencias de la muerte* lo confirma. Dueño a veces de un lenguaje literario tan cercano a esa prosa funcional de raigambre kafkiana, sabe a la vez conducir sin falsa amabilidad una radical crítica. En un momento, cuando

ce insostenible tan espantosa supervivencia. Es entonces cuando surge una mafia (mafia, se la llama) que se dedica a pasar a esos agonizantes a los países limítrofes, donde la muerte sigue acampando a su aire. Pero cuando ya todo el mundo se estaba haciendo a la idea, contradictoria todo hay que decirlo, porque es verdad que la tentación de la eterni-



... Nobel de conculcar una de sus autoproclamadas leyes: una ironía sin humor. En esa novela no era fácil evitar la risa (muchas veces amarga), de la misma manera que no lo es siempre en las más pavorosas ficciones de Kurt Vonnegut, por citar a un escritor que suele moverse por parámetros literarios parecidos a los de Saramago. La alegoría, sobre todo en novelas como *Ensayo sobre la ceguera*, *Todos los nombres* y *La caverna*, le permite a Saramago encaramarse sobre la naturaleza humana, pero sobre todo sobre la naturaleza social de nuestro mundo, como les permitía a Critilo y Andreino en *El Criticón*, mirar desde una de las siete colinas de Roma el paso del tiempo, la fragilidad humana y la muerte. En *Los intermitencias de la muerte*, su nueva novela, Saramago pone en funcionamiento otro dispositivo alegórico. Pero antes de entrar en materia, convendría, por si hubiera lectores que no hubieran leído todavía ninguna novela del premio Nobel, señalar otra característica en la narrativa de Saramago. Su apego a las soluciones fronterizas. Sus novelas de ideas resucitas for-

... existencialista de su novela. En ese país innominado, donde impera una monarquía parlamentaria, un día la muerte hace abandono de sus funciones. El estupor contagia a toda la población. La muerte ha dejado de existir, pero el pequeño país de diez millones de habitantes se convierte en una nación de moribundos. Enseñada hace su aparición el mercantilismo más insano. Hay personas que deben morir, su situación clínica ha-

... muerte sigue acampando a su aire. Pero cuando ya todo el mundo se estaba haciendo a la idea, contradictoria todo hay que decirlo, porque es verdad que la tentación de la eternidad es bastante jugosa, la muerte vuelve a hacer su ominosa aparición. Pero ahora lo hace con una virulencia tan cronometrada, que nadie está libre de la inaplazable puntualidad de su llegada. La gente va recibiendo en un sobre color violeta el

... de la muerte lo confirma. Bueno a veces de un lenguaje literario tan cercano a esa prosa funcional de raigambre kafkiana, sabe a la vez conducir sin falsa amabilidad una radical ironía. En su nueva novela, José Saramago nos dice que la muerte mata infinitamente menos que los hombres. Elogio de esa luminosa fatalidad que nos libera del vértigo de la insupportable eternidad. Borges dijo un día que no hay elegía posible en la inmortalidad.



La muerte seducida por la vida

EN 'EL INMORTAL', cuento de *Ficciones*, Jorge Luis Borges dice que la muerte vuelve a los hombres preciosos y patéticos. En el último tercio de *Los intermitencias de la muerte*, su trama se resuelve en la relación casi sensual entre la muerte (disfrutada de mujer) y un violonchelista que vive solo con su perro. La muerte tiene que cumplir su puntual cometido, pero va prologando su responsabilidad. El dibujo de los encuentros entre ambos tiene la forma

José Saramago se saca de la chistera una historia como al margen de la novela, un apólogo sobre la vida y la muerte, sobre lo sagrado y lo profano. La muerte seducida por la vida y viceversa. Este tramo es antológico y confirma, como decía Jean Bottéro, que lo esencial no es el relato del suceso verdadero sino el relato verdadero del suceso. "Al día siguiente no murió nadie". Este es el suceso que nos cuenta maravillosamente Saramago. J. E. A.-D.

Una fábula moderna donde la bondad es capaz de hacer milagros y el odio, de degenerar en guerra...
... y por encima de todo está el amor, conquistado y

SALMAN RUSHDIE

Shalimar, el payaso



ANEXO F

(TAVARES, Gonçalo M. O que eu vejo daqui. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 out. 2005. p. 11.)

diversidade e equilíbrio de registos. A morte aparece-nos em várias perspectivas e o escritor olha-a com seu olhar angusto, perscrutador, despiadado ou compreensivo, irónico ou até bem humorado, sorridente. Ser capaz de escrever assim sobre a morte, aos 82 anos, sem nenhum problema, e até com um sorriso, dá visivelmente "gozo" ao escritor, segundo pude concluir na nossa conversa em Madrid.

De acordo com a divisão que o próprio Saramago faz entre os seus romances que são, de certo modo, «corais» (de *Levantados do Chão ao Evangelho*), em que conta sobretudo o «grupo», e aqueles, a par-tir do *Ensaio sobre a Cegueira*, em que a atenção «se centra sobretudo na pessoa, no indivíduo», creio que este romance segue essencialmente a linha dos últimos, e como em alguns deles as personagens (povoa, a figura centralíssima e absolutamente dominante é «a morte») não têm nome e os próprios nomes dos grandes compositores são escritos só com minúsculas. O livro tem magníficos 'actados' e por vezes um clima, uma linguagem e trechos, em especial o final, que mostram o poeta que deixou de escrever versos para ser apenas prosador. Por exemplo, numa noite em que a morte, invisível, está em casa do violoncelista, sentada num sofá, a certa altura o cão sobe para ele. E lê-se: «Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no regaço».

Como os seus romances anteriores também *As Intermitências da Morte* tem uma epígrafe. As epígrafes - tiradas de um livro inventado, neste caso *O Livro das Previsões* - são sempre uma 'chave', ou ajudam a encontrar a 'chave', do livro, se não a mo-ral da história, na perspectiva do autor... Epígrafe que diz isto: «Sabermos cada vez menos o que é um ser humano». Uma ideia muito saramaguiana num livro de um homem que por acaso ou não por acaso é um melómano, tem cães de que gosta muito e escreveu mais um belo romance com um final deixando em aberto mais do que uma leitura. Incluindo a de que o amor, a arte e a amizade (ligada à felicidade) mesmo por um ato, de certo modo resistem à morte. Mas será isso bom ou mau, contribuirá para a nossa felicidade ou para a nossa infelicidade?

Enfim, um novo grande romance, com muito de sátira, tragédia e fábula, de um grande escritor que não cessa de nos surpreender. E que continua a sua tão criativa, tão fecunda, indagação sobre a natureza humana e o mundo em que vivemos, com uma inventiva e uma inteligência raras.



GONÇALO M. TAVARES

O que eu vejo daqui

«No começo do progresso supunha-se, tanto com razão como sem ela, estar uma iniciativa «moral», que não pode descansar enquanto o melhor não for a realidade.»

Peter Sloterdijk

1. Início

Começa quase sempre por uma impossibilidade já instalada. Isto é: não se anuncia apenas um acontecimento improvável, o leitor está perante um *facto impossível que já aconteceu*. E em que sítio aconteceu? Neste: na exacta linha do livro que o coloca no mundo.

Lá fora, como se sabe, não acontece o que um único indivíduo quer, pois os homens, as coisas, o destino e os animais do mundo não são nossos empregados de mesa; no entanto quando se escreve um livro de ficção o que acontece é apenas determinado por uma certa associação entre letras; letras essas que, encostadas umas às outras, por vezes não se contêm apenas com o evitar da queda individual.

2. Meio

Trata-se, portanto, de um desvio em relação ao previsível e ao possível; por vezes estamos mesmo perante uma *catástrofe* ocorrida na lógica dos acontecimentos. Não uma catástrofe lógica, esclareça-se, mas uma catástrofe na lógica; uma brecha tensa que se abre entre o já visto *fora do livro*, e o que vemos *dentro do livro*.

No ponto de partida destes romances não existem assim jogos de diplomacia com a realidade; ninguém pode permissão, com a educação e delicadeza bem medidas, ao Kant, para instalar a não realidade; a impossibilidade absoluta af está já arrumada no meio da casa da realidade; agora e esta, sim, que terá de se adaptar; de responder, de se defender - no limite.

No início, portanto, a ficção manda, o: *E se isto fosse assim...? impõe-se; uma hipótese impossível limpa já os sapatos ao tapete de entrada; e não há possibilidade de voltar atrás. Estamos na primeira página ou na quarta e nada podemos fazer: acções e investimentos ponto de partida e objectivos para o que a seguir sucede.*

É a seguir a hipótese *impossível* encontramos um conjunto de consequências possíveis. Trata-se de experimentar *variáveis* nas possíveis consequências (mais alto, mais baixo, mais claro, mais escuro).

Estamos pois perante uma mistura entre hipótese literária (que instala a situação do livro) e instrumentos de análise quase científicos que olham, como um anatomista profissional, para o que poderia *realmente* acontecer - se primeiro acontecesse o impossível.

Trata-se no fundo de uma experiência. O que poderia

suceder, se misturássemos estas duas substâncias (leia-se: estes dois acontecimentos) que bem sabemos não serem misturáveis? A proposta é, em síntese, e numa descrição simplificada: vamos pensar racionalmente nas consequências de um facto inventado literariamente e que só na literatura pode existir.

Note-se que a catástrofe na lógica das coisas do mundo poderá passar, estranhamente, pela própria suspensão das catástrofes reais. A morte, por exemplo, que, como uma máquina, por vezes funciona outras vezes não. O que aconteceria se a morte, em vez de fazer o seu trabalho, assobiasse para o lado e preguiçasse (como um bom humano) ou avariasse (como a boa máquina)?

(Esta particular experiência literário-científica parece surgir, por exemplo, no livro *Intermitências da Morte*).

Desenvolver literariamente as consequências de um facto improvável permite compreender as fendas, os circuitos, as fixações, os perigos, os mecanismos (e também as muitas e diversas alegrias) daquilo que está realmente a acontecer no mundo. Sem a capacidade de ficcionar, um homem nem sequer saberia escolher o gesto mais eficaz para se sentar numa cadeira. As minhas mãos sabem lidar com o que existe porque a minha cabeça sabe lidar com o que poderia existir - eis uma formulação possível para definir um animal lúcido.

3. Fim

Numa contabilidade de merceiro metafísico, que tira o lápis de detrás da orelha e escreve, numa folha amarrotada, algarismos que assinalam e registam numa tabela, de um lado, o que vemos, com os olhos, no mundo - e do outro o que imaginamos; com base então nessa contabilidade diríamos o seguinte: o número de coisas e acontecimentos (mistura entre crises) impossíveis é infinitamente superior ao número de coisas e acontecimentos possíveis.

É evidente pois que os recursos da realidade (o que inclui a existência individual, o cobalto e o petróleo) se esgotarão primeiro que os recursos da ficção.

Um homem poderá dizer: já vi tudo - e o seu tédio pode ser aceite como consequência de um excepcional poder de observação (*vé tão bem que já viu tudo*); mas se um Homem disser: já pensei tudo - apenas confessa a sua limitação intelectual. Já não é o mundo (previsível) e limitado que tem culpa do seu tédio, mas é a sua própria cabeça a culpada. Não me aborreço porque o mundo não tem imaginação; aborreço-me porque eu não tenho imaginação.

A ficção é, assim, em primeiro lugar, uma iniciativa mental (a literatura que sai da «alma» e de outros órgãos ainda mais improváveis pareceu cometer o pecado inicial, perdoe-se a expressão, de partir da canalização errada), sendo pois a ficção uma iniciativa mental é, pela própria natureza da sua origem, interminável; podemos tentar contar o número de coisas possíveis, mas nunca poderemos contar, até ao fim, o número de possíveis *invenções de coisas muito improváveis ou impossíveis* - felizmente para a ficção, infelizmente para nós, morreremos antes.

