

Leandro Silva Lopes

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



Leandro Silva Lopes

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



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

Leandro Silva Lopes

Edição de arte da capa

Adaptada de Ian Wanis Lara

2023 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2023 Os autores

Copyright da edição © 2023 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à

Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena

Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo do texto e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do autor, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos ao autor, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

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

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Yaiddy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: O autor
Autor: Leandro Silva Lopes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
L864	<p>Lopes, Leandro Silva As intermitências da morte, de José Saramago: um ensaio alegórico da finitude / Leandro Silva Lopes. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-0719-5 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.195230201</p> <p>1. Saramago, José, 1922-2010 - Crítica e interpretação. I. Lopes, Leandro Silva. II. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 809</p>
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao conteúdo publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o texto publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

Para minha

APRESENTAÇÃO

É provável que todo esse trabalho tenha começado quando um dia, ao ler o “Ensaio sobre a cegueira”, de José Saramago, cocei os olhos para ter certeza que não estava ficando cego. O livro, pela rica descrição, causa o medo de não poder olhar, muito menos reparar. A força de se perceber diante daquele gesto me tornou um completo apaixonado pela escrita saramaguiana. Daquele instante em diante, Saramago era leitura de cabeceira. Só os títulos revezavam. Um, depois outro, e outro, fui devorando toda a sua bibliografia. Seguindo esse vagar, um dia cheguei “As intermitências da morte”. Já na primeira frase: “No dia seguinte ninguém morreu”, constipei-me. De imediato, lembrei da sensação de anos antes, com a cegueira. Recordo de ter pensado: se um dia eu for estudar literatura é sobre isso que quero dedicar alguns anos. Um, depois outro, e outros anos foram passando até que chegou o dia que decidi escrever um projeto e tentar uma vaga em um programa de pós-graduação. Foi assim que cheguei até aqui. Este trabalho é fruto da minha dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em estudos literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, na área de concentração de teoria da literatura e literatura comparada, na linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo, sob orientação da Prof. Dra. Sabrina Sedlmayer.

Mais do que uma dissertação, esses anos nos corredores da FALE também me trouxeram imensas experiências e publicar esse texto agora, em formato de livro, é rememorar estes tantos bons momentos. Foi a partir dessa pesquisa que vivi a experiência de mergulhar na trajetória literária do meu escritor favorito, de tocar em seus livros e bisbilhotar suas anotações em suas bibliotecas em Lisboa, Azinhaga e Lanzarote. Para escrever essa pesquisa, me aproximei da Fundação José Saramago, de amigos e familiares do escritor em um imenso maio de 2013 do qual guardo tantas formosas saudades. Lá se vão quase 10 anos! Foi a partir desta investigação que cheguei também a minha primeira realização fílmica. Aproveitei a viagem para entrevistar pessoas que, a princípio, colaborariam para minha dissertação, mas que, ao final, viraram personagens do filme “um humanista por acaso escritor”, lançado em 2015, um ano depois da minha defesa de mestrado. Nele, críticos, escritores, amigos, esposa, neta e leitores, falam do lado humanista exercido em José Saramago ao longo de conferências pelo mundo. Até o filme eu voltei a visitar. Que engrandecedor foi tê-lo vivido.

Seguindo esse vagar, um dia chega-se a hora em que você recebe um convite de uma editora para transformar um trabalho de mestrado em livro. Que feliz! Justo e, por isso mesmo, agora. Em 16 de novembro de 2022 é tempo de celebrar o centenário do escritor português. 100 anos de nascer é tempo de se fazer presente. José sempre está. Essa obra é um gesto sutil e pequeno de fazê-lo lembrado. Outras maiores existem e existirão, sem dúvidas. Mas são das pequenas coisas que se cresce o mundo, afinal.

Aqui poderemos trafegar na trajetória literária do escritor, passando desde o seu período formativo até sua última fase de escrita. Faço aqui um recorte na revisão crítica da obra saramaguiana, elegendo a presença do barroco, do alegórico e da temática da finitude como recursos particularmente empregados na obra “As intermitências da morte”, de 2005. A partir desse recorte, busco 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. Assim mergulharemos nos caminhos da teoria, observando conceitos como do realismo maravilhoso, do barroco e, mais presente, do alegórico em José. Deslocaremos pelos caminhos da finitude na antropologia, na filosofia, na psicanálise mais rapidamente, sempre respingando no livro objeto deste trabalho que chego ousadamente a defini-lo como uma espécie de ensaio sobre a finitude. Espero que gostem do passeio.

A tudo isso, ao trabalho e as experiências proporcionadas por ele, sou só gratidão. Agradeço imensamente a minha, minha mãe, Maria das Graças, Gal, pelo amor de costume. A minha orientadora Sabrina Sedlmayer, pelo carinho de sempre e por ter me ajudado a pousar. A todos os amigos da Fundação José Saramago, pela acolhida naquele lindo maio de 2013. Ao amigo Fernando Gómez Aguilera, pelo que deixou escrito. À Maria Leiria, pelo conto “A morte de Julião” e ao meu tio Dema, pela estante de Jorge Amado, que me fazia sonhar em ler e escrever literatura quando criança.

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

Clarice Lispector

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
SALTO, BAGAGEM E POUSO	
Salto	1
Bagagem	3
Pré-bagagem	8
Pouso	9
CAPÍTULO 2	15
LUGARES	
Do realismo maravilhoso	15
Do alegórico em Saramago	17
Do barroco	19
Do alegórico em <i>As intermitências da morte</i>	21
Do alegórico em João Adolfo Hansen	24
Do leitor	26
Do alegórico e simbólico em Walter Benjamin	27
CAPÍTULO 3	34
ALGUMAS CHEGADAS	
Da morte na literatura saramaguiana	34
Na antropologia	38
Na filosofia e em Freud	40
Em Giorgio Agamben	47
Do ensaio sobre a finitude	50
REFERÊNCIAS	53
SOBRE O AUTOR	59

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, se reproduz e morre “livre” da angústia da finitude. Em uma 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 esta 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 neste trabalho. Discutirei mais aprofundadamente sobre isso no terceiro capítulo.

O objeto aqui estudado, o livro *As intermitências da morte*, foi publicado em 2005, quando José Saramago tinha 83 anos, sendo ele, talvez, fruto do seu questionamento a respeito da sua própria morte. E, se assim foi, o escritor percorreu o caminho sugerido por

1 BORGES, 2008, p. 19.

2 Segundo Agamben (2006, p. 13), *Dasein* é, na 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.

Umberto Eco, que diz 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 detalhou os anseios pela imortalidade. Retroalimentou-se do tema tão comum na história da literatura universal e 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 neste 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* (2005), de José Saramago, 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 se ligar a ideia de alegoria à uma provável concepção sobre a forma como a *morte parada*¹¹, a não finitude figurada no universo literário saramaguiano, delinea um possível ensaio sobre a morte humana; como algumas noções filosóficas se entrecruzam na obra ao problematizar a compreensão do chegar ao fim. Assim como também se buscaria 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?

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,

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

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, demonstrando 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, no qual frequentei durante o mês de maio de 2013, com o intuito de pesquisar tudo possível 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.

após o lançamento de livros como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *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 “dobrase 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 sobre este 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 parte do romance português do século XX se quer documental, pretende repensar o homem em seu devir 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

12 Expressão usada por José Saramago durante entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 2003. Disponível em: <https://youtu.be/k36uq02_fVY>. Acesso em: 26 jul. 2022.

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, se inicia 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.

15 SILVA, 1989, p. 27.

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 se conhecer um passado de forma total para melhor construir um 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 – acima mencionada – demonstraria que o escritor não trilhou uma linha evolutiva, sequenciada, em 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 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

Tal trecho 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 da compreensão do homem, lá onde talvez a pedra não saiba que é estátua. Fez-se, assim, a partir do *Ensaio sobre a cegueira*, uma

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.

21 SARAMAGO, 2013, p. 33-34.

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, a qual 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 da 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 *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. Estes elementos são afins e não apenas cuidam de atrelar uma obra à outra, formando um conjunto preciso e de fácil mapeamento, mas como também enaltecem o que existe de diferente nas variações cíclicas do escritor.

Parte dos títulos das obras que compõe 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

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 português 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).

25 Após a sua morte, a Fundação José Saramago e a Editorial Caminho, de Lisboa, publicaram *Claraboia* (2011), livro escrito por Saramago em 1953 e que, depois de 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 a sua publicação.

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, Silva nos lembra de que o livro mostra que, diferente dos registros históricos, Mafra não é erguida 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, de pensar e enxergar uma história diferente e possível. O leitor que o acessa 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 adquiridos por uma instituição de ensino. Acreditou 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

26 REIS, 1998, p. 14.

27 BERRINI, 1998, p. 186.

28 SILVA, 1989, p. 35.

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, a hora em que 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 essa tal crise, explícita na figura do pintor acadêmico que, por meio de seu diário, busca esclarecer a si mesmo e ao seu impasse expressivo profissional.

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

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

Também o estilo barroco em José Saramago é peremptório. 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, da sua obra entre “estátua” e “pedra” é, em certo

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.

34 SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 238.

35 AGUILERA, 2010, p. 230.

36 SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 29.

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, compreendo 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 dedicou-se ao ato de experimentar. Um caminho demorado de 33 anos de publicações esporádicas que começou em 1947, com *Terra do pecado*, e culminou em *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 lhe atribuíram 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 tem na diversidade da sua obra uma marca.³⁸

Posso aqui considerar o período formativo não como um primeiro ciclo, já que as divisões descritas anteriormente dão conta somente de um período predominantemente romanesco do escritor, mas um período que denomino como se fosse uma “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*

37 PICCHIO, 2013, p. 13.

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, concisão e 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.

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 o 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 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 neorealismo preponderante no momento da escrita da sua primeira obra, *Terra do pecado*. Tudo foi possível, inconsciente ou conscientemente. Só assim, Saramago atinge uma pulsão de liberdade criativa e de libertação do seu imaginário, sobretudo, no final dos anos 1970.

Segundo o crítico, 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 do 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 de uma responsabilidade

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” (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 da 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.

45 COSTA, 1997, p. 214.

46 COSTA, 1997, p. 359-360.

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

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 colem respostas pessimistas, mas que ainda assim revelam uma compaixão e um amparo pelos homens. No fundo, existe nesses últimos romances algo de esperançoso.

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 é desnecessário 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 do 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 e é 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 subtil e não documentarista, expressivamente política, para construir a usual alegoria da ficção saramaguiana”.⁵³

47 AGUILERA, 2013, p. 48.

48 Protagonistas do 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 no *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 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

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.

59 AGUILERA, 2013, p. 52.

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, Xeque-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 Tântatos, “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, completa no romance os cinquenta, “desacreditando assim o destino, [...] e todas as demais potências que se dedicam a contrariar por todos os meios dignos e indignos a nossa 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

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.

68 SARAMAGO, 2005a, p. 142.

69 SARAMAGO, 2005a, p. 207.

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, recordo 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. Nesse momento, os relatos são predominantemente contados por meio de uma narrativa cuja opção ideológica é muito bem definida. É ela que de algum modo apresenta, quando necessário, em terceira pessoa, as personagens, guardando a onisciência que lhe permite adivinhar-lhes os pensamentos.

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

Tais caricaturas revelam as expressões naturalizadas do individualismo humano, daqueles que, de um lado, regem egoisticamente o mundo e suas preocupações em continuar regendo-o, e, de outro, opostos, os submissos, dominados, preocupados simplesmente em entender como tornarão a morrer para assim voltar a sonhar com a eternidade prometida. É a morte humanizada num tempo e num país onde a desumana ação é o regime. Por isso, para

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.

Seixo, Saramago atualiza uma tradição temática e a envolve com o “postulado iluminista da necessidade social e escatológica em sentido filosófico e não religioso da morte”.⁷⁵

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”.⁷⁶ 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”.⁷⁷

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.⁷⁸

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 SEIXO, 2006, p. 23.

76 AYALA-DIP, 2005, p. 5.

77 AYALA-DIP, 2005, p. 5.

78 GONÇALVES, 2001, p. 52.

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 José Saramago seja conhecido por parte da crítica como um escritor circunscrito ao neorrealismo português¹, o livro aqui estudado, não pode ser visto como pertencente ao universo neorrealista. Isso porque Saramago, em *As intermitências da morte*, se apropria da utilização do sobrenatural, em que a realidade é interceptada pelo irreal. Portanto, proponho questionar, por hora, 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 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 num 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.”²

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 Irlema Chiampi:

1 A literatura neorrealista teve no Brasil e em Portugal motivações semelhantes, resgatando valores do realismo e naturalismo do fim do século XIX com forte influência do modernismo, 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 verossimilhanças ao universo empírico, não possibilitando brechas para elementos como o maravilhoso ou fantástico.

2 TODOROV, 1975, p. 41.

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.³

Trata-se de um gênero que atua inserindo acontecimentos impossíveis dentro de uma perspectiva empírica, porém, não permite o despertar de um questionamento, estranhamento 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”,⁴ 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 entregá-lo pessoalmente a 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.⁵

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 nesta 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”.⁶

3 CHIAMPI, 1980, p. 48.

4 CHIAMPI, 1980, p. 59.

5 SARAMAGO, 2005a, p. 183.

6 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 no livro de José Saramago. Antes, é necessário encontrar este recurso na sua obra de um modo geral. Para isso, retomo a leitura de Horácio Costa, para quem a alegoria está presente no escritor desde as suas primeiras publicações. Tal assunto já rondava os questionamentos de Saramago antes mesmo de se tornar escritor de ficção, ainda como crítico literário na revista *Seara Nova*, onde exerceu a função durante quase dois anos, entre 1967-1968, escrevendo 23 textos,⁷ 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”.⁸ Poderíamos 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 da sua obra, que, para Costa, tem seu nascimento no livro *O ano de 1993*.⁹ É a partir dessa “prosa-poética experimental”¹⁰ 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”.¹¹ 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). Esta obra coletiva pode ser vista também como 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.¹² “Sem dúvida, este processo implica em

7 Segundo Fernando Gómez Aguilera, na 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.

8 COSTA, 1997, p. 193.

9 COSTA, 1997, p. 23.

10 Assim o define Horácio Costa.

11 COSTA, 1997, p. 253.

12 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

desmontagem da alegoria que se representa em cada uma das tapeçarias, e sua posterior remontagem”.¹³

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 torna 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”,¹⁴ 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.¹⁵

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 português 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 lãs de ovelhas: “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”.¹⁶

Em um determinado momento, Saramago arremata: “É destas simples coisas que se fazem as tapeçarias”.¹⁷ 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”.¹⁸ 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”.¹⁹

quem diga terem sido encomendadas por Jean Le Viste, pai da mesma Claude, no final do século XV, como os trajos ali estariam a sugerir. São questões de pequena ou grande história, que hão-de averiguar-se ou não” (SANTOS; COSTA, 2010, p. 15).

13 COSTA, 1997, p. 258.

14 SARAMAGO, 2010, p. 21.

15 SARAMAGO, 2010, p. 22.

16 SARAMAGO, 2010, p. 23.

17 SARAMAGO, 2010, p. 24.

18 SARAMAGO, 2010, p. 25.

19 COSTA, 1997, p. 88-89.

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 das 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 da sua fase seguinte.

DO BARROCO

Ao publicar *Objecto quase* (1978), Saramago desperta a crítica para outra característica que viria a fazer parte de todo o seu período romanescos: o barroquismo. De fundamental importância, este livro seria o primeiro do autor a unir os dois recursos que alimentaria, por exemplo, o objeto deste trabalho. O conto “Cadeira” é fundador neste 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”.²⁰

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.²¹

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”.²² É em *Objecto quase*²³ 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 Margarina Vieira Mendes, situa-se na série de vidas e de vias do homem renascentista e pós-renascentista, mais precisamente,

20 COSTA, 1997, p. 328.

21 SARAMAGO, 1994, p. 24.

22 COSTA, 1997, p. 70.

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

do homem barroco²⁴ – 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”.²⁵

Parte dessa beleza certamente se constrói pelo uso do recurso alegórico, tão presente na textualidade de Vieira. E, mais do que bela, a forma como o português 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.”²⁶

Vieira vai, portanto, além das preocupações estéticas 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 quadro 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.²⁷

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

24 MENDES, 1989, p. 17.

25 AGUILERA, 2010, p. 205.

26 CARVALHO, 2007, p. 182.

27 CARVALHO, 2007, p. 184.

de ‘supostas’ semelhanças.”²⁸ 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.”²⁹

Percebo aqui a grande herança que Saramago adquiriu de Vieira: apropriar-se do discurso alegórico para denunciar. 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 do nosso cotidiano com o objetivo de apontar a corrupção que nos rodeia. É o que veremos a seguir.

DO ALEGÓRICO EM AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE

Recuperando uma das questões que move 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 se 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”.³⁰ 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 cria 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.”³¹

28 CARVALHO, 2007, p. 184.

29 CARVALHO, 2007, p. 184.

30 CAPRETTINI, 1994, p. 247.

31 CAPRETTINI, 1994, p. 251.

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”.³² 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 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.³³

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.”³⁴ Segundo ele, a significação de todas as alegorias encontra-se 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”.³⁵

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 XVIII, 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”.³⁶ Por isso, para Kothe, existe na alegoria desse período “um profundo conservadorismo e autoritarismo, apontando sempre para uma determinada conclusão como a única verdadeira”.³⁷

32 CAPRETTINI, 1994, p. 249.

33 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).

34 KOTHE, 1986, p. 14.

35 KOTHE, 1986, p. 22-23.

36 KOTHE, 1986, p. 51-52.

37 KOTHE, 1986, p. 24-25.

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 do conservadorismo e do imobilismo.³⁸ 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”.³⁹ 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.⁴⁰

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”.⁴¹ 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”.⁴² 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 real. E assim, um a um, os setores vão se beneficiado 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 tessitura de significados situada na contramão do uso original do recurso, se aproximando da necessidade de se perceber o mundo por meio de sua realidade, mas também de sua história.

38 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.

39 KOTHE, 1986, p. 15.

40 SARAMAGO, 2005a, p. 20.

41 SARAMAGO, 2005a, p. 25.

42 SARAMAGO, 2005a, p. 26.

DO ALEGÓRICO EM JOÃO ADOLFO HANSEN

Quem também nos ajuda a entender a alegoria e alguns dos 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, Beda⁴³ 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 dos 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. Por exemplo, 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/trasladados, aqueles que precisam de uma convenção para se fazerem entender. Por exemplo, 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 XVIII, justamente porque sua intenção era instituir significações. “Assim, duma parte, os segredos divinos permanecem inacessíveis aos profanos.”⁴⁴ 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”,⁴⁵ criando um ciclo de processo criativo que se estabelece primeiro pela invenção do artista (produto do seu pensamento), depois pela imitação (instrumento da invenção) e, enfim, pela arte (ato da execução).

De todo modo, Hansen nos lembra que a alegoria está diretamente associada à 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.⁴⁶

43 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).

44 HANSEN, 1986, p. 64.

45 HANSEN, 1986, p. 86-87.

46 HANSEN, 1986, p. 2.

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”,⁴⁷ 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”,⁴⁸ e também em alegoria fechada ou hermética; “alegoria incoerente”.⁴⁹ 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*.”⁵⁰

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 depreendia 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 circuitos, as fixações, os perigos, os mecanismos daquilo que está realmente a acontecer no mundo”.⁵¹

A meu ver, esse resumo apresentado por Gonçalo M. 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 em 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”.⁵²

Saramago não tenta ser enigmático, como acontece em alguns textos alegóricos, talvez por saber dos perigos que uma alegoria carrega, sobretudo, na possibilidade de uma leitura errônea. Uma possível forma de tornar a alegoria explícita talvez seja a de utilizar

47 HANSEN, 1986, p. 1.

48 HANSEN, 1986, p. 16.

49 HANSEN, 1986, p. 16.

50 HANSEN, 1986, p. 30.

51 TAVARES, 2005, p. 11.

52 HANSEN, 1986, p. 17.

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 “máfia”, ainda pronuncia a explicação: “E esse grupo tem nome, quis saber o funcionário, Há quem nos chame máfia, com ph, Porquê com ph, Para nos distinguirmos da outra, da clássica”.⁵³

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”.⁵⁴ 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.”⁵⁵

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, 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 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.⁵⁶

O narrador conversa com o leitor, tornando-o, também, um 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 recheado 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

53 SARAMAGO, 2005a, p. 50.

54 KOTHE, 1986, p. 40.

55 KOTHE, 1986, p. 40.

56 SARAMAGO, 2005a, p. 45.

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 se 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 tinha 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.⁵⁷

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. Ao mesmo tempo, ao tentar estabelecer uma explicação de uma narrativa lógica, o autor chama a atenção para o fato de que é preciso compreender os caminhos fragmentários da história para entender que a personificação da morte é apenas um pretexto para todas as denúncias que a obra traz.

DO ALEGÓRICO E 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 sofisticada, capaz de refletir um tipo de representação do mundo atrelada ao momento histórico da construção do discurso. Assim, Benjamin 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 à *Origem do drama barroco alemão*, na edição de 1984. Segundo ele, considerar a alegoria como algo do âmbito do ilustrativo, como vimos anteriormente, é

⁵⁷ SARAMAGO, 2005a, p. 183.

desconsiderar toda a significação como uma possibilidade de estabilização histórica. Na 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.”⁵⁸ Dessa forma, relaciona-se com uma espécie de “anti-história”, em que não são permitidas ressignificações de acordo com o entendimento de cada época isoladamente. Para Rouanet, “o alegorista fala em paraíso, e quer significar cemitério, fala em armazém, e quer significar a sepultura, [...] do mesmo modo que mostra uma bela mulher, e quer significar um esqueleto”.⁵⁹ Para ele, qualquer enredo, sob a perspectiva da expressão alemã, que tenha na sua trama a figura da caveira, ou seja, da morte, inegavelmente já é alegórica desde sempre.

Deste 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 ressignificação 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 da atualidade dos fenômenos históricos, independentemente do 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

58 ROUANET, 1984, p. 39.

59 ROUANET, 1984, p. 39.

forma imediata”,⁶⁰ como se o símbolo manifestasse uma exuberância concentrada de sentido na 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.⁶¹

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 a sua leitura, mas perpetua no 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.”⁶² 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”.⁶³

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”.⁶⁴

A alegoria é um mecanismo capaz de contribuir para o que Gagnebin chamou 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”.⁶⁵ Segundo ela, “enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de

60 CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p. 187.

61 BENJAMIN, 1984, p. 186-187.

62 GAGNEBIN, 2007, p. 35.

63 GAGNEBIN, 2007, p. 33-34.

64 GAGNEBIN, 2007, p. 34.

65 GAGNEBIN, 2007, p. 38.

perseverar [...] na historicidade para construir significações transitórias”.⁶⁶

Tais significações transitórias são os processos de substituições que sofrem influências do tempo, lugares e 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”.⁶⁷ E um lugar 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.”⁶⁸

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”.⁶⁹

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”.⁷⁰ 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.⁷¹ Nesse contexto, o signo perde força, e a alegoria não apenas ganha reinterpretções 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.⁷²

66 GAGNEBIN, 2007, p. 38.

67 GAGNEBIN, 2007, p. 38.

68 GAGNEBIN, 2007, p. 37.

69 BENJAMIN, 1984, p. 203.

70 XAVIER, 2005, p. 339.

71 XAVIER, 2005, p. 340.

72 XAVIER, 2005, p. 340-341.

Esse sistema cultural capaz de sobreviver “à derrota material de seus sujeitos”⁷³ é mecanismo de contribuição para espelhamento das ruínas sociais e 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 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”.⁷⁴

Tal construção pode se dar por meio da “alegoria explícita, quando as referências à experiência nacional resultam de um processo intencional de codificação”,⁷⁵ mas também por meio das alegorias “inconscientes, em que a intervenção do leitor competente torna-se indispensável”.⁷⁶ 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. “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.”⁷⁷ 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 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”.⁷⁸

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 o 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

73 XAVIER, 2005, p. 340.

74 XAVIER, 2005, p. 341.

75 XAVIER, 2005, p. 342.

76 XAVIER, 2005, p. 342.

77 XAVIER, 2005, p. 352.

78 XAVIER, 2005, p. 354.

derrotados.”⁷⁹ Posso dizer que é dessa perspectiva que Saramago, em *As intermitências da morte*, observa o homem diante da morte.

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”.⁸⁰ Portanto, a contemplação alegórica é resultado de uma vontade do conhecimento: “É triunfo da subjetividade da ditadura sobre as coisas”.⁸¹ 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*, e, 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”.⁸²

Saramago faz isso valendo-se de características do realismo maravilhoso, encaixando contextos surreais de maneira natural, não despertando, para o leitor o questionamento sobre se alguns daqueles acontecimentos são possíveis ou não. Da mesma forma, como vimos, utiliza-se do barroco não como ornamento e sim como estrutura narrativa capaz de, conjuntamente com o alegórico, possibilitar ao leitor a compreensão da presença da morte como pretexto para resignificar o 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. Do que são capazes aquelas personagens para que a ordem

79 XAVIER, 2007, p. 357.

80 BENJAMIN, 1984, p. 256.

81 BENJAMIN, 1984, p. 256.

82 BENJAMIN, 1984, p. 204.

“natural” do mundo, na lógica binária entre dominadores e dominados, se mantenha? 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.

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”.¹ Ou Martin Heidegger: “desde que nasce, um homem é suficientemente velho para morrer”.² 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,³ cujo exemplo discursivo emblemático é certamente a *Balada dos enforcados*, de Villon,⁴ no qual o eu lírico observa

1 BENJAMIN, 1984, p. 241.

2 HEIDEGGER apud MORIN, 1997, p. 277.

3 SEIXO, 2006, p. 23.

4 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

seu próprio corpo apodrecendo e servindo como exemplo aos outros homens, chegando, nas literaturas de expressão portuguesa, ao *Húmus*, de Raúl 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”.⁵ Vale lembrar que nesse elenco há alguns escritores importantes que influenciaram diretamente o pensamento literário de José Saramago,⁶ sobretudo os portugueses. Desses, Raúl 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*”,⁷ respondeu o escritor a Carlos Reis, em seu *Diálogos com José Saramago*.⁸

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 de percorrer todas elas, traçarei um caminho sem verticalizações nem horizontalidade, onde a única exigência será a possível relação que o texto tem com a obra saramaguiana. Os autores citados acima e os que serão citados a seguir são, de algum modo, aqueles que ofereceram subsídios para a realização desta trajetória teórica. Não quero, nem irei, portanto, traçar uma sociologia da morte. Dito isto, retorno ao *Húmus*.

Do ponto de vista estilístico, talvez pouco se perceba de Raúl Brandão em Saramago. Um dos livros capazes de aproximar um ao outro é, talvez, *O ano de 1993* (1975), publicado ainda no chamado “período formativo”⁹ 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 da sua fraqueza, dos seus fracassos. Um debate constante e consistente sobre o sentido da vida que, aos poucos,

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://omarona.blogspot.com.br/2007/09/balada-dos-enforcados-francois-villon.html>>. Acesso em: 26 jul. 2022.)

5 MORIN, 1970, p. 266.

6 Recordemos 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.

7 REIS, 1998, p. 23.

8 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 acção profunda, é o Raúl Brandão, sobretudo o *Húmus*, que fica” (REIS, 1998, p. 24).

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

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 ano de 1916, e que colecionam aterradoras definições sobre a vida e a morte.¹⁰ Para José Manuel de Vasconcelos, que escreve a apresentação da edição de 1986,¹¹ existe, em *Húmus*, um grito dostoevskiano “que reduz a vida a uma mentira e a morte à única verdade”.¹²

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?”¹³ 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”.¹⁴ 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*, *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 1948¹⁵, 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 do seu quarto. A personagem reflete para fugir do 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”.¹⁶ Tenta descobrir se morrer é um caminho identificável e se há algo depois dela: “depois de morto veria o resplendor, o facho, a aurora?”¹⁷ Lembra-se das palavras do

¹⁰ “A vida não é senão uma constante absorção na morte. Então para que nasci?”, questiona o narrador (VASCONCELOS, 1986, p. 8).

¹¹ Refiro-me à edição da Editora Vega, Lisboa, 1986.

¹² BRANDÃO apud VASCONCELOS, 1986, p. 9.

¹³ BRANDÃO, 1986, p. 41.

¹⁴ BRANDÃO, 1986, p. 114.

¹⁵ Publicado na Revista Ver e Crer de número 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. A Revista Ver e Crer foi uma importante publicação que circulou em Portugal entre os anos 1945 e 1950. Neste período, foram publicadas 57 edições com a colaboração dos nomes mais importantes da literatura portuguesa daqueles anos.

¹⁶ Percebo uma direta relação entre esse questionamento e os questionamentos do narrador de Brandão, citados acima: “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?”

¹⁷ SARAMAGO, 1946, p. 155.

padre no cemitério, lembra-se do Latim, debocha do Latim, “uma língua que nem os vivos nem os mortos entendem”¹⁸. Debocha de Deus: “Mas, então, Deus não será poliglota?”¹⁹ 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 num livro já aqui tratado (*Objecto Quase*). Nele, alegoricamente, José Saramago explora a natureza do poder, no qual 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, é 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 na 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 história²⁰. 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).²¹ Nela, o escritor português 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, 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 desta vez suas tentativas de vingança não funcionam como ele esperava. Nesta peça, o alvo mais evidente de Saramago é o da noção de pecado, outro elemento quase sempre associado à ideia de

18 SARAMAGO, 1946, p. 155-156.

19 SARAMAGO, 1946, p. 156.

20 Também já falamos sobre esta obra no primeiro capítulo.

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

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.²²

Porém, é apenas em *As intermitências da morte* que José Saramago trabalha a noção de finitude como proposta principal da trama.²³ 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. Selma Ferraz se arrisca a definir a personagem “morte” em seu trabalho intitulado *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*: “Com em 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”.²⁴

A personificação da morte serve ao narrador não apenas como argumento a respeito da importância do amor prevalecer – como vimos no primeiro capítulo, a despeito da finitude humana – mas de como a presença e a ausência desta morte neste vai e vem 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, voltar a sonhar com a eternidade prometida. É a morte humanizada gritando no ouvido de um mundo onde a desumana ação é a regra.

NA ANTROPOLOGIA

A temática da morte, como vimos, surge em *As intermitências da morte* já na primeira frase: “No dia seguinte ninguém morreu”.²⁵ 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

22 SARAMAGO, 2005a, p. 43.

23 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.

24 FERRAZ, 2012, p. 240.

25 SARAMAGO, 2005a, p. 11.

Morin. Segundo ele, 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 do 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”.²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸ “A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual”²⁹ 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.

À medida que o homem avança, cria consciências, inteligências e chega a duas das 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”³⁰ – 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”.³¹ 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,

26 MORIN, 1970, p. 29.

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

28 Eduardo Galeano conta, no 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”.

29 MORIN, 1970, p. 25.

30 MORIN, 1997, p. 89-90.

31 MORIN, 1997, p. 96.

mais simplicidade e universalidade o “apelo da imortalidade individual, o ódio da morte”.³² 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.

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”.³³

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”.³⁴ 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-o 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.

NA FILOSOFIA E EM FREUD

Se a morte nos chega, ela chega também aos poetas, escritores, pintores, dançarinos, músicos, dramaturgos e, desde sempre, foi tema de discussão na filosofia.³⁵ Farei agora, sem pretender traçar um perfil histórico da morte, pequenas incursões em torno desta temática em alguns períodos filosóficos. Faço isso para, logo mais adiante, me aproximar das interpretações de Giorgio Agamben sobre a finitude, os quais me parecem serem 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 estas passagens como um índice ilustrativo do tema.

32 MORIN, 1997, p. 194.

33 DASTUR, 2002, p. 101.

34 MORIN, 1970, p. 199.

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

Enquanto as religiões propagam a salvação, ainda antes do nascimento de Jesus Cristo, que foi o ponto onde paramos no subtítulo 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 do Oriente Próximo 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”.³⁶ 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”.³⁷ Ele entendeu que não se pode querer contra a morte, que o homem não consegue, ainda que seja o seu maior desejo, se fazer imortal e que por isso, não existem razões para dar ao assunto importância e muito menos sacrificar a vida por aquilo que não se sabe certo.³⁸

Pouco mais de um século depois, o epicurismo³⁹ 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 Sêneca, o estoico, de maneira muito epicurista. O epicurismo, e depois dele os moralistas clássicos da razão, de Montaigne a Feuerbach, passando pelos enciclopedistas, concluem pela inexistência da morte.⁴⁰

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*, onde 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”.⁴¹ “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”.⁴² É, a partir da observação do epicurismo que se discorre sobre a existência da morte no outro e essa finitude que atinge ao 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”.⁴³ Sobre o luto escreveu Freud:

36 MORIN, 1970, p. 228.

37 SÓCRATES apud MORIN, 1970, p. 230.

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

39 O sistema filosófico está diretamente ligado aos pensamentos e ensinamentos de Epicuro de Samos, o filósofo do jardim, como ficou conhecido. O epicurismo prega a procura dos prazeres moderados para atingir um estado de tranquilidade e de libertação do medo.

40 MORIN, 1997, p. 235.

41 DASTUR, 2002, p. 14.

42 DASTUR, 2002, p. 14.

43 DASTUR, 2002, p. 67.

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.⁴⁴

Segundo Freud, “uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido”.⁴⁵ 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”.⁴⁶ Desse modo, 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”,⁴⁷ 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.⁴⁸

Tal momento da narrativa saramaguiana também nos leva ao pensamento do século XVII, quando a filosofia estreita-se com a ciência. Trata-se da inteligência humana em separação radical com o mundo natural, onde 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”.⁴⁹ A ideia de René Descartes, um dos pensadores do século XVII, aquele para quem os seres humanos são senhores e possuidores da natureza, reflete o momento em que o homem se julga capaz

44 FREUD, 2011, p. 47.

45 FREUD, 2011, p. 51.

46 FREUD, 2011, p. 53.

47 SARAMAGO, 2005a, p. 55.

48 SARAMAGO, 2005a, p. 47-48.

49 SARAMAGO, 2005a, p.86.

de dominar tudo que o cerca. É quando o ser humano se vê com a possibilidade de ser o 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, no seu conceito de *divertissement*,⁵⁰ onde afirma que o homem, por não ter condições de enfrentar a sua situação de ser finito, lança mão de vários subterfúgios e procura entreter de forma a não pensar na sua própria morte.

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.⁵¹

Nisso está uma das maiores provocações que *As intermitências da morte* opera: o fato de nos lembrar, constantemente, que precisamos enfrentar a 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 das ideias, 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 do 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”.⁵² A vida não está relacionada ao viver, mas sim, ao *estar-no-fim* do *Dasein*. Aqui, precisaremos abrir uma explicação mais detalhada em torno do termo. 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

50 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).

51 PASCAL, 1979, fr. 100.

52 HEIDEGGER, 2008, p. 36.

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 que o 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”.⁵³

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 a 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 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”.⁵⁴ É um ser condenado à liberdade e também condenado à morte. Portanto, *Dasein* é um ser-para-a-morte.

“A morte é um modo de ser que a pre-sença assume no momento em que é. Para morrer basta estar vivo”.⁵⁵ 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”.⁵⁶ 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”.⁵⁷

Dasein é, portanto, uma noção que só faz sentido no momento em que vida e morte são consideradas acontecimentos conjuntos. Porém, como se admite a morte e se vive ao mesmo tempo? Ao se ater à explicação sobre a relação do *Dasein*⁵⁸ e o *chegar-ao-fim*,

53 ARAÚJO, 2007, p. 6.

54 DASTUR, 2002, p. 79.

55 HEIDEGGER, 2002, p. 26.

56 DASTUR, 2002, p. 80.

57 DASTUR, 2002, p. 80.

58 Na edição do *Ser e o 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 ai’ poderia sugerir. [...] 3) para evitar um desvio de interpretação que o ‘ex’ de ‘existência’ suscitaria caso permanecesse no sentido metafísico de exteriorização, atualização, realização, objetivação e operacionalização de uma essência. O ‘ex’ firma uma exteriorida-

Heidegger formula três tópicos. O primeiro diz respeito à relação estar presente e o que ele chama de *ainda-não*, o ainda não se morreu. Enquanto se existir o *ainda-não*, se 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*. Ou seja: o outro não está mais vivo. 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”.⁵⁹

Atenho-me ao *morre-se*. Heidegger formula esta noção como uma forma de transferência inconsciente para o outro da chegada da finitude. Para o filósofo alemão, ao se falar “tal pessoa morreu”, o orador esconde-se na morte do outro e se faz esquecido diante de sua própria morte.⁶⁰

morre-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.⁶¹

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 ela que coloca o *Dasein* diante de si mesmo. É por meio dela que se revela “autenticidade a mortalidade”.⁶² 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.

de, 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”.

59 HEIDEGGER, 2002, p. 23.

60 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.

61 HEIDEGGER, 2002, p. 35.

62 DASTUR, 2002, p. 81.

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”.⁶³ Heidegger, ao contrário, possibilita a “liberdade em relação à morte”,⁶⁴ o sujeito deve deixá-la “reinar inteiramente sobre nossa existência”.⁶⁵

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 inautêntica⁶⁶ 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 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”,⁶⁷ 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”.⁶⁸ Ao propor a eternidade e ao realizar a 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 e que está sua função: 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

63 DASTUR, 2002, p. 83.

64 DASTUR, 2002, p. 85.

65 DASTUR, 2002, p. 85.

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

67 SARAMAGO, 2005a, p. 28.

68 SARAMAGO, 2005a, p. 35.

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.”⁶⁹

EM GIORGIO AGAMBEN

Assumindo o encontro entre linguagem e morte, entrevejo a importância de se visitar pontualmente a obra do filósofo Giorgio Agamben, sobretudo, *A linguagem e a morte*, onde 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. Para ele, 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”,⁷⁰ 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”.⁷¹ 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”.⁷² 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.

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*”,⁷³ o ser negativo em sua essência. Nas palavras de Heidegger: “lugar-tenente do nada”.⁷⁴ Segundo Agamben, em sua leitura de Heidegger, sendo o *Dasein* uma antecipação da possibilidade da morte, embora isso não dê ao *Dasein* nada para

69 SARAMAGO, 2005a, p. 171.

70 AGAMBEN, 2007, p. 12.

71 AGAMBEN, 2007, p. 12.

72 AGAMBEN, 2007, p. 12.

73 AGAMBEN, 2006, p. 10.

74 HEIDEGGER apud AGAMBEN, 2006, p. 11.

realizar, ela revela “uma negatividade que atravessa e domina de alto a baixo o *Dasein*”,⁷⁵ desvelando assim, uma culpa.

“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”.⁷⁶ O que ele nos diz é que, sendo o *Dasein* um ser que não é dono do 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*.”⁷⁷ 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 a sua existência. Segundo Oliveira⁷⁸, 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.”⁷⁹

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”.⁸⁰ Portanto, o *Dasein* se sabe apenas como *mortal, falante* e “culpado”, e conhece a morte apenas como um traço de imagem nenhum. 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”.⁸¹

O filósofo italiano argumenta – após trabalhar detalhadamente a morfologia a respeito dos pronomes,⁸² sobretudo do “eu”, passando pela era greco-romana, pela Idade Média e pela linguística moderna,⁸³ 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”.⁸⁴ A voz 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.

75 AGAMBEN, 2006, p. 14.

76 AGAMBEN, 2006, p. 14.

77 AGAMBEN, 2006, p. 15.

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

79 OLIVEIRA, 2008, p. 113.

80 AGAMBEN, 2006, p. 14.

81 AGAMBEN, 2006, p. 51.

82 Nesse livro, 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 Discolo.

83 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.

84 AGAMBEN, 2006, p. 52.

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*.⁸⁵ 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”.⁸⁶ 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, isto ocorre porque a dimensão de significado do ser é originariamente aberta apenas na articulação puramente negativa de uma Voz.⁸⁷

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 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”.⁸⁸

85 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 que deixasse de ser mero som e passasse a ser portadora de um significado, ainda que esse significado não fosse definitivo.

86 AGAMBEN, 2006, p. 55.

87 AGAMBEN, 2006, p. 58.

88 AGAMBEN apud OLIVEIRA, 2008, p. 128.

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, um 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”.⁸⁹ 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 como os seres vivos que existiram, existem e existirão. [...] Isto é, cada um com a sua morte própria, pessoal e intransferível.⁹⁰

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 se poder dizer “mas eu não”, como vimos anteriormente. Tais estreitamentos

89 SARAMAGO, 2005a, p. 72.

90 SARAMAGO, 2005a, p. 73.

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 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.”⁹¹

Não é por acaso que José 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.⁹²

É a filosofia como primeiro e segundo planos da narrativa. A obra saramaguiana 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”.⁹³ 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

91 AGAMBEN, 2006, p. 127.

92 SARAMAGO, 2005a, p. 38.

93 SARAMAGO, 2005a, p. 139.

Brandão? “Descobrir que a morte não é inevitável endurece.”⁹⁴ 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 pergunta “morremos e então nos perguntamos – e aí? Morro e o que acontece depois?”,⁹⁵ possivelmente admiraria uma frase de Clarice Lispector em *Água viva*, em que ela diz: “E se morrer tiver o gosto de comida quando se está com fome?”, porém, tinha com ele uma outra resposta, mais dura: “Alguns de nós sabe que não acontece nada, e ponto final. Acabou”.⁹⁶

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”.⁹⁷

94 BRANDÃO, 1986, p. 50.

95 SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 171.

96 SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 171.

97 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, 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, 2007.

MELLID-FRANCO, Luísa. Sericamente 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 LINGÜÍSTICOS 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 (GO), 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. In: *Revista Ética e Filosofia Política*. Volume 10 – nº 2. UFJF. Juiz de Fora, 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, Raúl. *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.

CHIAMPÌ, Irlemar. *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. pp. 101-132.

PASCAL, B. *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, L. F. 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.

SEDLMAYER, Sabrina; OTTE, Georg; GUIMARÃES, César. (organizadores). 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, Raúl. 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.

SOBRE O AUTOR



LEANDRO SILVA LOPES - É jornalista, mestre em estudos literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutorando em comunicação social com pesquisa no cinema documental brasileiro também na UFMG. Durante dez anos trabalhou em televisão, sendo Gerente de Programação e Produção, Coordenador do Núcleo de Conteúdos Especiais da Rede Minas de Televisão, diretor do programa Diverso, da TV Brasil, e do Fiz + Sotaques, do Grupo Abril. É também cineasta,

com uma vasta produção fílmica, tendo suas obras selecionadas para mais de 100 festivais pelo mundo. Entre elas, “Apocalíptico Futuro Poeticamente Primitivo” (2021), “Eu não vou ao enterro de painho” (2017), “Sertão como se fala” (2016) e “um humanista por acaso escritor” (2015), filme sobre José Saramago realizado durante a produção desta pesquisa.

 www.atenaeditora.com.br
 contato@atenaeditora.com.br
 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

As intermitências da morte,

de José Saramago: um ensaio alegórico da finitude



🌐 www.atenaeditora.com.br
✉ contato@atenaeditora.com.br
📷 @atenaeditora
📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

As intermitências da morte,

de José Saramago: um ensaio alegórico da finitude

