



**Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga**

Os limites da dignidade humana em *As Intermittências da Morte*, de José Saramago: alegoria da morte na sociedade contemporânea

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa

Maria da Conceição Gomes Pereira



FACULDADE DE FILOSOFIA
Novembro 2013



**Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga**

Os limites da dignidade humana em *As Intermittências da Morte*, de José Saramago: alegoria da morte na sociedade contemporânea

Dissertação de Mestrado
apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de
mestre em **Literatura Portuguesa**

Maria da Conceição Gomes Pereira

Sob a Orientação do Prof. Doutor
José Cândido de Oliveira Martins



FACULDADE DE FILOSOFIA
Novembro 2013

Agradecimentos

O trabalho que aqui se apresenta jamais poderia olvidar todos aqueles que de forma direta e indireta para ele contribuíram e expressa a ideia de que a todos eles pertence.

É justo afirmar que representa a confluência de todos aqueles que como professores me despertaram, alimentaram e acompanharam, ao longo do meu percurso académico, partilhando o gosto pelo saber, estimulando a curiosidade e incentivando à descoberta de outras sensibilidades e formas de ser, sentir e pensar o mundo. Neste universo, um merecido destaque para o meu velho amigo e “mestre” José Almeida da Silva.

No contexto da orientação deste trabalho um agradecimento honesto e muito especial ao Professor Doutor José Cândido Oliveira Martins pela presença, compreensão, disponibilidade, partilha e constante apelo ao rigor analítico e à seriedade do trabalho. Pela sensibilidade dos gestos e das palavras nos momentos de maior fragilidade, resultando na renovação do entusiasmo e na devolução da crença de que *tudo vale a pena se a alma não é pequena*.

Porque o processo foi longo e a envolvimento de natureza anímica, é digno e obrigatório o agradecimento a todos os meus amigos e colegas que, com maior ou menor proximidade, acompanharam o seu crescimento. Destaco, pelo enriquecimento e pelos momentos de prazer, a animação das longas conversas com a amiga e colega Júlia Roriz em torno dos valores da vida e da morte, do corpo e da alma, da dignidade da pessoa humana.

Termino, como não podia deixar de ser, com um sentimento de gratidão àqueles que mais de perto me acompanharam e sofreram as privações, pese embora todo o seu apoio. Refiro-me aos meus pais que, na sua humildade literária, sempre zelaram e orientaram a educação dos filhos pelos valores do trabalho e pela máxima popular *o saber não ocupa lugar*. Refiro-me ao meu Marido, trave familiar em que, não raras vezes, se transformou, incondicional no incentivo à produção deste trabalho. Refiro-me aos meus filhos, Ana Sofia e André, pela compreensão e superação das minhas *ausências*.

A todos um sentido e carinhoso obrigado!

Resumo

A confrontação do homem com a sua finitude é uma temática tão antiga quanto a consciência da sua mortalidade. A morte põe termo a um prazo inevitável que parece inscrever-se na natureza das coisas. Não há remédio que sirva para evitar por mais que os avanços científicos e tecnológicos se constituam como solução para grandes problemas que afetam aqui e ali uma existência serena e uma felicidade constante.

Pensar a morte será uma forma de aprender a viver com o conhecimento pleno da nossa condição humana. Aprender a viver com a convicção clara de que somos seres mortais, efêmeros e em viagem, deverá ser entendido como uma oportunidade para crescermos em dignidade e fraternidade.

Com *As Intermittências da Morte* percebemos que o sonho maior da espécie humana – a conquista da imortalidade – rapidamente se transforma no seu revés. O fim da morte, ao contrário de trazer prazer, traz pesadelo. Conduz ao caos, à desorientação, ao desnorte.... Consciencializamo-nos de que viver eternamente seria estar condenado a uma velhice eterna, salvo se o tempo não parasse, coisa que não acontece.

Recorrendo magistralmente à alegoria, Saramago deixa claro que temos que morrer para viver. Se assim não fosse, a vida tornar-se-ia insuportável. Põe à vista o modo como a morte afeta a vida, como morte e vida se unem numa necessidade mútua absoluta. Permite-nos ainda analisar o comportamento do homem face a esse mistério.

O romance com muito de cómico, de ironia, de fábula e de tragédia, propõe-nos sentidos vários no que toca às vivências do ser humano. Nele são explorados os recantos obscuros do ser humano contemporâneo: a irracionalidade, a erosão da democracia, a solidão, as agressões do mercado capitalista num país em que a economia submete a política e a instrumentaliza numa correlação de forças assimétricas, reduzindo os regimes de soberania popular a engrenagens enormemente atrofiadas.

Aproximando vida e morte, *As Intermittências da Morte* resultam num hino ao amor, à música e à vida humana.

Palavras-chave: Saramago, vida, morte, alegoria, romance, dignidade, envelhecimento, ancião, fábula, ateísmo.

Abstract

The human conflict with his own finite nature is a topic as old as the awareness of his mortality. Death puts an end to an inevitable period that seems to be part of the nature of things. There is no medicine to avoid it, even if the scientific and technological progress appears to be the solution to the big problems that sometimes affect a calm existence and a constant happiness.

Thinking about the death will be a form of learning how to live with the full knowledge of our human condition. Learning to live with the plain conscience that we are mortal and ephemeral beings who are constantly travelling around, should be understood as an opportunity for us to grow in dignity and fraternity.

Through *As Intermittências da Morte* we understand that the humankind's biggest dream – the achievement of the immortality – turns rapidly into its reverse. Instead of bringing pleasure, the end of death brings a nightmare. It leads to chaos, to disorientation, to confusion... We become aware that living forever would condemn ourselves to an eternal old age, unless the time stopped, and that will never happen.

Employing masterly allegories, Saramago makes clear that we have to die if we want to live. Otherwise, our life would be unbearable. He shows us how death affects life and how death and life get together in a mutual and absolute dependency. He also allows us to analyse the behaviour when a man is facing that mystery.

Not only is the romance full of comic episodes, irony, fable and tragedy, but it also offers us several meanings for the human being's experiences. In his romances, Saramago explores the darkest and hiding places of the contemporary human being: the insanity, the destruction of democracy, the loneliness, the aggressions of the capitalist market in a country where the politics is submitted to the economy. The first becomes an instrument of the second. So, there is a fight between two asymmetrical forces which reduces the popular sovereignty to huge decadent machines.

By bringing together life and death, the romance *As Intermittências da Morte* gives birth to a hymn to love, to music and to human life.

Key words: Saramago, life, death, allegory, romance, dignity, old man, old age, fable, atheism

Índice

Introdução	7
Capítulo I	14
A literatura como tentativa para compreender o universo	14
1.1. Saramago: enquadramento e percurso literário.....	14
1.2. <i>As Intermittências da Morte</i> – tradição e originalidade	17
1.3. Literatura <i>versus</i> reflexão ontológica.....	23
1.4. O tópico da morte – intemporalidade das preocupações humanas	27
1.5. Morte - representações, simbolismos e rituais	29
1.6. A juventude passa e a morte ronda	33
1.7. O alcance da Declaração dos Direitos do Homem, segundo Saramago ..	36
Capítulo II.....	38
<i>As Intermittências da Morte</i> , um romance de ideias	38
2.1. Considerações preambulares.....	38
2.2. O afastamento de átropos	44
2.3. O regresso de átropos	60
2.4. Novo afastamento de átropos	70
2.5. O perfil do narrador em <i>As Intermittências da Morte</i>	81
Capítulo III.....	86
A ficção para pensar o humano	86
3.1. A arte, o pensamento e a criação.....	86
3.2. O romance e os seus propósitos no universo de José Saramago.....	89
3.2.1. O desassossego da escrita.....	92
3.2.2. <i>É como se o romance fosse o mar e recebesse água dos seus afluentes</i>	95
3.3. O (desas)sossego da morte	100
3.4. A morte é lucro?.....	106
3.5. Da inevitabilidade da morte a uma pedagogia de vida	112

Conclusão	116
Bibliografia.....	120
Webgrafia	126

*Tão cedo passa tudo quanto passa!
Morre tão jovem ante os deuses quanto
Morre! Tudo é tão pouco!
Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala. O mais é nada.*
Ricardo Reis

*A sabedoria consiste, no fundo, em ter uma relação
pacífica com o que está fora de nós, com a natureza.*
José Saramago (*apud* Aguilera, 2010: 54)

Introdução

Nada de grande se pensa para a vida, que não pressuponha o pensamento da morte. (...) Pressupor apenas a vida é pressupor a decepção e sobretudo deixar de preencher a distância enorme que da morte a separa.”
(Ferreira, 2004: 313).

O trabalho que aqui nos propomos levar a cabo incidirá sobre a temática da Morte proposta na obra *As Intermittências da Morte* do Nobel português, José Saramago, uma das mais poderosas vozes do romance contemporâneo. Colateralmente constituir-se-ão como eixos de reflexão temáticas como a dignidade da pessoa humana; o envelhecimento como uma das fases do processo da existência humana anunciador da sua finitude; o estatuto conferido ao idoso e o seu tratamento numa sociedade marcada por fortes condicionalismos do poder económico em detrimento do valor do ser humano, conducentes, não raras vezes, à dissolução da dignidade humana; e ainda o amor como sentimento supremo de união entre o homem, trazido pela linguagem universal que é a música.

O nosso propósito não vai no sentido de apresentar uma visão exaustiva das abordagens concetuais e dos circunstancialismos subjacentes à temática nuclear selecionada, nem tão pouco aprofundar os rituais a ela associados, vastos e variados, mudando de feição em função das épocas e dos contextos civilizacionais. Não poderemos descuidar, contudo, a pertinência de algumas considerações, inclusive, com vista à compreensão do que de novo e de diferente poderemos encontrar no romance de Saramago escolhido para o efeito.

A opção pelo romance foi, das diferentes fases do processo deste trabalho, a que acarretou maiores hesitações. Das obras do autor lidas e apreciadas várias seriam, agradavelmente, dignas de análise e reflexão, quer pela sua atualidade temática, quer pela sua profundidade do ponto de vista literário, cultural e civilizacional.

Na decisão que se impunha, optámos por *As Intermittências da Morte* e, no universo diegético deste romance, destacámos, como aliás já referimos, umas das suas temáticas de relevo – a Morte. Prevaleceu na escolha do romance a necessidade de refletir sobre a natureza deste processo tão natural e certo como poucos mais, numa fase da vida marcada por inquietações e angústias motivadas pela senectude de seres impor-

tantes que nos rodeiam e por *partidas* de entes próximos, mote para momentos de questionamento, de autorreflexão e de abrandamento na voracidade de tantos afazeres.

A temática da Morte, pensada num cenário que tem como pano de fundo o mundo moderno e neoliberal, gerador de atropelos tamanhos e frequentes à verticalidade do Homem, reveste-se de grande interesse, ainda que inquietante e potenciadora de desassossegos; mas capaz de nos despertar e, lucidamente, encaminhar para a essência da nossa matéria, reduzida à condição de seres finíveis e, assim, tentarmos viver sabiamente cada momento da nossa breve existência.

A opção aqui apresentada impôs-se não tanto pela necessidade intrínseca de “aprender a morrer” (alusão à máxima de Montaigne que integrará as nossas reflexões), aprendizagem, em nossa opinião, de certo modo despropositada, porque ninguém morre duas vezes, a morte limita-se a um ato único e, como tal, irrepetível, mas sobretudo pela necessidade de aprender a viver na dupla condição que à nascença nos é sentenciada. Acrescente-se a necessidade de cristalizar esta dualidade que nos define por igual (vida/morte) ou a tentativa de o fazer recorrendo à arte, tantas vezes utilizada para fins “terapêuticos” e pedagógicos, buscando nela ora o conforto e a racionalidade de outras vozes, ora a constatação das inquietações e angústias de que a morte é promotora e que perpassam a vida de cada um de nós.

Pensar a morte, um tópico que em Saramago não vinga pela originalidade nem lhe confere estatuto de *inventor*; apenas constitui o prolongamento e a recuperação de um questão ampla e intemporalmente expressa nas mais diversas formas de expressão artística, permitir-nos-á aceitar, sem resistência, ou com menor carga de sofrimento, aquilo que constitui o encerramento de um ciclo de vida, pondo fim ao *Dasein*¹. Ajudará, assim o desejamos, a aceitar a ausência do outro, que não desaparece momentaneamente, mas absolutamente e de forma insubstituível.

Pensar a morte, uma tendência que colhe o interesse de uma vasta comunidade de escritores, filósofos, pensadores e leitores, crentes e não crentes, apesar de integrar a larga matriz de tradição literária e filosófica, não se esgota no tratamento que lhe possa ser dado e não deixa (nunca) de ser oportuno, pois, dependendo do modo de aceitação, põe ao dispor de cada um a liberdade de optar, no dizer de Heidegger, entre uma “vida autêntica e a vida inautêntica e impessoal” (GDE, vol. VIII: 3141). Fundamentamos ainda a necessidade da recorrência e da revisitação do tema que nos propomos desen-

¹ Termo atribuído a Heidegger e que corresponde à tradução de *Ser, Existir*.

volver com as palavras simples, mas sensatas de Vergílio Ferreira: “ o mais difícil de aprender é a morte, que é o que devia ser mais fácil por no-la ensinar o quotidiano.” (Ferreira, 2004: 26). Estranha condição a nossa!

José Saramago, sabendo-se mortal e não acreditando no Além, empenhou-se, soberbamente em viver e em criar, demonstrando a assunção de uma perfeita consciência da conexão entre *ser* e *tempo*, proposta por Heidegger, em que a temporalidade constituiu o sentido último do *Dasein*.²

Procuo habituar-me sem excessivo dramatismo à ideia de que o corpo não só é finível, como de certo modo é já, em cada momento, finito. Que importância tem isto, porém, se cada gesto, cada palavra, cada emoção são capazes de negar, também em cada momento, essa finitude? Na verdade, sinto-me vivíssimo quando me calha ter de falar da morte (Saramago, 1996: 73).

Tido por muitos como exemplo de homem e paradigma de escritor³, a sua grandeza e originalidade como romancista fundamentam-se, no entender de José Ornelas, e que nós corroboramos, em grande medida na sua “capacidade de desestabilizar o conhecido com o objetivo de tirar o leitor do seu estado de letargia e de comodidade, facto que o induz subsequentemente a ver o mundo com outros olhos, e a alterar de forma radical a sua percepção da realidade” (AA.VV., 2011: 424). Veremos que a obra escolhida ilustrará plenamente estes fundamentos.

A escolha do autor resulta da admiração e do respeito pelo percurso de vida que de criança pobre, com conhecidas dificuldades para frequentar a escola, se fez serralheiro mecânico, como forma de sustento, passou a personalidade ouvida em todo o mundo, granjeando muitos reconhecimentos de diversos países, entre eles doze doutoramentos *Honoris Causa*. Deste modo, notabilizou-se, representando uma lição de esforço, de trabalho e de humildade.

Reconhecemos no escritor uma personalidade que ilustra à saciedade o amor pelo saber, pelo conhecimento, tantas vezes buscado nos livros das bibliotecas públicas, capaz de exibir que o poder da aliança entre aquilo a que Camões chamou de “honesto estudo” e um notável “engenho e arte” são pressupostos capazes de elevar os homens simples ao reino dos melhores.

² Ideia proposta por Martin Heidegger naquela que foi considerada a sua obra fundamental *O Ser e o Tempo* (*Sein und Zeit*), publicada em 1927.

³ Relevamos a opinião, por exemplo, de Maria Alzira Seixo, exímia estudiosa da obra do escritor, expressa na rubrica *Ler Mais, Ler melhor* – webgrafia.

Destacamos igualmente o apreço pelas temáticas e pela abordagem minuciosa do ponto de vista da racionalidade e da sensibilidade, da emotividade e do sentimento, convocando o leitor para leituras dos acontecimentos, das personagens, do mundo, plasmadas em obras de grande fortuna humana. Agrada-nos o facto de o seu pensamento se basear numa conceção humanista, na lógica de que, do mesmo modo que aceitamos cientificamente o processo de *hominização*, teremos de reconhecer outro paralelo de *humanização* (Aguilera, 2010: 150).

Estimulam-nos a reflexão as suas parábolas que, frequentemente, narram uma coisa mas querem dizer outra, transmitindo ou propondo sentidos laterais. Surpreendem-nos, como disse Mário de Carvalho, a sua “capacidade de fazer de um nada, duma conjectura (e se...), irrompendo, como daquela célebre fonte, tocada pelos cascos de Pégaso, um jorro de personagens, circunstâncias, conflitos, tristezas e alegrias, choros e risos” (AA.VV., 2011: 364), criando alegorias perturbadoras e riquíssimas do ponto de vista dos sentidos que cada obra nos quer propor. Obras como a que nos propomos analisar e *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) são exemplos inequívocos dessa característica já tão conhecidamente saramaguiana, renovada e incorporada no discurso da ficção post-modernista (Reis, 2005: 309).

Seduz-nos do mesmo modo a “forma poética própria” (Seixo, s/d: webgrafia) com a frase que define já um estilo de autor, incorporando o falar coloquial das gentes do povo, e, concomitantemente, apresentando muito de erudito, bem como um cuidado poético muito acentuado.

Finda esta parte introdutória, onde pretendemos dar conta das nossas motivações para a escolha do autor, da obra e da temática, o trabalho que agora iniciamos apresentará uma estrutura composta por três capítulos, pretensamente intitulados de forma a sugerir aquilo que em cada um se desenvolverá. A dissertação será rematada, naturalmente, por uma conclusão a qual terá como objetivo apresentar um balanço do trabalho desenvolvido.

Assim, é nosso intuito, no primeiro capítulo, apresentar um enquadramento do autor, embora sucinto, para melhor percebermos a evolução do seu percurso literário, o seu posicionamento ideológico-político, as suas preocupações enquanto homem integrado numa sociedade e num mundo, favorecendo a compreensão de linhas de leitura que virão a ser sugeridas. Cientes de que lidar com o processo da morte é recuar à idade da nossa existência, é reportarmo-nos à sabedoria da morte designada pelos clássicos de *ars moriendi*, enriquecê-lo-emos, com algumas incursões pelos meandros da História e

da Cultura tidas como importantes no sentido de nos fornecerem uma panorâmica sobre o estado da arte no que concerne à temática que elegemos. Neste sentido, tornar-se-ão indispensáveis registos sobre a Morte e o valor da Vida, confrontando passado, presente e futuro, indo ao encontro, propositadamente, da epígrafe “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano”.⁴

Criado o contexto que julgamos suficiente, passaremos ao segundo capítulo, onde de forma mais aprofundada nos deteremos sobre o universo diegético proposto por Saramago n’*As Intermitências da Morte*. Aí, para além de uma proposta de leitura das categorias da narrativa que dão corpo ao texto, teremos ocasião para refletir sobre a necessidade da morte. Considerado lugar-comum afirmar-se que a morte faz parte da vida, sobejamente tipificado como um processo complexo e enigmático, um mistério indecifrável, em que todos nos sabemos mortais, tal conhecimento abstrato, porém, não nos prepara suficientemente para a vivência da morte pessoal e intransmissível. Talvez a nossa natureza exija, como designou Sloterdijk, uma aprendizagem consubstanciada na *Cultura Pânica*⁵. Fazendo postulado neste princípio, Saramago, ao conceber na obra a ausência da morte, num processo de rutura de exceção que se torna altamente inquietante, vem insolitamente demonstrar o seu poder de gestão sobre a vida. Assistiremos detalhadamente aos efeitos catastróficos e devastadores da prolongada e, em nosso entender, propositada, *intermitência da morte*, ou dito de outra forma, certamente mais original, *greve da morte*⁶, nos políticos, empresários, religiosos, filósofos, profissionais de saúde, agentes de seguros, todos implorando o seu regresso porque todos vivem dela.

Veremos ainda, contando com lúcidas, ternas e, por vezes, ácidas intervenções, marcadamente subjetivas, do autor-narrador⁷, como a morte, designada por ele mesmo, já no seu papel de protagonista do romance, de “imperatriz” que tudo pode e a quem ninguém se sobrepõe, estabelece um regime de tanatocracia, ou, como referiu Maria Graciete Besse (2012: 20), citando considerações de Foucault e a ideia de um *biopoder*.

⁴ Primeira de duas epígrafes insertas na obra objeto de estudo, a retomar no segundo capítulo deste trabalho.

⁵ Esta ideia será retomada no terceiro capítulo e aí convenientemente contextualizada e desenvolvida.

⁶ Por uma questão de coerência e de respeito pelo trabalho do autor, sempre que se recorra à palavra *morte*, no sentido da protagonista do romance em análise, far-se-á uso da grafia minúscula. De igual modo se fará uso da palavra com o sentido de *processo inerente ao ciclo da vida*. Pelo contrário, quando a palavra aparecer no sentido da temática alusiva à Morte, grafar-se-á com maiúscula.

⁷ Conceito que será oportunamente clarificado no contexto do universo literário de José Saramago.

Analisaremos ainda nesse capítulo o regresso da morte, a sua mudança de estratégia para anunciar a fatal sentença e assistiremos à sua humanização, fruto da sua aproximação e crescente paixão pelo violoncelista que se encarregará de lhe fazer experimentar, pensamos que de forma provisória, um estatuto de ser mortal.

O terceiro capítulo ficará destinado a algumas considerações sobre as tendências evolutivas do *romance*, enquanto tipologia textual de ampla difusão, definindo as linhas de orientação que o caracterizaram nos últimos três séculos, pretendendo, com essa análise, demonstrar o posicionamento do autor eleito para esta dissertação e ainda a capacidade de adaptação aos novos tempos e às mudanças impostas pelas sociedades que caracteriza esta forma literária. Para isso, servir-nos-emos de consagrados teóricos dos estudos literários e do labor crítico e autocrítico do escritor.

Deixaremos espaço, porque a situação é digna de suscitar alguma curiosidade, para a afirmação do ateísmo de Saramago em confronto com a sua vincada apetência para a implicação de questões do domínio da religião, uma área sensível e com um elevado grau de presença nas suas obras a que esta de que nos ocupamos não escapa. É nosso propósito colocar em diálogo a visão agnóstica e ateia do escritor com a sua capacidade de recriar momentos de grande riqueza simbólica, enformados em pressupostos cristãos e católicos.

Antes de finalizar, queremos afirmar que este trabalho de forma alguma pretende esgotar as possibilidades de interpretação e de proposta de novos sentidos. Dizemo-lo com base no reconhecimento da profundidade das palavras do seu autor-narrador, do conhecimento dos seus lados recônditos, no que respeita à exploração da palavra seja pela sua semântica, pelo nível de língua que representa, pela sua fonia, etimologia, código linguístico a que pertence. Seria altamente pretensioso da nossa parte pensar sequer o contrário do que afirmámos. As palavras em Saramago não só afirmam como também sugerem, induzem sentidos e conduzem para caminhos calcorreados, construídos e cimentados pelos trilhos da alma e da mente, do sentimento e da razão, do humano e do desumano.

A morte, a já identificada protagonista do romance, definiu poeticamente as palavras através de expressivas metáforas, quando assertivamente se dirigia ao diretor do jornal onde publicara a sua carta: “as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que

tanto estão como deixam de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados” (AIM: 118).⁸

Julgamos clarificador referir, nesta fase inicial do trabalho, que no seu desenvolvimento, faremos variadas e diferentes incursões ao livro *José Saramago nas suas Palavras*, de Fernando Gómez Aguilera⁹, uma vasta compilação de fragmentos de reflexões, conferências e entrevistas concedidas pelo escritor a jornais de todo o mundo desde 1975 a 2009, abrangendo as mais diversas temáticas que robustecem as suas obras e ocuparam o seu pensamento. Constituir-se-á como um suporte sólido por apresentar um mapa do pensamento literário, político, social e humano do escritor.

⁸ Sempre que houver referência à obra objeto de análise, *As Intermittências da Morte*, no âmbito deste trabalho, ela será designada pelas suas iniciais – AIM – seguida da indicação da página.

⁹ Fernando Gómez Aguilera, poeta, ensaísta e filólogo de formação, foi também professor de literatura espanhola. É diretor da Fundação César Manrique (Lanzarote) e curador da Fundação José Saramago. Em 2007 preparou uma grande exposição dedicada à vida e trajetória literária de José Saramago, inaugurada na sede da Fundação César Manrique, posteriormente, apresentada em Lisboa, no Palácio Nacional da Ajuda, e em S. Paulo. Grande conhecedor da obra do escritor, apresentou vários dos seus livros e publicou ensaios e críticas literárias sobre tantos outros.

Capítulo I

A literatura como tentativa para compreender o universo

A inspiração é só o esqueleto de uma ideia. O trabalho e a disciplina é que formam o corpo desse esqueleto.
Saramago (apud Aguilera, 2010: 217)

1.1. Saramago: enquadramento e percurso literário

José Saramago, considerado um dos escritores mais destacados da literatura portuguesa contemporânea, constitui um caso invulgar de notoriedade e de sucesso, em Portugal e no estrangeiro, um sucesso que a atribuição do Prémio Nobel da Literatura, em 1998, veio consolidar. Segundo Carlos Reis (2005), o trajeto literário de José Saramago apresenta algumas peculiaridades, com incidência em temas, estratégias discursivas e atitudes ideológicas de clara inserção post-modernista. A produção ficcional deste escritor de certa forma tardio ocorre com um primeiro romance, *A Terra do Pecado* (1947), destinado a ter uma vida curta e praticamente sem memória. Só passados trinta anos, Saramago publica um segundo romance, *O Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), considerado pelo próprio autor a primeira publicação mais afirmativa.¹⁰

Algumas das experiências profissionais de Saramago ajudam a explicar a conformação metaficcional e narrativa da sua obra. Dentre essas experiências, destaca-se a de jornalista e cronista. Volumes como *Deste Mundo e do Outro* (1971) ou *A Bagagem do Viajante* (1973) revelam uma personalidade muito atenta aos fenómenos sociais, bem como uma aguda observação do típico e das figuras do quotidiano.

Como afirma Maria Alzira Seixo (1999), o próprio autor chegou a considerar que na crónica “está lá tudo”, sendo esse tudo não só a temática: a relação identidade/alteridade, a articulação entre o homem e a terra, o projeto humano e a sua transposição ou transcendência, a conceção do *homo viator*, numa apologia de vidas inteiras, autênticas, com a dor, com a esperança, com o direito à interrogação e à procura, e a sua incidência temporal, mas também as atitudes dominantes e a frase tensa que não se

¹⁰ *Conversas com escritores*, RTP2, entrevista a José Rodrigues dos Santos, 1 de novembro de 2009.

fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz a cumplicidade do afago. Esta mesma ideia também foi reiterada a Carlos Reis num dos seus *Diálogos* com o autor, “As crónicas dizem tudo e (provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crónicas.” (Reis, 1998: 42). Nesta linha de leitura, as crónicas permitem descortinar aquilo que Saramago é como pessoa, bem como aqueles que serão os seus temas e alguma coisa do seu futuro estilo enquanto autor.

Ainda na perspetiva de Carlos Reis (2005), também alguma da criação poética do autor, como *Os Poemas Possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970), prepara e anuncia a emergência do romancista, tal como acontece, de forma mais direta com a escrita do conto *Objecto Quase* (1978) e mesmo do relato de viagem *Viagem a Portugal* (1981). A isto deve juntar-se que, em determinada fase da sua vida profissional e literária, Saramago foi uma personalidade ativamente envolvida na vida pública portuguesa, desenvolvendo, depois de 1974, uma militância política intensamente solidarizada com as conquistas da revolução do 25 de Abril. A partir de finais de 75, esbate-se essa atividade (sem que o escritor tenha abandonado as suas vinculações ideológicas marxistas) e acentua-se o trabalho de romancista.

Desde que publicou *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago abriu uma vasta reflexão, em registo ficcional, sobre questões cruciais do homem, da sociedade e da literatura do seu tempo. Por exemplo, a questão da representação e do posicionamento e responsabilidades do sujeito que a empreende; a secular luta do homem contra a opressão, vivida ao longo de gerações e cruzada com os movimentos da História.

A problematização da História vem a ser, então, um aspeto central da ficção narrativa saramaguiana a par de uma significativa reflexão doutrinária. Significa isto que em *Levantado do Chão* (1980), em *Memorial do Convento* (1982), em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e em *História do Cerco de Lisboa* (1989), a presença de cenários históricos bem caracterizados decorre de uma dupla emergência. Por um lado, a que consiste na manifestação de eventos, personagens e lugares históricos que sobem à superfície da ficção com inesperada naturalidade. Por outro lado, a que leva a repensar esses eventos, figuras e lugares à luz de uma nova realidade histórica, sem negar um certo legado ideológico, provindo de uma matriz cultural marxista. Em quase todos estes romances, o discurso da ficção convoca procedimentos de análise em que a ironia,

a paródia, e mesmo o sarcasmo contribuem para uma reinterpretação de figuras e de episódios mitificados na cultura ocidental e na cultura portuguesa.

Nas obras ficcionais mais recentes, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) e *As Intermittências da Morte* (2005), Saramago parece cultivar opções temáticas e de escrita de cariz mais universal o que conduz à suspensão de temas, de figuras e de episódios relevantes do imaginário cultural português.

Em entrevista a Ana Sousa Dias, lembra Saramago que, numa conferência que deu em Turim, chamada *A Estátua e a Pedra*, tentou explicar a diferença temática que se pode encontrar nas suas obras: “até ao *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, andei a descrever uma estátua, o lado de fora da pedra, a superfície. É como se a partir do *Ensaio sobre a Cegueira* eu tivesse passado para o interior da pedra, lá onde a pedra não sabe que é estátua. Porque a pedra de dentro não sabe que é estátua.”¹¹

Nessa linha de entendimento, a condição humana, com as suas fragilidades, com as suas duplicidades, com os seus egoísmos e as suas crueldades, é agora um dos grandes sentidos visados pelo autor, em conjugação com a preocupação ética, mais do que ideológica, que o escritor projeta na sua ficção: “Apercebi-me, nestes últimos anos, de que estou à procura de uma formulação ética: quero expressar, através dos meus livros, um sentimento ético da existência, e quero expressá-lo literariamente” (*apud* Aguilera, 2010: 119).

Com efeito, tais preocupações antropologicossociais aparecem quase sempre tocadas pelas cores sombrias do pessimismo do autor, relativamente à situação do Homem, da sociedade contemporânea e dos valores (ou antivalores) que nela se manifestam.

Junta-se a isto uma visão cética e mesmo pessimista sobre a relação do homem com o seu semelhante e a organização do mundo – um mundo tentacular, absurdo e desequilibrado – que o escritor enuncia também em inúmeras intervenções públicas. Os romances *A Caverna*, *O Homem Duplicado*, *O Ensaio sobre a Lucidez* e *As Intermittências da Morte* dão claro testemunho dessa visão cética. E em todos eles destaca-se o recurso à alegoria, como procedimento fundamental de representação de sentidos ético-

¹¹ Entrevista de Ana Sousa Dias, publicada originalmente na *Revista Egoísta*, consultada na revista *Blimunda*, nº 5 de outubro de 2012. Entrevista concedida por Saramago no final do verão de 2006, na sua casa de Lanzarote.

sociais, uma alegoria de funda tradição na cultura e na arte ocidentais, que a ficção post-modernista renovou e incorporou no seu discurso.¹²

Concomitantemente com as progressões temáticas, Saramago foi transformando também o seu estilo. De uma certa prolixidade de coloração barroca (com evidente fascínio pela oralidade, com bruscas e, por vezes, paródicas variações de registo), o autor derivou para uma construção mais sóbria, direta e despojada, a que chamou de “ressimplificação”¹³, conforme pode observar-se nos seus romances.

1.2. *As Intermittências da Morte* – tradição e originalidade

A originalidade de um autor estriba não só no seu estilo, como também na sua maneira de pensar.
Tchekov (apud Aguilera, 2010: 21)

Sem dramatismo e até com ironia, tendo passado já a barreira dos 80 anos de existência, José Saramago escreveu *As Intermittências da Morte*, um romance muito diferente dos anteriores, logo pela sua extensão, o mais curto do autor, considerando os romances publicados até 2005. Apesar de apresentar aspetos comuns aos romances anteriores, como a criatividade, o processo criativo e o estilo do escritor, a temática é diferente e original.¹⁴ A Morte, um tópico intemporal e transversalmente presente na literatura nacional e internacional, é apresentada de forma insólita, levando o leitor a refletir no seu contrário, o não morrer.

¹² Lembre-se que a *alegoria* é um recurso com larga tradição dentro das literaturas ocidentais e que a sua principal função parece ser a de concretizar, tornar claras, facilmente apreensíveis, determinadas realidades abstratas ou espirituais. Nesta lógica, Platão utilizou a alegoria para a transição do mundo das aparências para o mundo das ideias ou da realidade. Filon (20 a.C. – 54 d.C.) utilizou-a para interpretar o Antigo Testamento. Orígenes (185 – 254) para expor a teologia cristã. No esquema da alegoria, desenvolveram-se também, nas literaturas clássicas europeias, grandes obras poéticas, por exemplo, *O Labirinto da Fortuna*, do espanhol Juan de Mena (1411 – 56); *Faerie Queene*, do inglês Spencer (1552 – 99); e especialmente os autos sacramentais do teatro espanhol, onde se desenvolve e se expõe o sentido de um mistério teológico, sob a aparência de personagens abstratas ou mitológicas. No século XVII, adquire um carácter pedagógico e satírico que se tem vindo a cultivar até à atualidade (GDE, volume I, p. 206). Parece-nos que também este último sentido se ajusta à função da alegoria n’*As Intermittências da Morte*.

¹³ “(...)Hoje verifico que há como que uma recusa minha de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo, qualquer coisa que eu não conduzia mas que de certo modo me levava a mim; (...)” (Reis, 1998: 43).

¹⁴ A propósito da variedade das temáticas desenvolvidas pelo autor nos seus livros, José Carlos Vasconcelos afirmou que “desde *Levantado do Chão* cada um dos seus romances tem uma identidade muito própria. Uma identidade própria e bem definida, cada um dos seus romances com uma história e uma temática absolutamente singulares.” (*Jornal de Letras*, 2005: 9).

Ficamos a perceber que, ao longo de todo este romance, Saramago cultivava alegoricamente o fantástico, na nossa ótica com fins de psicólogo – aquele que percebe e quer fazer perceber, pelo uso do exercício mental, a razão de ser de certos fenómenos bem como todos os seus contornos.

Neste sentido, a presença da Morte é assegurada em tom fantasioso, um tom linguisticamente ativo ao longo da obra, como muito bem observou Cristina Vieira (2012), com expressões como “greve da morte” (AIM: 16), “ausência da morte” (AIM: 17), “o facto de ninguém estar a morrer” (AIM: 18), “morte adiada” (AIM: 22), “futuro sem morte” (AIM: 31), “a morte acabou” (AIM: 38), “morte suspensa” (AIM: 53). A Morte aparece lexicalizada pelo nome comum, em minúscula, mas também surgem os nomes clássicos “átropos” (AIM: 13,180), “parca” (AIM. 25,180), “tânatos” (AIM: 138) e o designativo “ocaso” (AIM: 33). Estas referências têm a propriedade de manter a centralidade no objeto de análise e, ao mesmo tempo, de permitir ao leitor a compreensão da necessidade da morte como fenómeno de fim de ciclo da vida humana.

No imaginário deste “estado de vida suspensa” (AIM: 30) em que um país fronteiriço e católico com cerca de 10 milhões de habitantes vive, durante sete meses do ano, reside a sua originalidade. O período de tempo em que a morte decide ausentar-se de funções será o tempo suficiente para que todos os cidadãos se apercebam e apropriem das tremendas consequências sociais e económicas que se vão instalando e que se agravarão, caso a situação perdure.

Aqui entrará a capacidade inventiva de Saramago através da verosimilhança, um princípio fundamental da estética clássica. Aristóteles relacionava o verosímil com a própria essência da poesia¹⁵ ao escrever:

O historiador e o poeta não diferem pelo facto de se exprimirem em verso ou em prosa; diferem, porém, em dizerem uma, o que aconteceu, outra o que poderia acontecer. Como se depreende, o objetivo da poesia não é o real concreto, o verdadeiro, aquilo que de facto aconteceu, mas sim o verosímil, o que pode acontecer. O princípio da verosimilhança exclui da literatura tudo o que seja insólito, anormal, estritamente local ou puro capricho da imaginação. O classicismo procura não o particular, o caso único e isolado, mas o universal e intemporal. Preocupa-se com “a natureza humana: estudo do homem, dos seus sentimentos e das suas paixões, da sua alma e do seu coração” (*apud* Aguiar e Silva, 1988: 515-517).

A temática da Morte encontra registos desde sempre na literatura, nos seus diversos géneros. No entanto, pelas pesquisas encetadas para o efeito, Saramago, fruto

¹⁵ Consideremos aqui o poeta não no sentido próprio do termo, mas no sentido de um criador com potencial para a ficção.

da sua notória capacidade inventiva, parece ser o primeiro romancista a abordar o tema da Morte pelo lado da sua *greve* temporária, incitando o leitor a acompanhá-lo na torrente de consequências que ela desencadeia. Maria Graciete Besse (2012: 34) registou que “o romancista revisita, em *As Intermittências da Morte*, as características convencionais da representação da morte-mulher no mundo ocidental, libertando-a da sua carga culturalmente construída, para a desdobrar em novos sentidos”.

Conta o autor que, por ocasião de mais uma leitura de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Marie Rilke, encontrou matéria para nova produção, inspirado pelas descrições da morte aí presentes (Vasconcelos, 2005: 107). Surge, então, *O Sorriso da Morte*,¹⁶ título provisório e embrionário, passando depois ao definitivo (*As Intermittências da Morte*), e publicado em Portugal em 2005. Estas descrições despertaram Saramago para mais uma das suas obras, fazendo fé da sua convicção de que “o romance já não tinha por que continuar a contar histórias, que as histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão, e que, sendo assim, ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro questões humanas, talvez só duas, a vida e a morte” (Saramago, 1994: 169).

Já dissemos atrás que a produção literária de José Saramago desde a publicação, em 1995, do *Ensaio Sobre a Cegueira* adquire um carácter mais universal, pautado por preocupações de teor ético, conduzindo à suspensão de temas, de figuras e de episódios relevantes do imaginário cultural português, confirmando-se, assim, as novas tendências do autor.

Parece-nos oportuno compreendermos o universo que o autor nos apresentará ao longo da leitura do romance aqui em análise. Para tal, recordemos a classificação tipológica proposta por Wolfgang Kayser para este género literário – *romance de ação ou acontecimento*, *romance de personagem*, *romance de espaço* – e aproveitemos somente a informação que nos parece ajustada. Sendo o *romance de ação ou acontecimento* “caracterizado por uma intriga concentrada e fortemente desenhada, com princípio, meio e fim bem estruturados”, parece-nos coerente dizer que o romance de Saramago comunga desta linha de construção, como será desenvolvido e comprovado ao longo da redação do segundo capítulo deste trabalho.

Ainda na âmbito da teorização de Wolfgang Kayser, o *romance de personagem* é “caracterizado pela existência de uma única personagem central, que o autor desenha e

¹⁶ Este primeiro esboço de título, a nosso ver, poderá ter encontrado significado numa das representações tradicionais da morte, o esqueleto, com o seu riso irónico.

estuda demoradamente e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance. (...) O título é, em geral, bem significativo acerca da natureza deste tipo de romance, pois é constituído, com muita frequência, pelo próprio nome da personagem central” (*apud* Aguiar e Silva, 1988: 685). Em concordância com esta definição, parece-nos que a obra partilha das características distintivas deste tipo de romance, não só pela protagonista, detalhadamente retratada e morosamente acompanhada, mas também pela sua representatividade no título da obra.

Perante estas conceções, somos levados a concluir que, não obedecendo a uma classificação única, taxativa, *As Intermittências da Morte* apresentam características das duas tipologias aqui retratadas.

O enquadramento romanesco da obra ficaria incompleto se não fizéssemos referência ao seu carácter fantástico, numa clara remissão para o romance desta tipologia genológica. A obra apresenta elementos fantásticos, situações inusitadas, inexplicáveis. Exemplifiquemos com a presença da protagonista, a morte, e com a suspensão da sua atividade regular.

Surge, então, uma trama em que, de forma inesperada, a morte – personagem central do romance – deixa de matar. Esta personagem feminina apresentará traços muito característicos do universo das personagens femininas de Saramago. A morte vai revelar um carácter forte, determinado, resoluto, inteligente e sensível. Mais tarde, perante o desastre em que se transforma a vida de uma sociedade em que ninguém morre, mas onde as pessoas continuam a ter doenças e a envelhecer, decide anunciar o retorno da sua atividade. Se é certo que a morte se retirou, quem não se retirou foi o tempo, ele continuou a exercer os seus estragos nas vidas dos cidadãos. Sendo a morte a personagem central, o romance levanta a questão da impossibilidade de viver eternamente, no sentido mais lato da expressão. A cessação do seu dever de matar conduziria à velhice eterna que seria, em si, um destino pior do que a própria morte. Viver eternamente, pelo retrato que nos é facultado, seria um horror.

A inicial suspensão da atividade da morte vem desencadear diversas reflexões no leitor a pretexto das suas consequências. É abordada a sociedade atual, estruturada em pilares económicos e neoliberais, em que a ideia do lucro é um dos objetivos visados. Todas as estruturas ficam abaladas e sentem a ameaça de um colapso, desde a igreja à segurança social, às seguradoras, passando pelas casas funerárias, pelos “lares do feliz

ocaso” (AIM: 33), até ao aparecimento da *máphia*,¹⁷ uma organização marginal e tremendamente oportunista que tenta afirmar-se e estender os seus tentáculos junto dos cidadãos fragilizados e impotentes para resolver os dramas em que a *greve* da morte os deixara:

(...) a *máphia* não teria aparecido a querer explorar um negócio que simplesmente não existiria, Teoricamente assim é, ainda que, como sabemos, eles sejam capacíssimos de espremer de uma pedra a água que lá não está e depois vendê-la mais cara (...) (AIM: 60).

A suspensão da atividade diária e inelutável da morte levanta questões de fundo de natureza filosófica, ética e religiosa, que decorrem do facto de sermos simples mortais e de estarmos expostos aos efeitos de desgaste constante e contínuo da passagem do tempo.

Inicialmente a ausência de átropos é vivida com fervor e entusiasmo, pela quase generalidade da população, sendo motivo de comemoração e de festividade, assinalada com as janelas e as varandas embandeiradas. Contudo, com o avançar do tempo, começam a sentir-se as angústias e as limitações na gestão da vida familiar e pública. Comprove-se, a título meramente exemplificativo, a euforia da população com o seguinte excerto:

Um dia, uma senhora em estado de viúva recente, não encontrando outra maneira de manifestar a nova felicidade que lhe inundava o ser, e se bem que com a ligeira dor de saber que, não morrendo ela, nunca mais voltaria a ver o pranteado defunto, lembrou-se de pendurar para a rua, na sacada florida da sua casa de jantar, a bandeira nacional. Foi o que se costuma chamar de meu dito, meu feito. Em menos de quarenta e oito horas o embandeiramento alastrou a todo o país (...) (AIM: 26).

Como é próprio da condição humana, perante assuntos de grande responsabilidade e melindre, nem todos reagem da mesma forma. Há os que impulsivamente, quando o assunto de afigura positivo, partem para o festejo, assim como também há os que, cautelosamente, se reservam e contêm na expressão das suas emoções. Assim acontece com alguns dos habitantes do referido pequeno país que se mantêm conscientes e receosos com tamanha “dádiva”, pagando caro a diferença da sua lúcida atitude. A sua frontalidade, no exercício da sua liberdade de expressão, chega a ser alvo de confrontos. A não adesão à tendência quase generalizada de expor os símbolos patrióticos em varan-

¹⁷ A palavra *máphia*, grafada com ph, resulta da identificação e da explicação a que o chefe desta organização procede, quando questionado pelo diretor de serviço (AIM: 54).

das e janelas é punida, numa clara demonstração de falta de respeito pelo próximo e de rudeza de caráter, merecendo a reprovação do autor-narrador¹⁸:

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

Nem tudo é festa, porém, ao lado de uns quantos que riem, sempre haverá outros que chorem (AIM: 27).

Se, por um lado, a suspensão da morte foi encarada com preocupação por razões meramente economicistas, enquanto tradicionalmente promotora de lucros e de empregos, gerando, no momento em que se instala, o caos social; por outro lado, foi vivida com angústia e com compaixão pelo sofrimento presente em enfermos que, agonizantes e moribundos, viram vedada a possibilidade de a morte natural lhes devolver a paz desejada. Esta situação é evidenciada na obra pelo avô e neto, pertencentes a uma família de camponeses, cujos familiares se viram na obrigação, claramente custosa e sofridora, mas deliberada, de colaborar no ato de pôr fim à vida destes seus dois entes queridos, sendo os traços de afeto e carinho bem definidos pelo narrador.

À falta de resposta pelas entidades políticas responsáveis pela gestão dos desígnios do país, e depois de terem pedido ajuda ao padre da aldeia, sem obterem qualquer solução, os familiares optam por transportar, à socapa, os enfermos até ao outro lado da fronteira onde a morte se encontrava em plenas funções sem terem consciência que estavam a abrir caminho para uma rede de tráfico que se irá instalar.

O diálogo que se estabelece entre pai e filha, num misto de racionalidade e de emoção, é bem elucidativo de situações limite com que o ser humano se vê não raras vezes confrontado. Esta é, sem dúvida, umas das passagens da obra que fará o leitor

¹⁸ Utilizaremos a expressão autor-narrador que, segundo Aguilera (2010: 233) corresponde a uma categoria apreciada por Saramago por ser capaz de marcar tanto o caráter da ficção como a própria personalidade literária do seu criador, assumindo um papel de mediação. Empenhado na negação da existência do narrador convencional – a quem, se existir, reservava o papel determinado de uma personagem, mas nunca o de condutor de uma orquestra –, atribuía a si próprio a responsabilidade da elocução, porque o livro – assegurava – continha, sobretudo uma pessoa, um pulsar vital concreto que, por direito próprio, corresponde ao autor de carne e osso, único dono da história que conta. Deste modo, nos seus romances, o autor-narrador torna-se uma figura central.

Além disso, ousaremos utilizar a expressão sempre que o conteúdo da citação nos pareça, pelo conhecimento que temos da personalidade do autor e das suas manifestações públicas, coincidir com a sua posição ou ponto de vista. No capítulo dois deste trabalho iremos acrescentar mais informações acerca desta categoria narrativa.

interromper a sua leitura e refletir no pedido do ancião, transpondo-o para si próprio. A experiência será, certamente, perturbante:

Nisto estávamos, nem para a frente nem para trás, sem remédio nem esperança dele, quando o velho falou, (...) quero morrer, Bem sabe que o médico diz que não é possível, pai, lembre-se de que a morte acabou, O médico não entende nada, desde que o mundo começou a ser mundo sempre houve uma hora e um lugar para morrer, Agora não, Agora sim, Sossegue, pai, que lhe sobe a febre, Não tenho febre, (...) ouve-me com atenção, (...) Aproxima-te mais, antes que se me quebre a voz, Diga. O velho sussurrou algumas palavras ao ouvido da filha. Ela abanava a cabeça, mas ele insistia e insistia. Isso não vai resolver nada, pai, balbuciou ela estupefacta, pálida de espanto, Resolverá, E se não resolver, Não perderemos nada em experimentar, E se não resolver, é simples, trazem-me outra vez para casa, E o menino, O menino vai também, se eu lá ficar, ficará comigo. A filha tentou pensar, lia-se-lhe na cara a confusão, (...) É uma loucura, pai, Talvez seja, mas não vejo outro meio para sair desta situação. Queremo-lo vivo e não morto, Mas não no estado em que me vêes aqui, um vivo que está morto, um vivo que parece morto, Se é assim que quer, cumpriremos a sua vontade, Dá-me um beijo. A filha beijou-o na testa e saiu a chorar. Dali, lavada em lágrimas, foi anunciar ao resto da família que o pai havia determinado que o levassem nessa mesma noite ao outro lado da fronteira (...) (AIM: 41-42).

1.3. Literatura *versus* reflexão ontológica

Viver autenticamente é esperar a morte.
Heidegger (GDE, vol. VIII: 3141)

A passagem da obra que citámos anteriormente não pode deixar de nos fazer lembrar o papel da literatura na sua ligação ao mundo real, a sua capacidade mimética, criadora de cenários verosímeis que nos possam confrontar com as mais profundas inquietações do ser humano, e, assim, conduzir-nos à reflexão sobre o modo de pôr fim à vida quando se julga que “nada mais há a fazer”.

A discussão, complexa e pouco consensual, tem levado profissionais que são confrontados quotidianamente com situações como a relatada no diálogo transcrito e responsáveis pelas Ciências da Vida a emitirem opiniões sobre formas e circunstâncias que possam assegurar a dignidade de cada ser humano, o respeito pelas suas vontades e pelas das famílias. As questões morais e éticas bem como as crenças e as vivências religiosas são fatores que levam à diversidade de opiniões, de formas de sentir e de enfrentar as situações.

Maria Filomena Mónica, na sua qualidade de socióloga e tendo vivido um contexto real e próximo, o acompanhamento da degradação psicológica que, paulatinamente, foi consumindo a sua mãe até à morte, encontrou matéria para, posteriormente, dar a

conhecer em livro os duros momentos por que passou juntamente com a sua família e as difíceis decisões que teve de tomar:

Embora soubesse que estava a ser bem cuidada, era-me difícil aceitar a sua permanência naquele palácio e, pior, a degradação do seu espírito. Quando envolvem fenómenos psíquicos, as doenças dos nossos pais são duplamente trágicas: não só nos custa vê-los com dores, mas, quando temos de tomar decisões, por vezes não sabemos como proceder. (...) Em 2003, os seus músculos desintegraram-se, fazendo com que deixasse de poder engolir a comida e, depois, a saliva. Coube aos seus quatro filhos decidir o que fazer. Quando os descendentes são vários, como era o caso, trata-se de uma decisão complicada. Eu tinha dúvidas em a entubar – por considerar que o gesto prolongaria desnecessariamente a sua vida, mas nem todos os meus irmãos assim pensavam. (...) Dirigindo-me ao clínico mais velho – o meu amigo João Paulo aconselhara-me a falar, de preferência, com médicos idosos, pedi-lhe para não prolongar artificialmente a vida da minha mãe, o que, por meias palavras, me prometeu.” (Mónica, 2011: 16).

O conteúdo deste excerto leva-nos ao tema da *eutanásia* (*eu*, boa; *Thanatos*, morte), palavra que nos foi legada pelos gregos. Sócrates afirmava que uma doença dolorosa era impeditiva de uma vida digna, o que levava a justificar a eutanásia. Na *Utopia*, Thomas More, curiosamente, um católico fervoroso, defendeu que numa sociedade ideal, quem tivesse de lidar com doentes em sofrimento deveria encorajá-los a matar-se. Também Montaigne considerava justificável o suicídio: “A morte é um paraíso seguro, que não deve jamais ser temido e que por muitas vezes deve ser procurado” (*apud* Mónica, 2011: 35). Mais tarde, Marx, Schopenhauer e Nietzsche exprimiriam opiniões idênticas.

No universo da delicadeza desta temática, ocorre-nos o conto de Miguel Torga, escritor e também médico, *O Alma Grande*, onde a sua imaginação cria a figura do *abafador*, o homem que nas aldeias transmontanas abreviava a vida dos moribundos, suofcando-os. Desejado e temido, tinha a função de acabar com a agonia do padecente, da família e dos amigos que impotentes assistiam ao seu sofrimento:

Dá a nada a tenaz das suas mãos e o peso do seu joelho passava guia ao moribundo. Entrava, atravessava impávido e silencioso a multidão que, há três dias, na sala, esperava impaciente o último alento do agonizante, metia-se pelo quarto dentro, fechava a porta, e pouco depois saía com uma paz no seu rosto pelo menos igual à que tinha deixado ao morto. Os de fora olhavam-no ao mesmo tempo com terror e gratidão (Torga, 1991: 16).

Neste domínio humano e eticamente complexo, Maria Filomena Mónica é de opinião que faz parte da liberdade individual escolher a morte. Diversos fatores como o trabalho feminino, o número de divórcios, a expansão das cidades, contribuem para que

os velhos não possam ser tratados pela família. Por outro lado, o Estado não dispõe de verbas ou de vontade para montar uma rede decente de lares capaz de garantir as condições de dignidade devidas a qualquer cidadão.

Para além dos defensores da eutanásia ou do suicídio medicamente assistido, outras opiniões há, no que respeita ao fim da vida e a estados de sofrimento, expressas pelos defensores da existência de uma rede de cuidados paliativos de qualidade que garantam a dignidade da vida humana e mitiguem o sofrimento. O tema é sensível e gera constantemente a necessidade de refletir sobre ele. A propósito da temática, aqui tão vagamente abordada, sugerimos, a título de partilha, a leitura de *O Testamento Vital*, de Laura Ferreira dos Santos (2010). A Organização Mundial de Saúde define cuidados paliativos como

uma abordagem que visa melhorar a qualidade de vida dos doentes – e suas famílias – que enfrentam problemas decorrentes de uma doença incurável e com prognóstico limitado, através da prevenção e alívio do sofrimento, com recurso à identificação precoce e tratamento rigoroso nos problemas não só físicos, como a dor, mais também nos psicossociais e espirituais (Neto, 2004).

A filosofia dos cuidados paliativos é uma preocupação que já encontra raízes na antiga civilização grega, naturalmente sem a designação que modernamente lhe é atribuída. Esculápio revelou-se um defensor do acompanhamento dos moribundos, olhando o sofrimento como parte integrante da vida e como um problema a resolver.

Esta maneira de pensar tem vindo a ser progressivamente desenvolvida, sendo hoje reconhecida como um direito humano, nomeadamente na União Europeia. No entanto, se existe já legislação importante sobre esta matéria, o certo é que se verificam grandes assimetrias na acessibilidade a este tipo de cuidados, quer entre os diferentes países, quer num mesmo país, de região para região.

As *Intermitências da Morte* dão conta exatamente desta desigualdade no acesso ao fim da dor, embora na perspetiva do inverosímil, em perfeita sintonia com a alegoria que a intriga representa. Quando, como será desenvolvido no capítulo seguinte deste trabalho, o governo se subjeta às exigências da organização “ maphiosa”, que surge na sequência do fenómeno vivido no país e aos valores exorbitantes cobrados para transportar os moribundos até às zonas fronteiriças dos países limítrofes, a situação torna-se inoportável para as famílias, conservando-os nas suas habitações como se, de repente, fossem arrebatados por ditames de consciência: “Tudo isto custava muito dinheiro, naturalmente” (AIM: 74).

Na realidade, doentes e respetivas famílias apresentam uma multiplicidade e complexidade de problemas que estão longe de obter resposta. A formação de uma equipa interdisciplinar seria uma das medidas a encetar para aliviar esta carga de dificuldades. Todavia, para que exista verdadeiramente uma equipa interdisciplinar não basta agrupar diferentes profissionais de saúde, voluntários e cuidadores informais. Será necessário um grupo com uma liderança clara, com objetivos comuns, com uma partilha de dificuldades e soluções, com respeito pelos aportes e saberes de cada um, para se tornar numa verdadeira equipa interdisciplinar.

A prestação deste tipo de cuidados poderia ocorrer tanto em estruturas dotadas de capacidade para o efeito como nos domicílios, tradicionalmente espaços de maior privacidade, afeto e pertença, a decidir em função das características de cada situação pessoal e familiar.

Os cuidados paliativos têm como principal objetivo que as pessoas morram com dignidade. De um modo geral, “dignidade” para os doentes envolve aspetos que abrangem o conforto físico e a consideração das suas perspetivas psicológicas, espirituais, culturais e sociais. É, pois, um conceito que deve ser abordado de forma holística. Paralelamente, emerge uma dimensão relacional da dignidade que se constrói através da relação com os outros.

Em síntese, o conceito preconiza três domínios de abrangência: preocupações relacionadas com a doença, preocupações relacionadas com o indivíduo e preocupações relacionadas com o meio social.

A situação criada por Saramago n’*As Intermittências da Morte* evidencia, com clareza, o quanto há a fazer neste domínio, assegurando um final de vida, seja ele qual for, com a dignidade merecida e pela qual, como seres humanos, temos obrigação de lutar e dar o nosso contributo. Tudo em nome da defesa de uma vertente pedagógico-didática que a criação de oportunidades de partilhar momentos únicos entre doentes e familiares, numa fase de grande ingenuidade e riqueza, em que as relações humanas se intensificam, pode garantir. Aprender a valorizar aquilo que é verdadeiramente essencial na vida – as relações, os afetos, as pessoas.

Certamente, nesta fase da vida, os doentes falam do que gostariam de ter feito e foram sistematicamente adiando. Assim, aprenderemos a não esperar pelo nosso próprio fim para viver bem cada dia e retirar da vida o melhor que ela tem para nos oferecer. Este convívio, para além de um gesto de gratidão para com aqueles que por nós se esforçaram, poderia constituir uma oportunidade para o ser humano reorientar o sentido

da sua vida, o sentido das suas escolhas. Seria uma oportunidade de colher experiências que permitiriam abordar o desconhecido com confiança. O tempo é o guardião de tantas memórias, de tantas riquezas acumuladas. Cada pessoa é uma soma de heranças que recebe da sua família, da sua educação e do seu meio ambiente. A elas juntam-se as suas aprendizagens, as suas experiências pessoais e os seus saberes.

1.4. O tópico da morte – intemporalidade das preocupações humanas

Em nosso entender, o universo narrativo criado por José Saramago n’*As Intermittências da Morte*, nomeadamente o tratamento dado ao tema central – a Morte – é a clara demonstração da necessidade de compreendermos e de aceitarmos a sua existência como fator natural associado ao ciclo da vida, ainda que indiretamente; e exige de nós a incursão, jamais de forma exaustiva, no vasto universo desta temática para melhor percebermos a sua longa tradição e expressão nas vivências humanas.

Consabidamente, o enigma da morte tem apaixonado grande parte da filosofia ocidental e inscreve-se no imaginário coletivo graças à proliferação de imagens associadas a práticas religiosas e sociais de ritualização da angústia provocada pela consciência da finitude. Este tema vem sendo tratado, mítica e alegoricamente, desde a Grécia e Roma antigas – as Moiras e as Parcas, respetivamente. Em ambos os casos, são três irmãs que regulavam a duração da vida, desde o nascimento até a morte, através de um fio que a primeira irmã tecia, a segunda enrolava e a terceira cortava, quando a existência chegava ao fim.

Representada na Antiguidade pelos atributos de Tânatos ou ainda pelo perfil de Átropos, uma das três parcas fiandeiras, a morte, segundo Maria Graciete Besse (2012: 21) constitui uma rica constelação alegórica que fecunda a mitologia, a religião, a literatura, a tradição popular e as artes plásticas. As primeiras figurações da mais fiel companheira da história humana pertencem ao universo do funerário, e assumem uma função eminentemente comemorativa. A iconografia ocidental ilustra geralmente a morte sob a forma de um esqueleto revestido de uma capa negra e munida de uma grande foice ou gadanha que vai colhendo os homens.

Durante a Idade Média e início da Idade Moderna pragas, epidemias e guerras religiosas e políticas assolaram a Europa. Falou-se em “castigo divino”, como se não houvesse possibilidade de salvação para a humanidade. Uma das formas em que esta visão apocalíptica do futuro se proliferou foi *A Dança da Morte*, uma temática do ima-

ginário popular medieval que gerou inúmeras manifestações populares, como a cerimônia realizada nos fundos da igreja, que era acompanhada por sermões falando do caráter impiedoso da morte. As principais personagens eram “a vítima” e “a morte” (representada por pessoas vestidas com uma roupa preta e justa, sobre a qual eram pintadas as linhas de um esqueleto, e usando uma máscara de caveira).

Este tipo de representação prevalece até ao século XVI. Em todos os casos, a morte assustadora triunfa, ceifando a vida das suas vítimas sem distinção de classes sociais. Ao mesmo tempo, a multiplicidade deste tipo de representações remete para uma forma de aceitação da ordem natural das coisas. *O Triunfo da Morte*, de Bruegel, espelha bem esta mentalidade. Aí vê-se o exército da morte avançando sobre uma paisagem sóbria, exterminando tudo, deixando apenas destruição e desolação. A imagem é de um horror realista bem marcado.

No seu célebre estudo sobre a história da morte no ocidente, Philippe Ariès (1988) observa que a percepção da morte se modifica ao longo dos tempos, adquirindo em cada época características diferentes. Assim, antes do século XVI, a morte é “domada”, socializada pelos ritos de passagem que unem as coletividades. Para o autor, há uma visão antiga em que a morte se manifestava como algo familiar e próximo, que se contrapõe à concepção atual. Era importante, diz Ariès, que os parentes, amigos e vizinhos estivessem ao lado do moribundo no momento da sua morte. O quarto do moribundo transformava-se num local público, onde se entrava livremente, inclusive as crianças. Ariès enfatiza a simplicidade com que os ritos da morte já foram aceites e cumpridos, diferentemente daqueles do mundo atual.

No período barroco, a associação de temas do amor e da morte, erótico-macabros, revela a fragilidade da vida humana. A partir do século XVIII, a morte “dominada” nos tempos antigos, vai-se tornando “selvagem”. Em contrapartida, na época romântica, a morte, exaltada e dramatizada, é sobretudo a “morte do outro”, até ser ocultada nas sociedades contemporâneas, onde é muitas vezes entendida como uma violação da vida quotidiana, um interdito, transformando-se em “morte-tabu”.

É a chamada morte *proscrita ou clandestina* (Lopes, 2011: 179). Com a diminuição da taxa de mortalidade, a morte tornou-se um acontecimento tabu, ocorrendo frequentemente nos hospitais e nos lares de terceira idade. A sociedade atual abandonou os moribundos e desritualizou esse momento da nossa existência. Morre-se agora em solidão, entre máquinas e profissionais habituados a lidar quotidianamente com esta situação. Os rituais da morte como a agonia acompanhada pela família, o Viático e a

Extrema-Unção, as confissões e os pedidos de perdão do moribundo, as despedidas, a presença das crianças junto dos defuntos, os lutos rigorosos a partir dos quatro anos, enquadram-se, agora, num passado distante dos nossos dias.

1.5. Morte - representações, simbolismos e rituais

*A morte é a curva da estrada,
Morrer é só não ser visto.
Fernando Pessoa*

Como sabemos os ritos fúnebres não são uma invenção do homem moderno, parecendo estar intimamente ligados ao início da própria Humanidade. O homem é a única espécie animal que acompanha a morte com um ritual fúnebre complexo e cheio de símbolos, a única espécie que continua a acreditar na sobrevivência e na ressurreição dos defuntos.

Enquanto símbolo,¹⁹ a morte é o aspeto perecível e destruidor da existência, indica o que desaparece na inelutável evolução das coisas. Sendo filha da noite e irmã do sono, a morte tem como mãe e irmão o poder de regenerar (Chevalier, Gheerbrant, 1982: 460). O mistério da morte é tradicionalmente sentido como angustiante e representado por traços assustadores. É caso para evocar, a título documentário do que afirmamos, “O lenhador” da fábula de La Fontaine que, lastimando a sua triste vida, mostrando o seu descontentamento e a sua amargura, suplica pela morte, mas, confrontado com a sua presença, prefere a vida dura à morte aniquiladora:

Um mísero lenhador, / Que oitenta invernos contava, / Cum feixe de lenha às costas / A passos lentos andava. / Pela idade enfraquecido, / Além do sustento escasso, / Tropeçou, caiu-lhe o feixe, / Fazendo um golpe num braço. / Depois, com pranto nos olhos, / Alguns alentos cobrou, / E, reflectindo em seus males, / Sentado, assim declamou: / “Mais do qu’eu sou infeliz / Não há no globo um vivente, / Trabalho mais do que posso / E vivo assaz indigente; / Pouco pão, nenhum descanso, / Uma existência oprimida, / Ah!, que não vejo quem tenha / Tão dura e penosa vida! / Filhos maus, mulher teimosa, / Más pagas, duro credor, / Renda de casa, impostos, / Não há desgraça maior! / Vem, ó morte, ó morte amável! / Socorre a quem te apetece! “ / Eis o esqueleto da morte / De repente lhe aparece; / E diz: “Mortal, que me queres?” / Torna-lhe ele de mãos postas: / “ Quero, amiga, que me aju-

¹⁹ Entenda-se, aqui, por símbolo a capacidade que uma palavra tem de ser “muito mais do que um simples signo: transporta para lá da significação, depende da interpretação e, esta, duma certa predisposição. Está carregado de afectividade e de dinamismo. Não só mostra, de uma certa maneira, mesmo quando dissimula, como realiza, também de uma certa maneira, quando desfaz. Joga com as estruturas mentais” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 13).

des / A pôr este feixe às costas.”/ Na dor deseja-se a morte, / Mas quando vem faz tremer; / Qu’ é dos viventes o instinto/ Antes penar que morrer (Fontaine, s/d: 45).

Os limites que assinalam a vida, o sentido da sua duração, tal como os que assinalam os rituais fúnebres variam de cultura para cultura. Para falar das representações da vida e da morte numa dada cultura há que apelar progressivamente para a quase totalidade dos elementos dessa cultura: a mitologia, os ritos e as cerimónias, a organização social e as práticas diárias, entre outros fatores.

Nas sociedades ocidentais, os rituais de nascimento, iniciação e morte, ainda que aparentemente tenham sido perdidos, são celebrações de que a Igreja se pode encarregar. Eles marcam o ritmo de desenvolvimento da vida humana, “do berço à sepultura”, segundo o seu descobridor e inventor, Arnold Van Gennep.

Os rituais fúnebres, percecionados por Françoise Dastur como resultado de condutas humanas e culturais na lógica da “constituição de uma memória coletiva” (Dastur, 2002: 15, 16), são indubitavelmente rituais de separação do mundo dos vivos, mas também rituais de agregação ao mundo do Além, seja qual for o sistema religioso no seio do qual sejam celebrados. A abundância de crenças e rituais relativos à morte mostra manifestamente que não se trata, para nenhuma sociedade humana, de um evento puramente físico, mas de algo que destrói efetivamente o ser social enxertado na individualidade física.

Imagina-se a morte como um sono ou uma catalepsia (sociedades primitivas) ou como uma passagem ou uma libertação (civilização da Índia), como uma espera ou uma redenção ao longo do percurso que conduz à vida eterna (cristianismo, islamismo) ou ainda como um simples momento do ciclo da vida considerada como um eterno retorno (estoicos). Repouso reparador, acesso ao mundo dos antepassados (sociedades negro-africanas), lugar onde o espírito se transfere de um corpo para outro (reencarnação bramânica) ou mesmo reintegração no Eu divino, a morte foi afastada de todas as maneiras pelas onipotências da imaginação humana.

Deste mosaico planetário de modos de imaginar a morte derivaram ritos e manipulações simbólicas dos mortos que acabam por corroborar as diferentes fantasias sobre o Além. Em toda a parte, quase sempre, o espetáculo da tanatomorfose, da decomposição, é motivo de horror, e até de medo, e é fundamental para manter a funcionalidade das mitologias tranquilizadoras.

Atualmente a atitude perante a morte é de fuga ou de negação. Enquanto antigamente o moribundo sabia que estava para morrer e aceitava com lucidez esse acontecimento da sua vida, rodeado e assistido por toda a família, à qual fazia as suas recomendações e vontades, hoje, quase sempre sozinho, ou não sabe que está para morrer ou faz que não sabe.

Antigamente os vivos assistiam aos moribundos. A morte estava ali, fatal, natural. Entre vizinhos, as pessoas ajudavam-se a suportar a existência do morrer, sempre dolorosa. Juntos oravam e velavam o moribundo, escutavam-no e falavam-lhe. Do morrer se encarregava a comunidade, que apoiava espontaneamente o moribundo e a família, visitando-os frequentemente. Hoje em dia, aqui e ali, existe ainda um apoio coletivo desse género, vestígio dos tempos passados.

Nas cidades, o moribundo agoniza quase clandestinamente, cada vez mais fora de casa, no hospital ou no lar, privado da presença dos familiares e amigos. O morrer já não é um evento público, mas um facto clínico e secreto.

Do século XVI ao século XVIII, inúmeras cenas ou motivos, na arte e na literatura, associam a morte ao amor, Thanatos a Eros. A partir de então a morte é cada vez mais considerada como uma transgressão que arranca o homem à sua vida quotidiana, à sua sociedade racional, ao seu trabalho monótono, para o submeter então a um paroxismo e o lançar para um mundo irracional, violento e cruel. A morte marca uma rutura.

A morte no leito tinha, noutros tempos, a solenidade, mas também a banalidade das cerimónias sazonais. A morte era aguardada e as pessoas entregavam-se então aos rituais previstos pelo costume.

Desde o final da Idade Média até ao século XVIII, o luto tinha uma dupla finalidade. Por um lado, obrigava a família do defunto, pelo menos durante um certo período de tempo, a manifestar um desgosto que nem sempre experimentava. Por outro lado, o luto tinha como finalidade defender o sobrevivente sinceramente desgostoso dos excessos da sua dor. Impunha-se-lhe um certo tipo de vida social: visitas dos parentes, familiares e amigos, durante as quais o desgosto se podia exteriorizar sem que, entretanto, a sua expressão não ultrapassasse um limite fixado pelas conveniências. Todavia esse limite não é respeitado no século XIX e o luto manifestou-se com ostentação para além do que era uso. Há quem chore, quem perca os sentidos, quem se deixe definhar, é como um retorno às demonstrações excessivas e espontâneas da alta Idade Média, após séculos de sobriedade.

Este exagero do luto do século XIX é rico de significado. Quer dizer que os sobreviventes aceitam a morte do semelhante com mais dificuldade do que noutros tempos. A morte temida não é a de si próprio, mas a do outro.

O culto dos túmulos e dos cemitérios assume o significado da veneração dos mortos. Os seus túmulos tornavam-se os sinais da sua presença para além da morte. Esta presença era uma resposta à afeição dos sobreviventes. Tornava-se necessária, então, uma localização exata do falecido e que esse local fosse pertença da família. Trata-se de uma inovação muito importante do ponto de vista das relações afetivas. Vai-se visitar o túmulo de um ente querido como se fosse visitar a casa de um familiar, cheia de recordações.

Entre 1930 e 1950, as atitudes perante a morte vão evoluir. Assiste-se a uma transferência do local da morte. Já não se morre em casa, no meio dos seus, morre-se no hospital e só. Morre-se no hospital porque é aí que se prestam cuidados que já não são viáveis em casa. O hospital era noutros tempos o asilo de miseráveis e de peregrino, daqueles que não tinham quem deles cuidasse, o hospital começou por se converter num centro de cuidados onde se cura e se luta contra a morte.

Maria Filomena Mónica (2011: 17) dá conta do significado da morte no hospital, quando coloca a hipótese do que pensaria a sua mãe, caso se mantivesse consciente:

Na manhã seguinte, o meu irmão telefonou-me, comunicando-me ter a minha mãe morrido durante a noite. Estupidamente, fiquei contente por ter sido a última pessoa a vê-la, após o que me pus a imaginar, ainda mais stupidamente, no que, caso estivesse lúcida, teria ela pensado da sua última morada. Não tenho a menor dúvida: odiaria aquele hospital, por ela vista como um depósito de pobres. Sob este aspecto, a doença de Alzheimer acabou por ajudar.

A morte no hospital já não é ocasião para cerimónia ritual, presidida pelo moribundo no meio da assembleia de parentes e amigos. A morte é um fenómeno técnico obtido pela paragem dos sentidos. Hoje em dia o processo da morte passou da família para o médico e para a equipa hospitalar.

Face a esta evolução, os ritos funerários foram igualmente alterados. Algures, na zona da morte nova e moderna, procura-se reduzir a um mínimo decente as operações inevitáveis de fazer desaparecer o corpo. Importa antes de mais que a sociedade, os amigos, os vizinhos, as crianças, se apercebam o menos possível da passagem da morte. Se algumas formalidades se mantêm e se uma cerimónia continua a assinalar a partida, devem ter um carácter discreto e evitar todo o pretexto para qualquer emoção. As mani-

festações aparentes de luto estão em vias de extinção. Já não se enverga vestuário escuro com a mesma dimensão temporal e intensidade, já não se adota uma aparência diferente da de todos os dias. Hesita-se em exteriorizar a dor por receio de impressionar as crianças no seio familiar. Vive-se, muito frequentemente, um luto solitário e envergonhado. Gilles Lipovetsky recorre às palavras de uma das maiores autoridades na investigação rigorosa e sustentada da temática da morte e dos seus rituais, que, em nosso entender, resumem muito bem aquilo que é hoje a tendência das sociedades ocidentais no que toca à morte. Lembrando Ariès, advoga como a “sinceridade é «interdita» ante a morte: devemos esconder a verdade ao moribundo, não devemos manifestar a nossa dor quando morre um parente, mas fingir «indiferença»”. Neste sentido, diz ainda Ariès que “A discrição surge como a forma moderna de dignidade” (Ariès *apud* Lipovetsky, 1993: 63). Percebemos, assim, que há uma tendência para a contenção da livre explosão das emoções, para o encerramento das mesmas no interior do indivíduo, passando a “discrição” a constituir-se como um signo e um instrumento de autocontrolo, tão longe das explosões, ainda que artificiais, de outros tempos, levadas a cabo pelas carpideiras.

O cancro assumiu modernamente os traços repugnantes e assustadores das antigas representações da morte. Melhor do que o esqueleto ou a múmia dos séculos XIV e XV, mais do que o leproso de matracas, o cancro é hoje em dia a morte. É preciso que a doença seja incurável, ou considerada como tal, para deixar assim transparecer a morte e lhe dar o seu nome. Morre-se assim quase em segredo. Esta clandestinidade é o efeito de uma recusa absoluta de admitir a morte daqueles que se amam.

Em suma, a morte era noutros tempos uma figura familiar e competia aos moralistas torná-la horrível para causar medo. Hoje em dia basta nomeá-la para provocar uma tensão emocional incompatível com a regularidade da vida quotidiana. A sociedade moderna privou o homem da sua morte e só lha restitui se ele não se servir dela para incomodar os vivos.

1.6. A juventude passa e a morte ronda

Podemos usar cirurgia estética e cosmética, mas a velhice e a morte apenas podemos adiá-las. E no fundo aceleramos um pouco a morte quando internamos os nossos idosos e os escondemos da nossa vida. O seu fim começa, então, nessa invisibilidade.
Saramago (*apud* Aguilera, 2010: 184)

A problemática da Morte vive de mãos dadas com a temática da Velhice. Filosofar é aprender a morrer, dizia Montaigne. É também aprender a conhecer a proximidade da morte. A velhice constitui sob diversos aspectos uma experiência tão insólita como familiar da morte.

Num primeiro período da história da humanidade, os velhos teriam sido considerados inúteis e um peso para o grupo social. Depois ter-se-ia tido em conta a sua sabedoria adquirida pela experiência e ter-se-ia manifestado honra e respeito aos velhos.

Na realidade as duas atitudes coexistem na maior parte das sociedades. O que conta não é tanto a sua idade como o grau da sua fraqueza física e a sua necessidade de auxílio. Há que considerar ainda o modo de vida dos grupos sociais, mas acontece por exemplo que os novos nómadas, para os quais os velhos e os doentes representam um peso considerável, tratem igualmente estes últimos com muita atenção, outras vezes com a desenvoltura que se supõe *a priori*.

Aliás, a opulenta sociedade ocidental trata muitas vezes os seus velhos com negligência, ou mesmo com desprezo, não saindo ileso do retrato o romance em estudo, através de uma veemente atitude de condenação da parte do autor-narrador:

é certo que também existem, como demasiado bem sabemos, aquelas desalmadas famílias, que deixando-se levar pela sua incurável desumanidade, chegaram ao extremo de contratar os serviços da máfia para se desfazerem dos míseros despojos humanos que agudizavam interminavelmente entre dois lençóis empapados de suor e manchados pelas excreções naturais, mas essas merecem a nossa repreensão (AIM: 85).

O desprezo com que muitos dos idosos são tratados demonstra a decadência de valores de uma sociedade que não estima aqueles que chegaram ao final da sua vida útil em termos de trabalho físico, mas que muito ainda poderão dar. É valioso o legado que representam na estruturação e no equilíbrio de uma sociedade que honre a sua espécie. Uma sociedade que se comporte desta maneira não é digna de considerar civilizada.

N'As *Intermitências do Morte*, existe a preocupação de sobrelevar a velhice, querendo o autor-narrador retratá-la com respeito e deferência. Entende-se que o velho atinge um estado de desenvolvimento moral e intelectual que faz dele uma pessoa sábia e experiente. Note-se a utilidade do velho e humilde porteiro, como veremos no capítulo seguinte, na ajuda à compreensão do sentido da expressão popular “ encanar a perna à rã”, desconhecida dos jornalistas e não contemplada, de forma suficientemente esclarecedora nos dicionários da língua materna.

Na biografia de Confúcio, diz-se que aos cinquenta anos ele “conhecia os decretos dos deuses”, ou seja, tinha desenvolvido o lado espiritual da sua natureza; aos sessenta anos, os seus ouvidos estavam “atentos à verdade” e aos setenta podia ouvir os impulsos do seu coração sem o risco de agir mal. Esta atenção à velhice refletia-se no simbólico. As árvores mais resistentes eram símbolo de longevidade, um abeto coberto de neve era o emblema da longevidade e da imortalidade. Está, assim, bem documentada a importância e a utilidade dos mais velhos na construção de sociedades sábias, lúcidas e humanamente mais próximas dos valores da dignidade e da autenticidade que nos podem definir como pessoas humanas.

Os velhos são iguais às crianças por causa da sua impotência e necessidade de auxílio. Mas são também importantes para a sobrevivência do grupo social, e gozam, enquanto tais, de prestígio. A velhice não permite as ocupações que exigem vigor, agilidade e rapidez do corpo, mas permite as grandes ações para as quais são necessárias sapiência, lucidez, autoridade e valor das opiniões. Os velhos importam pelo papel pedagógico que assumem, pelos ensinamentos morais, pela consciência da sua importância na preparação para a vida dos jovens e adultos que deixam quando partem.

Recordemos o modo hábil e prático como o velho de uma das fábulas de La Fontaine simula um contexto de ausência por motivo de morte e demonstra a validade das suas ideias e dos seus ensinamentos, instruindo os filhos para o valor da união fraterna:

“Um velho sábio, e prudente / vendo-se vizinho à morte, / Chama três filhos que tem / E fala-lhes desta sorte: “Eia, vede, amados filhos, / Se quebrais por força ou jeito / Este emblema”; e tira um molho / De varas de vime feito. / Ao filho mais velho o dá, / Que se propõe a parti-lo; / Mas, por mais forças qu’ emprega, / Nunca pôde conseguir. / Pega-lhe o filho segundo, / Destro e valente rapaz, / Que parti-lo não consegue / Por mais esforços que faz. / Entregam-no ao mais pequeno, / Que blasona de mui forte, / Torce, dobra-o, cora e sua, / E deixa-o da mesma sorte. / “Fracos moços!”, diz o pai, / “Vossa fraqueza celebrou! / Vede como desta idade / Essas varas todas quebro.” / Depois, desatando o molho, / Pronto as varas dividindo, / Com toda a facilidade / Uma a uma as vai partindo. / E diz” Vede neste exemplo, / Filhos de meu coração, / Os desastres da discórdia / E as vantagens da união. / Partir não podeis, ó moços, / As varas estando unidas; / Mas depois de separadas / São por fracas mãos partidas. / Se unidos vos conservardes, / Assim, ó filhos, sereis, / E aos baldões ímpios da sorte / Sem custo resistireis; / Mas se um dia a desgraça / Vos chegar a desunir, / Qualquer de vós aos seus golpes / Não poderá resistir.” / Assim o velho proclama / Esta brilhante doutrina, / E no fim de pouco tempo / Sua carreira termina. / Os filhos choram-lhe a morte / Com lamentos deploráveis! / Porém, lembram-se mui pouco / Dos seus conselhos saudáveis. / Porque danoso interesse / Em partilhas os envolve, / E um credor, e outro credor / Os bens paternos dissolve. / Depois, vomitando as injúrias, / Uns contra os outros litigam, / E os ministros com prisões / E com multas os castigam. /

Pobres por fim, noite e dia / Com pranto e queixas amaras / Recordam, mas sem remédio!, /
O sábio exemplo das varas (Fontaine, s/d: 123).

As sociedades contemporâneas veem-se confrontadas com um fenómeno de pesadas consequências como é o envelhecimento da população. Para além do problema económico, existe um problema moral que foi bem delineado por Hemingway, o qual dizia não haver pior morte que perder o centro da sua vida, ou seja, aquilo que faz dela o que verdadeiramente é, uma vida dotada de sentido.

Cícero, na sua famosa obra sobre a Velhice, *De Senectute*, terá afirmado que “a velhice longe de ser débil e inerte, é, pelo contrário, laboriosa, sempre empenhada em fazer ou planear coisas novas, segundo a natural propensão de cada um na vida passada” (*apud* Rosa, 2012: 20). Perante estes testemunhos, compete aos responsáveis pelas decisões políticas e sociais envidar esforços no sentido de dignamente darem o seu contributo para que os nossos idosos vivam digna e humanamente o resto dos seus dias. Se assim for, impediremos, ou pelo menos tentaremos impedir, que, gradualmente, os idosos se sintam inúteis e sós. Dizia Fernando Pessoa, em diálogo com o seu heterónimo Ricardo Reis, numa conversa casual de natureza existencial que a solidão é a primeira manifestação de inutilidade: “creio mesmo que é essa a primeira solidão, não nos sentirmos úteis” (Saramago, 2002b: 188).

1.7. O alcance da Declaração dos Direitos do Homem, segundo Saramago

Como já se pôde verificar pelas informações transmitidas ao longo deste capítulo as preocupações com os direitos humanos e os valores humanistas perpassam o universo romanesco de Saramago, sendo a obra alvo de análise mais um dos seus fortes exemplos.

Foram já diagnosticadas áreas a carecer de uma intervenção urgente, nomeadamente aquelas que dizem respeito à dignidade do ser humano nos momentos de maior debilidade do seu percurso de vida, na enfermidade e na velhice. A obra, e através dela o seu autor, reveste-se de um tom denunciador e de uma espécie de convite à reflexão e à ação face ao longo caminho que há a percorrer no melhoramento da condição humana e, como veremos no capítulo seguinte, no quanto os responsáveis políticos precisam de se aproximar do verdadeiro sentido aristotélico do adjetivo para tornarem as ações de cada dia mais humanas. Aproximação que passará por abandonar o conceito, inúmeras

vezes, proferido pelo autor de que os políticos apresentam-se como “comissários do poder económico”.

Os políticos têm especial obrigação de conhecer a Declaração Universal dos Direitos Humanos, porém, todos sabemos que esse conhecimento formal acaba por ser desvirtuado ou mesmo denegado na ação política, na gestão económica e na realidade social.

A Declaração Universal é geralmente considerada pelos poderes económicos e pelos poderes políticos, mesmo quando se presumem de democráticos, como um documento cuja importância não vai muito além do grau de boa consciência que lhes proporciona teoricamente a sua existência.

É preciso que os governos cumpram com as suas obrigações, é preciso que os cidadãos se tornem mais ativos, quer no cumprimento dos seus deveres, quer na exigência dos seus direitos. É imperioso impedir que o poder económico faça uso da razão para destruir, espoliar, matar, diminuir a nossa franja de vida. É imperioso anular a indecência de comportamentos ditos humanos orientados para a exploração do outro, para a sede de lucro, de ambição do poder, conduzindo à indiferença e ao alheamento. Talvez, assim, o mundo possa começar a tornar-se um pouco melhor.

Capítulo II

As Intermitências da Morte, um romance de ideias

2.1. Considerações preambulares

“Todas as minhas histórias são verdadeiras, só que às vezes me foge a mão que tem nome fantasia, imaginação ou visão dupla. Outras vezes não será nada disto, apenas o gosto ou a conveniência do jogo cifrado.” (Saramago, 1999c: 61)

Nesta breve citação, Saramago dá conta da sua predisposição para a criação de universos fictícios. A fantasia e a imaginação são muitas vezes postas ao serviço de reflexões sobre o mundo em que vivemos, da criação de cenários inventados a partir das vivências da realidade circundante. Uma imaginação colocada ao serviço da razão. Uma imaginação forte, mas sempre usada de forma racional, moldada pelo intelecto. Parece-nos que em muitas das obras do autor, sendo *As Intermitências da Morte* um dos bons exemplos, a imaginação será o ponto de partida, no entanto, o caminho a seguir pertencerá conscientemente à razão questionadora, reflexiva e analítica.

O recurso à alegoria, já característico do processo de criação literário em Saramago, ilustrado em reconhecidos romances referidos no capítulo anterior, em nosso entender, parece-nos fruto desta necessidade de convocar o leitor para universos do inverosímil, mas com um fundo de realidade ao alcance das suas capacidades e das suas percepções. Sendo a alegoria literária uma representação verbal, figurativa e ambivalente, de extensão superior à da metáfora, a sua utilização torna-se ajustada e perfeitamente pertinente como forma de chegar ao concreto.²⁰

O romance *As Intermitências da Morte*, enformado todo ele por uma alegoria, é um dos exemplos em que “ a mão que tem nome fantasia, imaginação ou visão dupla” discorre sobre o papel e envolve o leitor num conjunto de reflexões, emoções e até

²⁰ Jacinto do Prado Coelho define *alegoria* como “um tipo de metáfora que compara uma realidade sempre de carácter abstracto com um temo metafórico sempre concreto, visível, plástico, frequentemente uma personificação. Assim as figuras que nascem da alegoria fixam-se para a representação da mesma realidade.” (Coelho, 1990: 30).

momentos de boa disposição em torno da vida, da morte e da capacidade de resiliência, muitas vezes hilariante, do ser humano.

Neste romance, como nos referidos no primeiro capítulo, a alegoria ultrapassa a sua dimensão retórico-estilística e assume o espírito de relato (narrativo) na lógica do que concebeu Jacinto do Prado Coelho: “A alegoria pode ser um processo mais vasto de construção, enformando, por exemplo, todo um conto, toda uma peça de teatro, toda uma epopeia. Sob determinada história concreta e facilmente compreensível, esconde-se um segundo sentido mais importante.”²¹ (Coelho, 1990: 31).

Partindo deste ponto inicial, passaremos à apresentação de uma proposta de leitura do romance escolhido, abrangendo *a sintaxe da sua diegese*, seguindo o entendimento que a expressão, da autoria do professor Aguiar e Silva, pressupõe:

Se entendermos por diegese o significado do texto narrativo literário, torna-se óbvio que a diegese de um romance abrange personagens, eventos, objectos, um contexto temporal e um contexto espacial. Por isso mesmo, a história de um romance não é só constituída por uma sucessão de acções, mas também por retratos, por descrições de estados, de objectos, de meios geográficos e sociais, pela construção de uma determinada “atmosfera”, etc.. É inegável, todavia, que a sequência de acções, implicando relações estruturais entre as personagens, entre estas e objectos, meios geográficos e sociais, envolvendo factores sociológicos, ideológicos e axiológicos, representa o elemento nuclear da diegese²² (Aguiar e Silva, 1988: 719).

Assim, é nosso propósito, ao longo deste capítulo, explorar os tópicos destacados no texto anterior, cujo conjunto concorre para a construção de uma leitura interpretativa, baseada na análise das suas partes que constituirão uma ou mais unidades de sentido.

Antes da abordagem semântico-estilística das partes nucleares do romance, de que adiante daremos conta, merece destaque a epígrafe escolhida pelo autor: “Sabemos cada vez menos o que é um ser humano.”, inserta no inexistente *Livro das Previsões*, apresentada no exergo paratextual da obra. Esta frase, sucinta e lapidar, tem, desde logo, a propriedade de nos predispor para reflexões de natureza filosófico-moral nos modernos tempos da rápida evolução científica e dos assinaláveis progressos da genética e da ciência no sentido mais lato do termo. De facto, os avanços tecnológicos da intervenção médica com a sua ação nos transplantes, na clonagem, na criogenia, nas

²¹ Prado Coelho ilustra este conceito com as peças vicentinas *Auto da Alma* e *As Três Barcas*.

²² Sublinhados nossos, para demonstrar o enfoque nos tópicos a tratar.

discussões sobre a eutanásia e a distanásia são, por si, campos merecedores de sérias reflexões e debates.

Neste contexto, o conteúdo da epígrafe, uma expressiva informação paratextual, pela importância na interpretação e coesão que mantém com a obra, numa visão prospectiva, poderá constituir-se como a chave para encontrar a moral da história e representar o seu espírito no campo da constante evolução do homem e do mundo.

Neste sentido, esta epígrafe parece sugerir a leitura de uma proposta do autor no sentido de convocar o leitor para se juntar a ele no universo das reflexões intemporais e transversais sobre a condição humana. O uso da forma verbal no futuro do modo indicativo, concomitantemente com a primeira pessoa do plural, aparentam insinuar essa espécie de envolvimento para, em conjunto, autor-narrador e leitor se reunirem em torno de uma matéria vasta, frágil, movediça e de interesse geral.

Na verdade, a combinação das formas verbais “Saberemos” e “é” (futuro e presente) afigura-se muito pertinente. O presente, pela condição de que se reveste a natureza de que somos feitos; o futuro, pela gênese de teorias e tomadas de posição em relação à espécie humana nos seus mais variados sentidos – biológico, espiritual, ético, político e social. Acrescentemos ainda que a utilização do futuro poderá remeter para a salvaguarda das tendências e dos rumos que o homem escolherá para a sua espécie. O homem é um animal que tende a não se submeter passivamente à natureza das coisas. Tenta contrariá-la.

Tal como em outros romances saramaguianos, assistimos aqui à técnica compositiva que parece desenvolver-se a partir de um provocatório “E se...?”, numa manifesta propensão do autor para a “constante interrogação”²³. *E se* o ser humano puder prolongar indeterminadamente a sua vida? *E se* essa possibilidade estiver ao seu alcance e entrar no campo das suas decisões pessoais? *E se* a morte deixar ou deixasse de existir como iremos observar através do universo criado por Saramago no romance em análise?

A literatura e a ficção científica, adaptada à arte cinematográfica²⁴, têm dado os seus contributos para reflexões detalhadas sobre estas e outras questões filosófico-

²³ Expressão que integra a frase presente na contracapa do livro *José Saramago, Nas suas Palavras* (Aguilera, 2010).

²⁴ Lembremos a propósito destas reflexões a conceituado filme de Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo*, que aborda a recusa da morte e o jogo estabelecido com ela para protelar o momento último das personagens. Como a morte é uma realidade, embora não visível como entidade, constata-se que as abordagens desta temática no campo das artes são feitas pelo lado do fantástico.

existencialistas. Serão, podemos reafirmá-lo, embora aparentemente não passe de uma vulgaridade, matérias que, inevitavelmente, se perpetuarão por toda a nossa existência.

Para além da epígrafe já referenciada, merece igualmente destaque uma outra em tom de exortação, da autoria de Ludwig Wittgenstein,²⁵ pela pertinência da dualidade vida/morte que será uma das linhas mestras do romance: “Pensa por ex. mais na morte, – & seria estranho em verdade que não tivesses de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (AIM: 12). Sabemos como em intermináveis representações verbais e artísticas, o tema intemporal e transversal da Morte é nuclear no pensamento humano, ao longo dos séculos, podendo afirmar-se com Françoise Dastur que “a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte” (Dastur, 2002: 13).

Nesta segunda epígrafe, encontramos, em tom de conselho ou advertência, uma proposta de atividade mental no sentido de nos centrarmos na inevitabilidade do nosso fim e de a partir dessa ideia tentarmos dar o nosso contributo para um mundo melhor. Poderá ser este um ponto de partida encontrado pelo autor-narrador para justificar a natureza do *relato*²⁶ a que vai dar início e, assim, consciencializar os seus leitores para a necessidade de morrer ao mesmo tempo que, perfeitamente ciente desse implacável desfecho, tenta sensibilizar para as atitudes, os pontos de vista, as condutas, e para a linguagem dos afetos e da fraternidade (“(...) conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem.”)²⁷.

Nas páginas que se lhe vão seguir, o leitor irá assistir à demonstração de um conjunto de efeitos resultantes do “não morrer” e terá a oportunidade, por sua iniciativa, de parar para pensar, analisar, sentir, imaginar-se e confrontar-se, hipoteticamente, com cenários similares aos descritos. Talvez nestes momentos de suspensão da leitura, importantes para a arte do questionamento, da indagação, o leitor se encontre consigo, a

²⁵ Ludwig Wittgenstein, pensador austríaco (1889-1951), autor do *Tratado Lógico-Filosófico*. O autor atribui a frase citada ao filósofo referido, no entanto, por falta de referências que assegurem a verdadeira autoria da epígrafe, não será de excluir a possibilidade de se tratar de uma citação forjada, estratagem usado em outras obras por Saramago.

²⁶ Observe-se que “relato” é a palavra utilizada pelo narrador, na página 14, para designar a narração a que deu início: “(...) como se informou logo no princípio deste relato (...)”.

²⁷ Reflexões desta natureza são frequentes na obra de Saramago não só motivadas pela sua formação pessoal, pautada por valores humanistas e pelos princípios da fraternidade, mas também pela conceção que tem da arte, concretamente da literatura, e do poder da palavra, para a construção do Homem e para a sua plena vivência dentro da sua espécie. Sugere-se, a título meramente exemplificativo do domínio e da tendência para a abordagem desta temática, a leitura da crónica *A vida é uma longa violência*, inserta em *Deste Mundo e do Outro* (1997: 125-127).

sós, se remeta para a sua condição de ser orgânico e efêmero e sinta a tentação de reler as palavras a que vimos dedicando a nossa atenção, para nelas encontrar o bálsamo necessário para prosseguir a com a sua intenção de leitura.

As palavras transportam uma mensagem de profunda riqueza humanista, ao mesmo tempo que parecem munir-se de uma profunda racionalidade sobre o percurso existencial do ser humano. Elas parecem revelar a continuidade de um diálogo já encetado entre dois interlocutores, sobre a temática da Morte, como dá a entender a expressão “por ex.”, insinuando a existência prévia de troca de ideias e de eventuais demonstrações (“Pensa por ex. mais na morte...”). Palavras estas que, tomadas racionalmente, desencadearão no sujeito efeitos comportamentais dignos da sua espécie, por isso decalcadas por um tom sentencioso e aforístico.

Escritas na parte preambular e paratextual do romance parecem querer advertir para a necessidade de pensarmos na morte. Numa outra perspectiva, poderão ser entendidas como que um levantar do véu em relação ao conteúdo da obra, indiciado no título, já com a palavra “morte” expressa. Poderão, ainda, ser palavras impulsionadoras e relidas a qualquer momento no processo de leitura iniciado pelo leitor, que, incomodado, no melhor sentido da palavra, quando referente ao seu envolvimento com o texto, ou, quem sabe, levado pela natureza da ação narrada a suspender a leitura para refletir sobre o desenrolar dos acontecimentos. Palavras que, na lógica do romance circular, como veremos mais adiante, poderiam reaparecer no final, porque “No dia seguinte ninguém morreu” (AIM: 214). Em nosso entender, toda a história, todos os acontecimentos que se seguem às mensagens contidas e insinuadas nas epígrafes servirão para a sua ilustração, sendo portanto um significativo elemento criador de um certo horizonte de expectativas de leitura.

Depois destas considerações preambulares, o romance é composto por quinze sequências textuais que vamos designar de capítulos.²⁸ Após uma leitura atenta da obra, em busca de um todo lógico, propomos, aqui, a sua exploração assente em três momentos distintos, em três núcleos de interesse, devidamente articulados e sequencialmente apresentados pelo narrador, conferindo esta dinâmica uma unidade semântica à obra.

Esta nossa proposta de analisar o romance, com base numa estrutura tripartida, deriva do facto de nele podermos identificar três unidades funcionais que representam

²⁸ Usamos a designação de *capítulo* por razões práticas. O romance em análise não contempla esta nomenclatura, sendo cada nova sequência sinalizada, simetricamente, com espaço em branco na parte superior da página em que sucede.

as ações que constituem os momentos fulcrais da história, garantindo a sua progressão. Tal proposta convoca para este universo as *funções cardeais ou núcleos* definidas por Roland Barthes, dizendo que as *funções cardeais* “desempenham na diegese o papel de funções-charneira, (...) fazendo progredir a história”. Estas unidades organizam-se sintagmaticamente, evidenciando a configuração estrutural da diegese. Paralelamente a estas funções aparecem as *catálises* que, sendo “também elementos (...) da narrativa”, assumem uma “funcionalidade (...) subsidiária e atenuada, puramente cronológica”, descrevendo “o que separa dois momentos da história”, subordinadas “à funcionalidade forte, lógica e cronológica, dos núcleos” (*apud* Aguiar e Silva, 1988: 724).

Assim, o tratamento do tema central do romance, – a inevitabilidade da morte – na reafirmação racional do ciclo da vida e na aceitação consciente do seu autor de que “A finitude é o destino de tudo”²⁹, é apresentado ao leitor estruturado, semanticamente, em três momentos nucleares que designaremos de *afastamento de átropos*, *regresso de átropos* e *novo afastamento de átropos*³⁰. Sumariamente, diremos que no primeiro momento, a morte desaparece e o leitor vai ver o que acontece no plano pessoal e social, no segundo momento, em que a morte regressa e passa a ser anunciada, prepara-se o terceiro, a relação pessoal e amorosa entre a morte e o músico. Integrada na análise interpretativa da segunda unidade funcional, faremos uma abordagem sobre o estilo literário de Saramago, que nos será proporcionada por uma espécie de *alter ego* encontrado no modo de escrita da morte (personagem), fazendo lembrar o do seu criador.

A dinâmica destes três momentos sugere-nos um afunilamento da visão panorâmica que nos é transmitida, cada um deles com o seu ritmo diferente que o leitor pode comprovar, dando atenção à velocidade com que as pode ler.

No desenrolar encadeado dos momentos são-nos proporcionadas temáticas diversas, embora tenham em comum a condição humana. Assistimos ao funcionamento dos políticos, dos representantes do poder económico e do poder religioso, dos idosos atirados para lares, do egoísmo, da sensualidade, das fragilidades do ser humano, enfim, da vida e da morte. E, no final, será legítima, entre outras merecedoras do nosso respeito, a conclusão: a morte é certa, está garantida, é incontornável, então, por que perder

²⁹ Frase proferida por José Saramago na entrevista dada a Adelino Gomes, jornal *Público*, 2005.

³⁰ Lembremos que Carlos Reis preconiza que “Do ponto de vista operativo, o levantamento das funções cardinais implica obviamente uma triagem no conjunto das acções descritas. Só se retêm como pertinentes as acções que articulam os momentos fortes da narrativa, fazendo avançar a história.” (Reis, 1991: 180).

tanto tempo em conjeturas sobre o que há ou não para além dela e por que não canalizar as energias do ser humano para o que realmente de mau se está a passar entre os da sua espécie?

Posteriormente à análise interpretativa das três unidades funcionais do romance, dedicaremos parte da nossa atenção à figura do narrador, tecendo algumas considerações sobre o modo como Saramago concebe esta categoria da narrativa no universo da sua criação literária e caracterizaremos a sua atuação e perfil apresentados no romance em estudo.

2.2. O afastamento de átropos

Acho que nós não somos verdadeiramente humanos, se ser humano é orientar-se pela razão, pela sensibilidade, pelo respeito. Saramago (apud Aguilera, 2010: 157)

A primeira unidade funcional, ocupando os primeiros seis capítulos, anuncia, numa espécie de *incipit*, a suspensão da atividade de átropos³¹ por um período de sete meses. Aqui, como em tantos outros romances, Saramago utiliza o recurso ao efeito surpresa, quando decide partir de uma situação inversa àquela a que estamos habituados: “No dia seguinte ninguém morreu” (AIM: 13). Esta frase incisiva, decassílaba, introduz o leitor no mistério, no clima, na ação do romance. E, em consequência, dando início à sua história, o narrador, realçando o insólito do acontecimento, começa por dizer que não há memória de tal ter sucedido por ausência de registo nos quarenta volumes da história universal.

Este momento inicial do relato é dominado pela interrupção voluntária da morte que surge de modo a dar aos leitores a ideia de como seria viver para sempre. Vamos assistir, então, a uma primeira *intermitência* da morte, anunciada pelo título, prevendo que outras se poderão seguir, atendendo ao seu plural. Esta primeira *intermitência* parece decorrer do desejo de a morte deixar de ser odiada e passar a ser estimada. Para isso há que criar cenários e circunstâncias plausíveis que façam o leitor acreditar que assim é e assim terá de continuar a ser.

³¹ No romance, átropos é concebida pelo autor como uma figura alegórica responsável pelos óbitos no país onde o narrador a situa. É descrita, neste primeiro momento da obra, pelo traço de velhice e, de forma expressiva, facialmente caricaturada através da “dentuça arreganhada”. Faz parte da sua caracterização, neste momento da narrativa, um adereço, a tesoura (AIM: 13) .

A insólita novidade vem revolucionar o espírito dos cidadãos, dos governantes, dos responsáveis pelas diferentes estruturas de um país católico de dez milhões de habitantes, criando uma atmosfera de grande tensão psicossocial, e ganha o sentido de um desafio (*hybris*), porque rompe com a ordem estabelecida.

Sendo a parte da obra onde se verifica uma maior concentração de personagens, estão lançadas as sementes para uma minuciosa análise de atitudes e comportamentos da ação do ser humano confrontado com uma questão de vida e morte. Pela insólita e tremenda situação, estão criadas as condições para uma dissecação de valores, para um debate de ideias, para a exposição de caracteres, convocando diferentes registos discursivos, como mais adiante se tentará evidenciar.

Não procedendo à localização exata no que respeita ao tempo e ao espaço, como vem sendo característico de Saramago nos romances que assinalam as suas temáticas de âmbito mais universal, como se registou no capítulo um deste trabalho, fazendo uso daquilo que se pode chamar de *atopia*³², o leitor obtém apenas breves informações de caráter vago e indefinido que aqui destacaremos.

Sabe-se que a ação se inicia numa ocasião festiva, no primeiro dia do ano, “A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos” (AIM: 13), “ (...) deste dia um de janeiro em que estamos” (AIM: 15). Sabe-se também que, como não podemos deixar de registar, a suspensão da atividade exercida pela morte acontece exatamente “à meia-noite”. Ora tal opção do autor-narrador não nos parece resultar de um mero acaso, mas sim da carga simbólica conferida a esse momento temporal, numa correlação de coerência com a intriga. Lembremos, assim, que se trata de um momento tradicionalmente associado ao sema de *passagem* que remete para muitas cerimónias mítico-rituais de celebração de um tempo novo.

Curiosamente, não obstante a referência genérica a informantes espaciais, regista-se que a suspensão da atividade da morte circunscreve-se a limites fronteiriços em termos político-administrativos, do nosso ponto de vista interessante na medida em que vai permitir uma análise da relação do homem com o *outro* numa escala interna e exter-

³² Consideremos aqui o termo *atopia*, no entender da poeta e ensaísta brasileira Maria Esther Maciel (2003: sem página), expresso na revista *Agulha*, vindo do grego *atopos*, no sentido de “aquilo ou aquele que não tem um lugar fixo, o que resiste à classificação.” Ainda, segundo a mesma estudiosa, nos dicionários de grego, a palavra *atopia* articula-se semanticamente a “coisa extraordinária”, “raridade”, “novidade”, “estranheza”.

Atesta também, na mesma revista, que Roland Barthes, um dos poucos filósofos/escritores a usar a palavra *atopos* nos seus escritos, fê-lo para qualificar não apenas o que escapa à descrição e à definição, mas aquilo ou aquele que tem uma “originalidade sempre imprevisível”.

na, ou seja, analisar as relações humanas de poder com os da sua espécie, num plano restrito e num plano mais abrangente.

A natureza destas informações é assinalada pelo recurso ao processo de referência deíctica, em substituição de signos com um conteúdo semântico-referencial estável e permanente. Aqui a rede de referência instituída pelos deícticos tem como ponto primordial o momento em que o narrador localiza os acontecimentos e o espaço em que situa e desenvolve a ação. Recorde-se, a título meramente exemplificativo do que afirmamos, sem a pretensão exaustiva de o demonstrar, algumas formas adverbiais com valor locativo e temporal: “E o que acontecia *aqui*, acontecia em todo o país”; “ficou *ali*”; “*No dia seguinte*”; “*no dia anterior*”; “as pessoas *daqui* (AIM: 13, 14, 80 *et passim*), bem como alguns determinantes demonstrativos: “*neste* país”; “*deste* país” (AIM: 27,70, *et passim*).³³

Esta ausência de informantes espaço- temporais concretos e bem definidos poderá, a nosso ver, remeter para a secundarização deste tipo de informação, como se o enquadramento rigoroso dos acontecimentos não seja o mais importante, mas sim aquilo que eles representam, as reflexões, as considerações que através deles se pretendem atingir. Será uma demonstração de que aquilo que importa não é o relato dos factos, perfeitamente localizados e temporizados, mas a mensagem que subjaz às palavras que lhe dão corpo.

Contudo, há referências ao longo da obra que nos importa salientar por nos ajudarem a perceber a ação no que respeita a mudanças de espaço e tempo em correlação com as atitudes, comportamentos, práticas, modos de viver, agir e sentir das personagens que nos são apresentadas.

No que concerne ao tempo, sabemos que a ação faz parte das vivências da sociedade atual, contemporânea. Encontramos, por exemplo, referência a “caixas automáticas” para efetuar pagamentos, a “telefones atuais” com visor para identificação do número de contacto, a “sobrescritos autocolantes”, mais higiénicos e impeditivos de captação de ADN, ao sistema de envio de mensagens por correio eletrónico (emails).

No que concerne ao espaço, é possível perceber que a ação remete para dois locais distintos, campo e cidade, sendo o primeiro muito residual, servindo para ilustrar

³³ A forma de destaque presente nas citações, concretamente o itálico, é nossa iniciativa com a intenção de especificar os signos que interessam para a demonstração que está a ser feita.

vivências notáveis de âmbito familiar³⁴ e menos notáveis de âmbito social, especificamente no que diz respeito às relações, por vezes promíscuas, entre vizinhos, resultantes de um meio pequeno. As referências ao espaço citadino prevalecem, sendo o palco da maior parte das ações. Destaquemos, para sua ilustração, a referência aos prédios, aos táxis, ao teatro e aos parques com jardins públicos. Talvez a prevalência do espaço citadino focalize mais a atenção do autor por ser nele que se centralizam os poderes que regem a vida dos cidadãos e que vão merecer a sua atenção.

À semelhança das vagas informações a nível espaço-temporal, embora asseguradas nas suas linhas essenciais, a referência individual às personagens, a sua nomeação concreta, também não tem lugar nesta obra. Temos, a título meramente exemplificativo e aleatório, a morte, “a velha átropos” (AIM: 13), o cardeal, os ministros, o músico, correspondentes a designações não precisas que, em nosso entender, poderão dar corpo a perfis, posturas e atitudes representativas de uma forma de estar não circunscrita a um espaço e a um tempo, mas condicionadas por um universo cultural e civilizacional específico. Tratando-se de personagens anónimas e universais, representarão, nesta perspectiva, atuações possíveis no domínio da abrangência da condição humana.

Depois de generalizar a informação da suspensão da atividade de átropos a toda a população, o narrador particulariza uma primeira demonstração através do exemplo da “idosíssima e veneranda rainha-mãe” por quem, até às vinte e três horas e cinquenta e nove minutos do último dia do ano, jamais alguém apostaria o que quer que fosse pela sua vida. Assim, a família real, cumprindo o ritual em casos que tais, dispôs-se ao redor da respeitável senhora, na expectativa, ainda, de assistir a umas breves palavras finais antes do último suspiro. No entanto, para surpresa de todos, a morte não age e a senhora permanece em estado “de vida suspensa” (AIM: 14).

A estranheza do fenómeno assume contornos de mistério e propaga-se em forma de rumor, cuja origem vai permanecer desconhecida, começando por fazer eco nos meios de comunicação social, concretamente jornais, rádio e televisão.

Assiste-se, neste momento inicial da obra, a um primeiro retrato negativo de uma área da realidade muito específica e com responsabilidades cívicas e sociais. Trata-se da atuação dos profissionais da comunicação social, resultante, em grande medida, do seu sistema de formação. Os diretores, os adjuntos, os chefes de redação são os primeiros alvos da focalização do narrador. “são pessoas não só preparadas para farejar à dis-

³⁴ Servir-nos-á de ilustração a família de camponeses, oportunamente caracterizada.

tância os grandes acontecimentos da história do mundo como treinadas no sentido de os tornar ainda maiores sempre que tal convenha” (AIM: 15). Torna-se evidente a crítica a estes profissionais e às instituições que os preparam para o exercício da sua atividade, dando conta da perda da noção do rigor informativo, da transmissão fidedigna dos factos. É-nos apresentada uma comunicação social ávida de acontecimentos, com tendência para a especulação e o sensacionalismo, rendida aos valores materiais, pouco ou nada preocupada com o teor do conteúdo do facto narrado.

Mais adiante esta crítica estende-se aos repórteres que, sedentos de testemunhos, apresentam traços pouco dignificantes para a sua atuação. Lembre-se a excitação que se apodera da jovem repórter levando-a a empurrar “o homem para dentro do carro da reportagem”, ignorando a sua resistência, “e logo mandou arrancar para o estúdio da televisão. Esta atitude é criticável, no entanto, tem a sua graça, pois o homem havia insinuado o seu interesse em aparecer na televisão: “olhando alternadamente para ela e para a câmara”, não saindo ileso da crítica.

A atuação da estação de televisão à qual pertencia a jovem repórter atinge proporções hilariantes e cómicas. O narrador dá-nos a conhecer que no estúdio de televisão se está a “preparar um debate com três especialistas em fenómenos paranormais, a saber, dois bruxos conceituados e uma famosa vidente, convocados a toda a pressa para analisarem e darem a sua opinião” (AIM: 16).

Ora se atentarmos nas atividades desempenhadas pelos “especialistas” (bruxaria e vidência), bem como na sua irónica descrição (“conceituados”, “famosa”), facilmente depreendemos que os destinatários (os consumidores) da informação do país onde se assiste ao fenómeno que ocupa e entusiasmo jornalistas e repórteres serão muito pouco exigentes e enformados em explicações carentes de cientificidade.

Podemos verificar que a ironia é um registo discursivo convocado a participar na comunicação das ideias por parte do autor-narrador. Compassiva ou cáustica, depurada ou severa, reflexiva ou analítica, é, ao mesmo tempo, catalisadora da uma invocação do leitor para que ele se comprometa numa particular perspectiva de análise e de compreensão do real que está a ser demonstrado.

A incursão do narrador pelos meandros da comunicação social leva-o também a tecer algumas considerações sobre a formação linguística dos profissionais que a representam e a alertar para o quão importante é o domínio do sentido das palavras, no âmbito de uma área com responsabilidades na informação criteriosa dos factos, expressos por palavras, evitando mal-entendidos e equívocos na divulgação das mensagens:

Ora, as palavras que o feliz neto havia efectivamente pronunciado, Como se se tivesse arrependido, eram radicalmente diferentes de um peremptório Arrependeu-se. Um quantas luzes de sintaxe elementar e uma maior familiaridade com as elásticas subtilidades dos tempos verbais teriam evitado o quiproquó e a consequente descompostura que a pobre moça, rubra de vergonha e humilhação, teve de suportar do seu chefe directo (AIM: 17) ³⁵

Em resumo, o acontecimento descrito evidencia um claro retrato do profissionalismo dos atores da comunicação social, do insipiente sistema de ensino em que são preparados (“treinados”), bem como do público para quem essa comunicação social trabalha, não todo, mas uma grande parte. Uma comunicação social que não cumpre com o seu dever essencial – a divulgação de uma informação isenta e rigorosa – prejudicando “alguns cidadãos, zelosos do seu direito a uma informação veraz” (AIM: 17).

A ausência da morte continuará a possibilitar a análise de reacções de forças importantes da sociedade em tom cómico e jocoso. Vão suceder-se episódios caricatos cujo efeito redundará num sorriso aberto e tantas vezes aquiescente, pelo menos, ressalvese, para aqueles leitores instruídos por um certo horizonte cultural e por um certo *modus vivendi*. Significa isto, como afirmou Ana Paula Arnaut, que

o cómico não se encontra apenas dependente do trabalho de deformação, de caricatura da realidade levado a cabo pelo escritor (pelo artista, em geral), ou seja, das instruções que se julga estarem contidas no modo como se narra/descreve uma determinada cena e/ou seus intervenientes. A descodificação e a aceitação do cómico enquanto tal estão, também, subordinados à ideologia de quem lê e à regulação da simpatia relativamente ao autor e à matéria narrada (Schaeffer *apud* Arnaut, 2011: 27).

Numa outra linha de entendimento, a decifração e a criação dos efeitos cómicos pode ainda estar directamente relacionada com a (in) sensibilidade e com a (não) emoção do leitor: “o cómico não pode produzir o seu frémio a não ser sob a condição de deparar com uma superfície da alma decididamente serena, decididamente uniforme. A indiferença é o seu meio natural. O riso não tem pior inimigo do que a emoção”. Neste sentido, “O cómico exige portanto e finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura” (Bergson *apud* Arnaut, 2011: 27).

O chefe do governo e o cardeal da igreja católica vão contribuir para este tipo de reacções. Vejamos como. É chegada a altura de o governo emitir um comunicado oficial

³⁵ A propósito da abordagem depreciativa que o narrador apresenta sobre o domínio das palavras, lembre-se a grande e reconhecida sensibilidade do autor da obra a esta área do conhecimento. Foi considerado um explorador da palavra.

sobre o fenómeno que vem acontecendo desde a meia-noite do primeiro dia do ano. Pela voz do primeiro-ministro é pedida responsabilidade e prudência ao país na interpretação dos factos, presumivelmente numa tentativa de não se cair em exageros especulativos. Todavia, esse mesmo responsável político, que pede cautela e contenção, não se limita à confirmação objetiva da inexistência de defunções e à comunicação das medidas que o governo já implementou para poder apresentar conclusões verídicas e científicas do fenómeno. Adianta algumas “vaguidades pseudocientíficas”, entrando em contradição com os pedidos feitos à população.

Nesse comunicado, dá a conhecer também a determinação com que o governo está disposto a enfrentar “os complexos problemas sociais, económicos, políticos e morais que a extinção definitiva da morte inevitavelmente suscitaria” (AIM: 20). Tal como se verificará numa fase mais adiantada da obra e da redação deste capítulo, não será essa a realidade a que vamos assistir.

Começam, então, a ser postos em evidência traços caracterizadores da classe política, nomeadamente a tendência para a verborreia e para a demagogia, traços aliás claramente postos a nu no diálogo a que se vai assistir entre o primeiro-ministro e o cardeal.

Profundamente transtornado pelo teor da comunicação do chefe do governo, que vem pôr em questão, levemente, verdades seculares e inabaláveis, ao admitir como “previsível” a definitiva “imortalidade do corpo”, o cardeal, em tom mordaz e impiedoso, vai proporcionar ao leitor o retrato da classe que representa:

Eminência, por favor, creia-me, foi uma simples frase de efeito destinada a impressionar, um remate de discurso, nada mais, bem sabe que a política tem destas coisas, Também a igreja as tem, senhor primeiro-ministro, mas nós ponderamos muito antes de abrir a boca, não falamos por falar, calculamos os efeitos à distância, a nossa especialidade, se quer que lhe dê uma imagem para compreender melhor, é a balística (AIM: 21).

O azedume das palavras do cardeal causará, certamente, no leitor a vontade de rir, pois a classe a que pertence não será tão imaculada e impoluta quanto ele pretenderá fazer crer. A sua intervenção permite-nos tomar consciência, se não mesmo constatar, de que a igreja atua pondo a sua sabedoria e sagacidade ao serviço da manipulação de massas, usa de grande ponderação e sensatez como armas para atingir os seus fins.

É ainda pela boca do cardeal que o leitor fica a conhecer a autoridade com que a igreja se tem afirmado ao longo dos séculos: “À igreja nunca se lhe pediu que explicas-

se fosse o que fosse” e que a astúcia foi, ao longo dos tempos, outra das suas capacidades postas em prática para o alcance dos seus intuitos: “a nossa outra especialidade, para além da balística, tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso” (AIM: 22).

Assim, a interlocução a que nos referimos vai espelhar diferenças e semelhanças de atuação por parte dos seus protagonistas. A classe política quer impressionar o seu eleitorado, ventilando a hipótese de uma vida eterna, o sonho pelo qual a humanidade vai lutando. A classe religiosa quer assegurar o controlo dos seus seguidores, mantendo-os num estado de crença, disciplinador de comportamentos e atitudes, evitando o caos social e moral: “ Sem morte, senhor primeiro-ministro, não há ressurreição e sem ressurreição não há igreja” (AIM: 20). Contudo, apesar da natureza diferente dos argumentos apresentados, é notório que os representantes de cada uma das classes convergem no que respeita aos interesses corporativistas, bem como na sua luta pelo poder e pela sobrevivência.

A figura do rei, que é trazida para o diálogo pelo cardeal, ao questionar se o conteúdo do comunicado fora do seu conhecimento, acentua a sua ira ao mesmo tempo que torna mais robusta a caracterização dos políticos. Também o representante máximo do país se revela pouco sensato e pouco lúcido ao referir-se ao fenómeno da não morte como “estupendo”.

Nesta como noutras ocasiões, esta personagem é convocada e o seu retrato não é nada abonatório. É uma figura passiva, uma espécie de adorno, mal informada sobre a vida do seu país e com uma postura confortavelmente distante dos seus súbditos, prestando-se à caricatura fácil e gostosa pela parte do autor-narrador.

Ao longo do romance é nítido que a relação institucional entre governo e rei não se pauta pela comunicação coesa nem pelo espírito de partilha de preocupações e de entrelaçada em momentos críticos da vida da nação. O rei chama ao seu espaço de conforto o primeiro-ministro quando sente uma espécie de agitação entre os políticos da oposição, os designados “republicanos”, que parecem aproveitar o momento de desarmonia social para se afirmarem e tentarem aumentar a sua força representativa, implicando com a paz da monarquia reinante. Fique como uma das passagens possíveis para evidência dos traços distintivos do rei a que a seguir se apresenta:

O violento ataque dos republicanos, mas principalmente os inquietantes vaticínios veiculados no artigo sobre a inevitabilidade, em prazo muito breve, de que as ditas arcas do estado não poderiam satisfazer o pagamento de pensões de velhice e invalidez sem um fim à vista, levaram o rei a fazer saber ao primeiro-ministro que precisavam de ter uma conversação franca, (...) As ideias que tenham não me interessam, o que quero ouvir de si é se

existe alguma possibilidade de que consigam forçar uma mudança de regime, (...) Nenhuma possibilidade, senhor, (...) Então posso ficar descansado, Absolutamente descansado, senhor. O rei fez uma cruz na agenda, ao lado da palavra republicanos, disse, Já está (AIM: 90, 91).

A propósito das inquietações do rei face aos rumores da movimentação da oposição política, perpetrada pelos republicanos, é de salientar a oportunidade criada pelo narrador para desferir mais uns lances sobre a classe política que vimos descrevendo, condenando a atitude desta minoria sem assento parlamentar pelo aproveitamento inoportuno do momento de convulsão social para demagogicamente conquistarem protagonismo:

Inesperadamente, com uma deplorável falta de sentido de oportunidade, os republicanos decidiram aproveitar a delicada ocasião para fazerem ouvir a sua voz. (...) Desde que a morte havia desaparecido que não davam sinal de vida, nem ao menos, como se esperaria de uma oposição que se diz frontal, para reclamarem o esclarecimento da rumorejada participação da máfia no ignóbil tráfico de padecentes terminais. Agora, aproveitando-se da perturbação em que o país malvivía, dividido entre a vaidade de saber-se único em todo o planeta e o desassossego de não ser como toda a gente, vinham pôr sobre a mesa nada mais nada menos que a questão do regime (AIM: 88).

Com os traços destacados, acrescentando-lhes ainda os de cobardia e de incompetência, fica bem retratada uma das estruturas do país monárquico de “onde fora afastada a longa sombra de tãatos” (AIM: 26).

Se lembrarmos ainda a conversa entre o ministro do interior e o diretor de serviço desse mesmo ministério, para além de soltarmos uma gargalhada, veremos reconhecida a ideia tantas vezes já afirmada em comentários sobre a distância que vai entre a promessa de um político e a sua concretização, entre os valores apregoados e os praticados, conduzindo-nos à famosa ideia da transformação operada pela “cadeira do poder”:

Meu caro, o seu problema, digo-o sem ânimo de ofender, é não ser capaz de pensar como um ministro, Culpa minha, lamento, Não lamente, se alguma vez o chamarem a servir o país em funções ministeriais perceberá que o cérebro lhe dará uma volta no preciso momento em que se sentar numa cadeira como esta, nem imagina a diferença (AIM: 56).

No seguimento desta interpretação, torna-se irresistível não evocar o percurso do célebre e emblemático Calisto Elói, protagonista de *A Queda de um Anjo*, do nosso clássico Camilo Castelo Branco, uma das suas novelas mais célebres e hilariantes. Calisto Elói, de seu nome completo Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, mor-

gado de Agra de Freimas, é o anjo caído referido no título. Fidalgo transmuntano, austero e conservador, Calisto é eleito deputado pelo partido legitimista e vai defender no parlamento os valores tradicionais do Portugal antigo e condenar as modernices que corrompem os fundamentos da sociedade, exprimindo-se numa oratória arcaica que suscita o riso entre os seus pares. Contudo, em Lisboa, Calisto deixa-se corromper pelo luxo e pelo prazer que imperam na capital.

Pelos traços caracterizadores da classe política retratada no romance, verificamos o quanto os elementos que a compõem se afastam dos verdadeiros e genuínos princípios que deles seria de esperar. Cícero³⁶ afirmava que a suprema virtude do homem se exerce na governação. Nesse sentido, declarou: “Não basta ser detentor da virtude, como de uma técnica, se não se aplicar; (...) a virtude reside toda na aplicação que dela se faz; ora a suprema aplicação dela é a governação do Estado e a execução, em actos, e não em palavras (...)” (*apud* Pereira, 1986: 29). Ora estas palavras permitem verificar o quanto os governantes estão longe de reunir os requisitos para serem dignos representantes daqueles que os elegem. Falta-lhes não só a virtude como a demonstração da sua aplicação.

Que dizer destas tendências, destas transformações? Serão elas mais uma das sombras do ser humano? Desde quando? Até quando? O narrador *d’As Intermittências da Morte* é de opinião que “os lados escuros da natureza humana” têm uma “enorme capacidade de sobrevivência” (AIM: 87). Curiosamente, o autor do *Ensaio Sobre a Lucidez* advoga que “O poder tem destas coisas, vira os políticos como se fossem uma peúga. A primeira viragem chama-se pragmatismo, a segunda oportunismo, a terceira conformismo. A partir daqui, é melhor deixar de contar.” (*apud* Aguilera, 2010: 456, 7).

A suspensão da morte vem pôr em alvoroço estruturas de apoio social, que veem ameaçada a sua capacidade logística, e estruturas que encontravam na vida e na morte a sua atividade laboral, sentindo-se agora a um passo do abismo.

As agências funerárias são as primeiras a manifestar as suas preocupações. Desprovidas da matéria-prima essencial à sua atividade – a morte – reúnem em assembleia geral extraordinária para, em conjunto, encontrarem uma solução para o problema. Expressas as suas reais preocupações, impõe-se encontrar medidas de remediação. Então, de forma hilariante, solicitam, por carta, ao governo que torne obrigatório o enterramento ou a incineração de todos os animais domésticos e que regulamente nesse

³⁶ A evocação de filósofos clássicos ocorre-nos pela autoridade moral dos seus pensamentos e palavras ao serviço do Homem e da *polis*.

sentido. Para além disso, solicitam também a abertura de uma linha de crédito, preferencialmente a fundo perdido, para apoiar a reabilitação do setor.

Seguem-se as preocupações dos diretores dos hospitais, públicos e privados. Dão conta ao ministério da saúde do “engarramento” (AIM: 30) criado nas instituições que dirigem pela falta do natural movimento de rotatividade. Estão a braços com a sobrelocação dos espaços. Insinuem uma solução, no entanto, não se sentem moral e eticamente aptos a tomá-la. Passará a ser de carácter político. Os enfermos “em estado de vida suspenso” passarão a estar ao encargo das suas famílias.

Somam-se as lamentações dos lares de terceira idade. Os seus representantes fazem notar ao governo a monotonia do seu quotidiano, tendo de conviver diariamente com os mesmos idosos e assistir à sua degradação física e psicológica. Expressam igualmente o seu receio pelo facto de não virem a ter a mesma oportunidade quando chegarem a essa etapa da vida, por falta de lares, melhor, de “cemitérios vivos” (AIM: 34). A solução passará pela devolução dos idosos às suas famílias e pela construção de novos espaços.

A este rosário de lamentações, juntam-se as seguradoras que se confrontam com o pedido de cancelamento de milhares de apólices de seguros de vida, afinal tornam-se inúteis. Esgotadas as hipóteses de impor o pagamento das respetivas apólices, o presidente da federação, conquistando o apoio e a admiração dos seus pares, sugere a propensão de “um acordo de cavalheiros” (AIM: 35) que acaba por resultar com sucesso. É aí celebrada uma data para o limite da vida, os oitenta anos.

O que fazer com os velhos? Eis o dilema com que o estado se confronta. O governo, comprometido com a necessidade de tomar decisões sobre como será “um futuro sem morte” (AIM: 31), sente-se entalado como que num colete-de-forças. A comissão interdisciplinar, convocada para refletir sobre o assunto, não adianta soluções práticas que ajudem no quotidiano da população.

Os representantes de todas as religiões defendiam o mesmo pressuposto, “a morte era absolutamente fundamental para a realização do reino de deus e que, portanto qualquer discussão sobre futuro sem morte seria não só blasfema como absurda”. As religiões precisam da morte “como de pão para a boca”, “para que as pessoas levem toda a sua vida com o medo pendurado ao pescoço” (AIM: 37).

Os filósofos precisam da morte para continuar a filosofar. Evocam Montaigne “Filosofar é aprender a morrer”. Dastur, no seu *ensaio sobre a finitude*, defende que “A filosofia somente surge como forma cultural determinada a partir do momento em que a

ligação entre o visível e o invisível, os vivos e os mortos não é mais evidente, e que a ruptura entre morte e a vida, entre o sensível e o inteligível parece intransponível.” (Dastur, 2002: 31).

A razão, classicamente tida como expressão do bom senso, a faculdade crítica que esclarece e que guia, conduzindo a apreciações sensatas das realidades, que deveria impedir a queda nos caprichos da imaginação, nos absurdos da fantasia e no ridículo das soluções, parece ter-se eclipsado. A falta de lucidez e de rigor mental pode mesmo conduzir a atitudes extremas e profundamente hilariantes. Ilustrem-se estas afirmações com o desejo manifesto dos agentes funerários de solicitar ao governo que decretasse como obrigatório enterrar todos os animais domésticos.

Perante estes cenários fica por demais evidente que é consensual a absoluta necessidade da morte para devolver a normalidade ao país, ao estado, às instituições e às famílias. Como? Os representantes das religiões dispõem-se a organizar campanhas de orações a suplicar ao Criador o seu regresso, segundo o narrador, da “outra face da moeda” (morte). Os protestantes aderem à proposta, todavia escusam-se às procissões.

Da exposição de todos os dramas da vida resultantes da ausência da morte, o leitor pode concluir, afinal, que ela, como processo natural, não pode ser encarada como inimiga. Ela faz parte da organização das sociedades e se o homem deixasse definitivamente de morrer todos os dramas se agravariam.

Perante este cenário de drama e de ausência, as famílias, cada vez mais impotentes e desamparadas, começam por arranjar soluções para o problema. É caso para lembrar o adágio *a necessidade aguça o engenho*. Sabendo que nos países limítrofes a morte continua em plenas funções, o tráfico vai instalar-se como estratégia para pôr fim ao sofrimento, aos embaraços criados às famílias, aos estorvos que muitos idosos passam a representar. Uns por respeito à vontade consciente e expressa dos moribundos, como foi o caso daquele avô e neto, camponeses, já abordado no primeiro capítulo deste trabalho, a ilustrar o desejo de pôr fim a uma vida considerada sem dignidade. Outros por encontrarem na morte além-fronteiras “uma maneira limpa e eficaz, radical seria o termo exacto, de se verem livres dos autênticos pesos mortos que os seus moribundos eram lá em casa” (AIM: 52).

Mais uma vez fica bem marcada a ineficácia da classe política para responder aos problemas da nação. Novamente o que deveria ser não é. Mais uma constatação de que o sistema político vigente não serve os interesses e as necessidades sociais, afastando-se dos valores éticos e ontológicos. Evocando Platão, Cícero preconizou que “os

homens nasceram por causa dos homens, de maneira a poderem ajudar-se uns aos outros”, e para “servir o interesse geral, prestando mutuamente serviços, dando e recebendo, e, ora por meio da [sua] habilidade, ou da [sua] actividade, ou do [seu] engenho, estreitar os laços sociais” (*apud* Pereira, 1986: 55).

Coagido pelos governos dos países vizinhos e pela oposição interna, contestando as iniciativas que vinham sendo postas no terreno, o governo vê-se forçado a tomar medidas. Dividido entre a obrigação de corresponder às pressões externas e internas e a conveniência de pôr fim à vida de alguns idosos, decide colocar milhares de vigilantes nas zonas de tráfico, instruídos, contudo, para não serem demasiado eficientes. O cenário começa a tornar-se propício para os espíritos mais aptos e atentos que, sem quaisquer escrúpulos, vão apoderar-se do *negócio*, manipulando, explorando, matando e enriquecendo à custa do suor e das lágrimas dos aflitos e desesperados. Surge a chamada “máfia”, grafada com *ph*, segundo o narrador, para se distinguir da outra máfia, da clássica, autointitulada de “um grupo de pessoas amantes da ordem e da disciplina, altamente competente na sua especialidade” (AIM: 54). Trata-se de uma rendosa associação, resultante das largas brechas deixadas em aberto pelo inoperante sistema político. Afirma-se, telefonando para o ministério do interior, com a acutilante exigência de retirada dos milhares de vigilantes do território onde ocorria o tráfico, na determinação de assumir o comando das operações.

Mais uma peripécia criada pelo autor-narrador para demonstrar a capacidade ou a incapacidade de o governo lidar com a dificuldade. Os grandes homens afirmam-se perante as grandes adversidades. Veremos se assim será.

O narrador vai pôr em evidência as engrenagens de todo um aparelho de natureza política, moral, económica e social. Vai demonstrar, com toda a coerência e conhecimento, o que metaforicamente podemos designar de encaixe de todas as suas peças, umas mais perras – o sistema político –, outras bastantes oleadas – os maphiosos – e como a sua articulação vai determinar o funcionamento de todas as pequenas peças – a população – e limitar as suas acções.

A primeira decisão começa já a dar sinais de fraqueza e de incapacidade de fazer frente ao poder desta organização marginal. Caberá ao diretor geral do serviço do ministério comunicar a decisão de manter os vigilantes no terreno, para assim silenciar a oposição e as autoridades dos países vizinhos, no entanto, “inactivados”. Ora o malabarismo do governo não passa da assunção da sua cobardia e da sua incompetência, uma tentativa de estar de bem com Deus e com o Diabo:

(...) todos acabaremos ganhando, nós, que tiramos um peso de cima, os vigilantes, que não voltarão a ser lesados na sua integridade física, as famílias, que descansarão sabendo que os seus mortos-vivos se converteram finalmente em vivos-mortos, e a máfia, que cobrará pelo trabalho, Um arranjo perfeito, senhor ministro (AIM: 56).

As vulnerabilidades do sistema político e social estimulam o narrador para algumas demonstrações da consideração que lhe merecem os idosos e de como a sua convivência com as gerações mais novas deve ser protegida pelos efeitos positivos, assumindo-se estes como elos de transmissão de saberes de natureza popular.

Nesta primeira parte da narrativa, a igreja não encontrara ainda uma resposta válida que pudesse explicar o fenómeno que o país vivia desde a entrada do novo ano. Há elementos dessa classe que, à falta de uma explicação científica, advogam a existência de um milagre, como aliás já noutras ocasiões da história da igreja isso acontecera. No entanto, nunca nenhum do calibre deste e, no seu entender, sempre em consequência de uma fé pessoal, de uma crença inabalável nos poderes de uma força criadora. O atual milagre, estranhamente, priva todos os indivíduos da morte, ateus, agnósticos, heréticos, almas afeiçoadas a outras religiões, os bons, os maus e os piores. Esta é a teoria de alguns dos elementos dos quadros médios da igreja, enquanto os quadros superiores preferem acreditar numa “morte adiada” (AIM: 82).

Enquanto se assiste a este impasse, um leitor escrevera um artigo num jornal dizendo que esta atitude da igreja mostra que ela está a “encanar a perna à rã”. Esta expressão de cariz popular causou estranheza nos jornalistas que, depois de algumas tentativas para descobrir o seu significado, com a ajuda de dicionários, não conseguem, lembrando-se de recorrer ao porteiro de prédio, um senhor de origem rural, há muitos anos saído da província, que solícita e educadamente lhes explica o seu sentido:

Perguntaram-lhe se conhecia a frase e ele respondeu que sim senhor conhecia, perguntaram-lhe se sabia o que significava e ele respondeu que sim senhor sabia. Então explicou lá, disse o chefe de redação, Encanar, meus senhores, é pôr talas em ossos partidos, Até aí sabemos nós, o que queremos é que nos diga que tem isso que ver com a rã, Tem tudo, ninguém consegue pôr talas numa rã, Porquê, Porque ela nunca está quieta com a perna, É isso que quer dizer, Que é inútil tentar, ela não deixa, Mas não deve ser isso o que está na frase do leitor, Também se usa quando levamos demasiado tempo a terminar um trabalho, e, se o fazemos de propósito, então estamos a empatar, a encanar a perna à rã, Logo a igreja está a empatar, a encanar a perna à rã (AIM: 83).

A nosso ver, o recurso à figura do idoso parece querer demonstrar a estima e a defesa da harmoniosa e salutar convivência entre diferentes gerações, na perspetiva humanista, e já clássica, da importância de que se reveste a figura do velho, do ancião,

no convívio próximo com os da sua espécie, na dimensão dos valores da continuidade de um legado histórico, cultural e humano, parecendo insinuar a defesa de uma noção de Homem/ Humanidade simples na relação com o outro, com os seus pares, na base da partilha, da união, da entreatajuda, da transmissão de um saber muitas vezes “ só de experiência feito”. Ressalta-se a valorização do idoso como alguém capaz de colaborar na resolução de dificuldades, de enigmas, quando os livros não o fazem.

Ser mais velho é ter vivido mais, é ter mais vivências e experiências para recordar e partilhar. Entendamos valorizar e respeitar os mais velhos , não pelo simples facto de serem mais velhos, mas pela sabedoria, pela longa aquisição de experiência e reflexão. A autoridade que daí resulta funciona, muitas vezes, como critério de verdade, como um assentimento retratado na máxima *Vox populi, vox Dei* (voz do povo, voz de Deus)³⁷. É nesta perspetiva que queremos afirmar o valor da velhice porque é neste sentido que ela nos parece ser proposta pelo narrador.

Para além deste simples exemplo de uma expressão popular, muitas outras existem, ora utilizadas prazerosamente pelo narrador, dando conta do seu apreço por palavras e expressões do povo (“era só um atirar barro à parede”), ora por intervenientes diretos ou indiretos na história (“Não estou para sustentar burros a pão-de-ló, desabafa-va, em post scriptum, um segurado particularmente maldisposto”) (AIM: 35).

Cingindo a análise ao romance em estudo, diremos que o recurso abundante ao registo de língua popular corresponde a uma valorização de todos aqueles que o utilizam, constituindo uma exaltação do espírito que ele representa, marcado pela dignidade, inteligência e pela sabedoria dos humildes, por oposição à ignorância e incompetência dos poderosos. Entendamos poderosos no sentido daqueles que portadores de mais

³⁷ Lembremos o valor simbólico da figura do Velho do Restelo, criada por Camões, inserta no Canto IV de *Os Lusíadas*, estrofes 94 – 104. É conveniente lembrar também que Saramago nutre pela figura do idoso um carinho especial, sendo uma presença recorrente nas suas obras. Parece-nos plausível que a sua sensibilidade resulte da relação de profunda admiração e quase veneração pelos seus avós maternos – Jerónimo e Josefa – evocados pelo autor em variados momentos da sua vida social (Referência explícita no discurso de entrega do Prémio Nobel), atribuindo-lhes um notável reconhecimento na construção da sua formação moral e cívica. São também referenciados nas suas obras, destacando-se, a título mais exemplificativo, mas não aleatório, as crónicas intituladas “*Carta para Josefa, minha avó*” e “*O Meu Avô Também*”, duas crónicas onde a intensidade da linguagem lembra a poesia. Também poderão ser lidas como um louvor às suas qualidades morais e éticas, (Saramago: 1999c, 27-29). Estes sentimentos estão bem patentes também n’*As Pequenas Memórias* (Saramago, 2006).

estudos representam classes socialmente mais favorecidas, como os políticos, os gestores, os filósofos, os teólogos, os jornalistas, entre outros.

A ilustração deste sentido pode ser feita através da solução encontrada pelo camponês para pôr termo ao seu sofrimento, bem como ao do seu neto, que descobriu como enganar a morte. Nesta perspectiva fica demonstrado que as personagens populares apresentam maior capacidade inventiva que as personagens mais cultas que acabam por ser intelectualmente parodiadas.

A propósito do uso popular da língua, devemos ressaltar ainda os adágios e as frases sentenciosas, mostrando a versatilidade do nosso idioma, a sua força formativa e a sua riqueza semântica. Vejamos alguns dos muitos exemplos possíveis: “Agora mesmo, o ferro deve bater-se enquanto está quente, Vamos”; ou noutro passo: “Conhece o ditado antigo, nunca digas desta água não beberei”; e ainda: “A única maneira de liquidar o dragão é cortar-lhe a cabeça, aparar-lhe as unhas não serve de nada” (AIM: 51, 56, 62 *et passim*).

Recorde-se, por exemplo, a passagem em que o narrador, descrevendo a aflição em que se encontra o ministro do interior, face às exigências da máfia, diz que ele se sente “Entalado entre a espada e a parede, entre sila e caribdes, entre a cruz e a caldeirinha, correu a consultar o primeiro-ministro sobre o inesperado nó górdio surgido” (AIM: 58).

A transcrição a que procedemos, quase uma espécie de digressão oratória, de certo modo já característica do estilo do autor, evidencia que Saramago, no seu discurso narrativo, mistura a sabedoria popular com a erudição clássica. Vemos que o autor apresenta a expressão “entre sila e caribdes”³⁸ posteriormente à tão vulgar expressão “entre a espada e a parede” e à razoavelmente conhecida “entre a cruz e a caldeirinha”, numa demonstração de conhecimentos sobre a riqueza da língua materna, manipulando-a de acordo com as suas intenções, a que não estará, certamente, alheia a função pedagógica da escrita. Este uso variado parece conotar a presença simultânea do escritor, que tem as suas imagens, e a das pessoas sobre as quais está a escrever, que têm as delas.

Todas elas representam a sensação de se estar num dilema, em perigo iminente, em grande dificuldade. Relativamente à clássica expressão (“entre sila e caribdes”), o

³⁸ A origem desta expressão (segundo o *Grande Dicionário Enciclopédico*) deve-se a uma realidade de grande perigo por que passavam os marinheiros quando navegavam no estreito de Messina, pois ao fugirem do Caribde, um turbilhão que aí se formava, iam muitas vezes contra Cila, rochedo pouco distante da costa de Itália. Embora não seja esta a expressão que surge n’*As Intermitências da Morte*, é este o seu sentido.

narrador nem usou maiúsculas para designar o rochedo e o turbilhão, nem utilizou a mesma forma gráfica para “Cila”, optando por “sila” como se quisesse que se valorize o som que a palavra produz, negligenciando a materialização escrita.

Ao dar uma outra forma a esta expressão, o narrador está a afirmar o seu estatuto de diferença que a literatura lhe confere, consciente de que “a literatura tem um sistema seu de signos e de regras de sintaxe de tais signos, sistema esse que lhe é próprio e que lhe serve para transmitir comunicações peculiares, não transmissíveis com outros meios” (Aguar e Silva, 1988: 95).

Ao lermos a frase em que surge “entre sila e caribdes”, apercebemo-nos de que a mesma faz parte de uma enumeração de expressões (ou frases feitas), estando enquadrada precisamente no meio de duas que fazem parte do universo linguístico da grande maioria dos falantes.

Destacando-se pela invulgaridade, “entre sila e caribdes” surpreende-nos nesta enumeração em que as marcas de oralidade parecem querer evidenciar-se, não deixando, no entanto, margem para qualquer dúvida sobre o sentido de dificuldade, de obstáculo que lhe é atribuído. Ao colocar a expressão “entre sila e caribdes”, como marca evidente de cultura, de domínio de outros níveis e códigos que fogem à vulgaridade – tal como a utilização de “nó górdio”, mais um sinal de erudição –, este narrador terá pretendido surpreender o leitor, assumindo o poder da sua arte de se apropriar do código linguístico e de o moldar de forma a produzir os efeitos desejados.

Finalizando a abordagem da primeira unidade funcional do romance, parece-nos ter ficado claro que o autor-narrador nos propôs pensar racionalmente nas consequências de um facto inventado literariamente e que só na literatura pode existir. Conforme opinou Gonçalo M. Tavares (2005: 11), “o desenvolvimento literário de um facto improvável permite compreender as fendas, os circuitos, as fixações, os perigos, os mecanismos daquilo que está realmente a acontecer no mundo”. O desafio lançado ao homem parece não ter encontrado uma solução que não passe pela assunção da sua natureza – morrer faz falta.

2.3. O regresso de átropos

Átropos ter-se-á mantido no silêncio dos seus aposentos assistindo ao desfilar de acontecimentos e aos ambientes criados durante a sua ausência. Ter-se-á colocado como

que num camarote observando atentamente as reações dos humanos. Parece-nos que só ela conseguirá devolver ao país a normalidade que durante sete longos meses perdera.

Assim, na segunda unidade funcional do romance, marcando o seu início no capítulo sete, átropos recupera a sua atividade, suspende a sua *intermitência*, ativa os seus mecanismos, inovando, no entanto, na forma de comunicar a morte aos seus destinatários. Assumindo a “brutalidade” do “injusto e cruel procedimento que vinha seguindo, que era tirar a vida à falsa-fé, sem aviso prévio” (AIM: 106), cada um dos visados passará a ser prevenido “por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe resta da vida” (AIM: 107). Este segundo momento parece corresponder ao lançamento de um novo desafio, agora de caráter estritamente individual.

Como reagirá o homem ao saber que, a partir de certo momento, vive com um prazo matematicamente definido e já não somente na convicção de que um dia o seu fim chegará? Não constituirá esta opção da personagem, agora sim, um cruel desafio à capacidade de o homem lidar com a sua própria morte? Certamente a maioria das pessoas preferiria ser surpreendida pela morte a ser condenada por ela. Será esta uma estratégia da morte para que o homem se confronte de forma nua, sem rodeios e incertezas, com a sua finitude?

A intenção parece-nos plausível, no universo da temática da alegoria da morte presente no romance, no sentido daquilo que já afirmámos em páginas anteriores, dizendo que “a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte” (Dastur, 2002: 13), sendo, deste modo, criada a oportunidade, ainda que ficticiamente, de o homem se confrontar com a sua “morte própria, como minha-morte, o que implica considerar, por aquele que pensa, a possibilidade de seu próprio desaparecimento” (Dastur, 2002: 29).

O regresso ao exercício das suas funções é comunicado por carta, misteriosamente sem remetente (o que na prática comum às vezes acontece) e sem destinatário (uma novidade que contribui, de facto, para um efeito de estranheza) endereçada ao diretor geral da televisão em sobrescrito de cor violeta³⁹. Esta modalidade de comunicação, numa redação cuidada, respeitará os formalismos e as convenções associadas ao género epistolar. Nela vamos encontrar, para além da saudação inicial e da assinatura, três ideias bem definidas – a informação principal – os fundamentos do retomar de ati-

³⁹ Entendemos que a escolha da cor da carta, violeta, estará em sintonia com o universo tradicionalmente associado à dor da morte, à tristeza e ao sofrimento.

vidade detalhadamente expostos – a justificação do enigma e uma análise autocrítica em relação à suspensão.

Na sequência da decisão da morte, um pouco mais tarde, os telespetadores ficarão a saber que a sua aparente greve não passou de uma tentativa de demonstração do quanto a morte é essencial à vida do estado e das famílias, conforme afirmámos relativamente à justificação para a lógica da primeira unidade funcional do romance.

Durante sete meses, a morte fez como que um teste à ausência da sua atividade, mantendo-se atenta aos desempenhos de toda uma sociedade, inicialmente eufórica com a sua inatividade, posta a salvo de incomodidades metafísicas, e, posteriormente, desesperada e impotente, com uma ausência capaz de abalar a sustentabilidade de um estado social que se pretende dignamente capaz. Assim, assumindo a responsabilidade do caos causado, a morte decide

(...) informar que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, sem protestos notórios, desde o princípio dos tempos e até ao dia trinta e um de dezembro do ano passado, (...) ora bem, passado este período de alguns meses a que poderíamos chamar de prova de resistência ou de tempo gratuito e tendo em conta os lamentáveis resultados da experiência, tanto de um ponto de vista moral, isto é, filosófico, como de um ponto de vista pragmático, isto é social, considere que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto, quer em sentido vertical, quer em sentido horizontal, seria vir a público reconhecer o equívoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade (AIM: 105,106).

A morte, no uso dos seus plenos poderes, torna a sua “decisão irrevogável” (AIM: 106), tendo, no entanto, a delicadeza (com sabor a malvadez) de a justificar. Não lhe restam dúvidas de que a sua existência é necessária e reguladora de todo um sistema social e familiar, por isso irá reativar a sua atuação. Comunica-o claramente e com toda a sua determinação, não fosse ela “uma imperatriz” (AIM: 169). Lembremos que, num dos seus poucos diálogos com a sua companheira gadanha, autocaracteriza-se dizendo que ninguém no mundo ou fora dele teve mais poder do que ela, “eu sou a morte, o resto é nada” (AIM: 147).

A carta misteriosamente colocada na mesa do diretor - geral da televisão deixou-o completamente transtornado, quando percebeu que a morte regressaria à ação e que lhe caberia a divulgação das linhas que a morte, por sua mão, escrevera. Atónito, decide estabelecer contacto com o gabinete do primeiro-ministro, solicitando um encontro para partilhar a informação e, desta maneira, ambos encontrarem a melhor solução para as pretensões da morte.

O encontro ocorre no maior dos secretismos e o anúncio do retorno de tãatos será feito no jornal das vinte e uma horas, reduzindo, deste modo, o espaço de tempo entre o conhecimento dado à população e o reinício das suas funções (anunciado, com exatidão, para a mesma hora da sua interrupção, “a meia noite”. Vemos assim reforçado aqui o sentido que atribuímos no tópico *Afastamento de átropos*, à hora escolhida – nova passagem, um novo tempo). Com a hora escolhida pelos responsáveis pela divulgação, pretende-se minimizar as consequências do choque na população, evitando manifestações de pânico e de histerismo, particularmente nas famílias que tinham a seu cargo moribundos.

O primeiro-ministro, contrariamente à expectativa do diretor-geral da televisão, não esconde a sua satisfação com o conteúdo da carta. Reconhece que o regresso da morte irá corresponder a uma catástrofe, no entanto, vem resolver-lhe “uma quantidade de problemas” (AIM: 103). Assistimos a mais uma oportunidade de verificar que o poder político, tal como tem sido demonstrado, não dispõe de capacidades para fazer face às necessidades da população e que se compraz quando as situações se mostram favoráveis à ocultação das suas impotências.

Evoquemos novamente Cícero quando refletia sobre os deveres de um governante, dizendo que

os que se preparam para governar a república, devem observar dois preceitos de Platão. Um é que devem cuidar tanto dos interesses dos seus concidadãos que todos os seus actos se devem aferir por essa medida, esquecendo o seu próprio bem-estar; o outro, é que cuidem de todo o corpo da república, a fim de, ao tratarem de uma parte, não abandonarem as restantes. Pois tal como a tutela, assim a administração da república deve ser conduzida, não para vantagem daqueles a quem está entregue, mas daqueles que lhes foram confiados (Cícero *apud* Pereira, 1986: 56).

A nova modalidade de anunciar a morte – a receção de uma carta violeta e violeta com a antecedência de uma semana – vem levantar a velha questão de pôr o homem em confronto com a sua própria morte, agora situada já não num momento vago e indefinido, mas num momento exato, determinado, ficando o destinatário a saber que dispõe de oito dias para organizar a sua partida. A tensão vai aumentar certamente. Nova prova às reações do ser humano. Como vão reagir os futuros mortos ao gentil aviso da morte?

A pretensão de que, metaforicamente, “o comboio regresse aos carris do costume para fazer a viagem de sempre” (AIM: 107) deixou a população em alvoroço e com-

pletamente desorientada. Confirma-se uma das intemporais fragilidades do homem: o medo da morte é incontornável.

Face ao novo rumo anunciado pela morte, o primeiro-ministro convoca todo o governo para uma reunião de urgência, no sentido de tomar medidas que permitam enfrentar a nova situação que o país viverá. Estima-se que 60.000 moribundos acumulados ao longo dos primeiros sete meses do ano vão falecer ao mesmo tempo. Também os representantes das agências funerárias reúnem para concertar esforços de atuação e responder às necessidades.

A propósito da grandiosidade do número estimado, o narrador aproveita para mais uma pequena demonstração da crueldade da natureza humana, dizendo que só em ações perpetradas pelo homem se assistiu a tão elevado número de vítimas. Em tom crítico acrescenta que a morte “sempre matou muito menos que o homem” (AIM: 103).

Curiosamente, e sem aviso prévio, à última badalada da meia-noite, vítima de enfarte de miocárdio, morre o presidente da associação das agências funerárias. É caso para lembrar o adágio “não há regra sem exceção”, nem sistemas perfeitos. A morte, a “imperatriz” toda poderosa, parece dar sinais de algumas fragilidades características dos humanos. Resultará esta falha da morte, esta aparente falibilidade, da convivência com os humanos? A possibilidade existe.

A carta lida na televisão vai ser reclamada pelos responsáveis dos jornais, interessados em aumentar o seu volume de vendas com a sua publicação. No seu entender, a população fará questão de a ler e reler, digerindo cada uma das suas palavras. A carta, tal e qual fora escrita pela sua poderosa autora, não foi publicada na sua forma original por um dos jornais que ousou proceder a alterações, depois de consultar um gramático.

A adulteração da carta, no que concerne à grafia da sua assinatura com letra maiúscula, causou na sua redatora indignação, levando-a a exigir a retificação da mesma. Esta exigência fez-se acompanhar de um esclarecimento em que a morte diferenciava as palavras *morte* e *Morte*. Assim, ficámos a saber que *morte* designa o conceito de *morte quotidiana*, aquela que iria ser ativada e *Morte* designará outra coisa, um conceito pouco especificado, de certo modo inefável, no entanto bem mais sério e gravoso do que a anterior. O gramático consultado pelo jornal opinou que

a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever. Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, (...) mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obses-

siva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. Uma vergonha, uma provocação, continuava o gramático, e perguntava, Se a morte, que teve o impagável privilégio de assistir no passado aos maiores génios da literatura, escreve desta maneira, como não o farão amanhã as nossas crianças se lhes dá para imitar semelhante monstruosidade filológica (AIM:117).

O comentário, feroz e indignado, emitido pelo especialista à redatora da carta, num tom condenatório e num espírito quase inquisitorial, elevando a sua prática de escrita ao nível de pecado, ativa-nos a memória para comentários congêneres dirigidos ao autor do romance.

Neste sentido, porém, sem perdermos a noção de que queremos demonstrar, nesta unidade funcional, a reação do homem à vida vivida a termo certo, não será legítimo equacionar se este gramático será uma espécie de porta-voz de tantos pseudoleitores de Saramago? Afinal as acusações do não domínio das mais elementares regras da arte de escrever, da não utilização dos pontos finais, ou mesmo uma acusação mais lata e infundada da não utilização dos sinais de pontuação, do não uso devido dos alfabetos maiúsculo e minúsculo, da não demarcação dos parágrafos e da sua extensão, são coincidentes. O receio dos prejuízos decorrentes deste modo de expressão, destacados pelo gramático, é também eco de muitos comentários gratuitos proferidos em relação ao fracado domínio da língua portuguesa por grande parte dos nossos alunos. Muitas dessas vozes fazem do estilo literário de José Saramago um bode expiatório, ignorando precisamente o estatuto de literariedade conferido ao texto saramaguiano e negando o seu estatuto de criador e como tal no direito de subverter a norma, definindo-se, assim, um estilo de autor, não incorrendo, todavia, naquilo que muitos designam de erro sintático ou ortográfico.⁴⁰

Na verdade, o estilo de Saramago não agradará a todo o tipo de leitores. O seu tom iconoclasta tanto pode conquistar leitores como afugentá-los. Para ser compreendido e apreciado pressupõe treino de leitura e leitores já familiarizados com o texto literário. Não só pela densidade dos temas e da espessura de muitos dos seus romances, mas também pela utilização que faz do material linguístico. Não se trata de um autor canóni-

⁴⁰ A este propósito sugerimos a leitura da crónica de Luís Osório, publicada pelo jornal *Sol*, no dia 19 de fevereiro de 2013, intitulada *A disciplina de Português é um crime contra o futuro*, onde o autor reflete sobre o ensino do Português nas nossas salas de aula. Transcrevemos aqui apenas uma das suas interrogações “Quantas vezes ouvi professores de Português a criticar Saramago por não saber colocar as vírgulas nos lugares certos?”

co, logo pela forma como utiliza a própria página que corresponde a uma densa mancha gráfica. Falta ao texto o travessão para identificar o interlocutor no diálogo, sendo o início das falas de cada personagem assinalado com letra maiúscula, precedida de uma vírgula. A frase característica da escrita de Saramago é uma frase quase sem pontos finais e cadenciada na pausa da vírgula.

Allain Salles, jornalista do diário francês *Le Monde*, definiu com muita objetividade o estilo de Saramago, dizendo que

A chave do estilo (...) é esta: os diálogos fundem-se num bloco de prosa compacto. São introduzidos por uma vírgula, seguidos duma maiúscula que assinala a mudança dos locutores. Isto dá grandes romances polifônicos, labirínticos, como *Memorial do Convento*, *Ano da Morte de Ricardo Reis* ou *História do Cerco de Lisboa*. As vozes aqui misturam-se, os romances parecem óperas. As vozes das personagens sobrepõem-se e são entrecortadas pela do romancista omnisciente, por vezes, irónico (AA.VV., 2011: 211).

Não descuramos que Saramago seja um escritor complexo e difícil, aparentando uma espécie de revolução gramatical no modo como manuseia o código linguístico. Contudo, ler Saramago é reconhecer-lhe uma grande capacidade inventiva. É, como ele disse, assistir à apresentação de um pacto ao leitor, um pacto normalmente de rutura com a ordem estabelecida, e o leitor ora aceita, ora não aceita, num espírito perfeitamente livre e democrático.

Veja-se o caso d’*As Intermittências da Morte* onde se torna premente o desenvolvimento da ação em torno da suspensão da atividade da morte e das consequências que daí derivam. O autor cria um ponto de partida inverosímil, impossível, com resultados bem verosímeis.⁴¹

Por várias ocasiões, Saramago se viu confrontado com a questão do seu estilo e sempre respondeu com a mesma coerência de argumentos. Por altura da escrita do romance que assinala esta sua nova forma de utilizar o código linguístico, *Levantado do Chão* (1980), sentiu o processo criativo como uma espécie de conversa com o leitor.

Nesta lógica de perceção, em seu entender, deixou de fazer sentido a utilização dos sinais convencionais. Saramago considera que, assim, aproxima o discurso escrito ao discurso oral. Diz que falamos como quem faz música e que toda a fala e toda a música se assinala com pausas. “Chamo ao ponto e à vírgula sinais de pausa, uma pausa

⁴¹ Ideia proferida por Saramago no programa *Conversas com escritores*, RTP2, entrevista a José Rodrigues dos Santos, 1 de novembro de 2009.

longa, uma pausa breve como se fosse música”. Assistimos, então, à introdução no texto de alguns mecanismos da fala relacionados com a sua fluência:

Se usasse constantemente sinais gráficos de pontuação seria como se estivesse a introduzir obstáculos ao livre fluir desse grande rio que é a linguagem do romance, como se estivesse a travar o seu curso. No fundo, é como se escrever fosse narrar. Claro que tudo isto é sempre subjetivo e podem ser encontradas muitas outras razões para justificar esta técnica. Estas, no entanto, são as minhas e não me parecem de todo más (Saramago *apud* Aguilera, 2010: 245).

Seguramente, podemos afirmar que a sintaxe de Saramago jamais é beliscada pela forma como pontua e escreve. O próprio, ainda em entrevista a José Rodrigues dos Santos, defende que “Não admite violar as regras da gramática”.⁴²

Numa outra ocasião,⁴³ tinha dito que, nos romances, tenta explicar aos outros, como se tivesse necessidade para compreender o que diz, num apelo à comunicação oral, “Escrevo para compreender”. Considera que a fala é muito mais dinâmica que a escrita, que a palavra escrita se destina a ser ouvida. “ A palavra escrita é uma palavra embalsamada, está como uma crisália à espera que a despertem”.

Aceitando e respeitando as dificuldades que o seu estilo possa despertar, na tentativa de as suprir, Saramago recomenda que a leitura seja feita em voz alta, duas ou três vezes, e a compreensão ficará garantida. Acrescenta ainda que confia na sensibilidade do leitor, o livro é-lhe entregue inacabado. A propósito do grau de dificuldade associada à sua escrita, lembremos uma frase de Albert Camus, utilizada certa vez pelo jornalista e escritor italiano Roberto Saviano, referindo-se ao estilo literário de Saramago, quando disse “o escritor que decide escrever de forma clara quer leitores, o escritor que escreve de forma obscura prefere intérpretes” (AA.VV., 2011: 243). Em nossa opinião, ambas as opções são certas. Saramago escreve de forma clara, embora muitas passagens das suas obras solicitem mais do que uma leitura, não pelo “barroquismo” das palavras, mas pela profundidade da mensagem. Por outro lado, as suas mensagens também pressupõem “intérpretes” para decifrar significados mais ocultos e, não raras vezes, de domínios existencialistas ou metafísicos.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ Entrevista de Saramago ao canal TV Cultura, *Roda Viva*, 13.10.2003.

Voltemos à questão central desta segunda unidade funcional – o regresso de átropos. A hecatombe anunciada para a meia-noite do dia em que a atividade da morte terá lugar vem exigir que o governo acautele as medidas a ter em conta em situações desta natureza. Como poderá o estado assegurar o atestado de óbito de tantos milhares de finados em tempo útil? Como dar a saber às autoridades as moradas onde se encontram os cadáveres? Ora estas questões vão ser de resolução fácil. Se o festejo da ausência pudera ter sido comemorado com o recurso a um dos símbolos pátrios, a bandeira, por que não reutilizá-lo?

No momento do relato deste acontecimento, o leitor vai poder observar novamente as reações das forças que se manifestaram aquando da suspensão da morte, nomeadamente, os diretores dos lares e dos hospitais, os representantes das companhias de seguro, a igreja e a máphia.

Desta feita, os lares, vendo assegurada a rotatividade dos idosos, ficam satisfeitos e encaram com agrado o quotidiano. Chamam as famílias para recolher os corpos dos falecidos, preparam os novos ingressos, dando prioridade aos mais promissores a nível económico.

Os hospitais ficam mais aliviados, médicos e enfermeiros livram-se dos moribundos que, por falta de familiares e de dinheiro, aguardaram o momento do seu fim em arrecadações e recantos, esconsos e desvãos. As seguradoras, olhando seguramente pelos seus interesses, tardam em manifestar-se. Estas reações de satisfação e de alívio permitem constatar o quanto a ação do homem em sociedade é, maioritariamente, assente em torno de fortes pilares económicos.

A máphia, como força inteligente e hábil, vai analisar nova forma de espoliar, pois já não será contactada para assegurar o transbordo dos padecentes para o outro lado da fronteira. Quem serão desta vez os alvos? As agências funerárias, a força, no momento, mais provida de lucros. Como argumentar? Sendo as funerárias agora o rosto da morte, então há que abordá-las com a tese de que serão alvo de assaltos e de ameaças de morte por parte de ativistas de associações ilegais de cidadãos revoltados com a desilusão da perda do direito à vida eterna. As ações destes ativistas terão como alvo os proprietários das agências, na sua ausência, os gerentes, empregados ou mesmo as suas famílias.

Os maphiosos propagam o medo e exigem inteiro segredo da sua atividade. Os seus clientes terão de pagar a quantia imposta, por sinal elevadíssima, sem direito a

recibo. Afastam-se do princípio bíblico “Com o suor do teu rosto, ganharás o pão”. Afirmam-se implacáveis.

Por seu lado, a igreja congratula-se com o sucesso das suas preces a favor do regresso da morte, poupando a humanidade aos piores horrores. Lamenta apenas o modo massivo como a morte regressou, não dando tempo para levar o último sacramento aos seus crentes.

Os destinatários das cartas da morte reagirão, naturalmente, com perplexidade e desconcerto. A intenção da morte, disfarçada com requintes de malvadez, de dar oito dias ao recetor da carta para resolver os seus assuntos, para pagar os seus impostos e as suas dívidas, e despedir-se condignamente da família, não resulta. Vamos assistir às mais diferentes reações. Uns entregam-se aos prazeres do sexo, outros à alienação do álcool, outros ainda à antecipação da morte através do suicídio ou à entrega total à religião. Todos os destinatários da morte, fortes e fracos, racionais e menos racionais, não suportam aguardar pelo momento exato da morte. Efetivamente, o desafio colocado ao indivíduo de se confrontar com o seu próprio fim é algo tremendo, pavoroso:

Decidiram faltar ao cumprimento dos seus deveres cívicos e familiares, não fazendo testamento nem pagando os impostos em dívida, houve muitas que, pondo em prática uma interpretação mais do que viciosa do *carpe diem* horaciano, malbarataram o pouco tempo de vida que ainda lhes ficava entregando-se a repreensíveis orgias de sexo, droga e álcool talvez pensando que, incorrendo em tão desmedidos excessos, poderiam atrair sobre as suas cabeças um colapso fulminante ou, na sua falta, um raio divino, matando-as ali mesmo, as furtasse às garras da morte propriamente dita (...) outras pessoas, estóicas, dignas, corajosas, optavam pela radicalidade absoluta do suicídio (AIM: 137,138).

Pelas reações descritas, resta-nos concluir que a ignorância do momento do fim de cada ser humano é preferível ao seu conhecimento, será uma bênção e nunca uma pretensão. A morte é, como temos vindo a demonstrar, um fenómeno deveras assustador e que, apesar de certo, inquieta e atormenta tantos dos seus destinatários. Sobre a morte, Saramago afirmou um dia:

Aquilo que profundamente me dói, e não posso fazer nada contra isso, é porque eu penso que a morte autêntica não tem que ver com esse momento em que uma pessoa passa de um estado a outro, está vivo e está morto. É outra coisa que se resume desta maneira: “Tu estavas e agora já não estás.” Isto é a morte” (Saramago, 2010: 25)

Nestas breves palavras, o autor, de forma simples e objetiva, define a finitude do ser humano. A morte, o deixar de estar vivo, não seria tão perturbador se correspondes-

se a um simples estar e deixar de estar. A morte quando é “autêntica”, que assim deve ser, pressupõe uma dualidade de locutores e essa dualidade deve fazer parte da vida para que também ela seja “autêntica”. Só assim se entende o quão penosa ela é na perspectiva de quem parte e sobretudo de quem fica.

A definição aqui apresentada espelha o entendimento que o autor faz da matéria em apreciação. Corresponde ao seu ponto de vista e resume as angústias que advêm desse fenómeno.⁴⁴

2.4. Novo afastamento de átropos

Penso que o amor é o encontro da harmonia com o outro.
Saramago (*apud* Aguilera, 2010: 48)

Na terceira e última unidade funcional do romance em análise, situando o seu início no capítulo dez, vamos assistir às inquietações e às angústias de átropos, geradas pela insólita devolução de umas das suas fatídicas cartas, e ao culminar do romance com uma outra *intermitência*.

A carta misteriosamente devolvida havia sido endereçada a um violoncelista, solteiro, de quarenta e nove anos de idade. A situação vai intrigar fortemente a sua expedidora e dar novo impulso à dinâmica narrativa, prendendo a atenção do leitor, na expectativa de acompanhar e satisfazer a curiosidade do enigma instalado.

A morte, nunca tendo visto negado qualquer dos seus intentos, reagiu com muita estranheza e desnorte. Não compreende as razões da pretensa entrega três vezes falhada. Sente-se estupefacta e abatida, nunca um indivíduo deixara de cumprir a sua morte em milhares de séculos da sua contínua atividade. Ora parece-nos que a morte começa a dar aqui os primeiros sinais de fragilidade e de humanidade. A curiosidade, como sabemos, é um dos traços mais permanentes na natureza humana. É um fator de progresso, de reflexão, de indagação e de transformação do mundo e do estado de coisas. Estaremos já perante um traço caracterizador indiciador de alguma mudança? A plausibilidade da ideia parece existir. Será um primeiro passo para a mudança no rumo da atividade da morte?

⁴⁴ Excerto de uma entrevista dada a João Marcelino (DN) e José Fragoso (TSF), publicada pela primeira vez no *Diário de Notícias* de 28 de outubro de 2007 e publicada novamente na edição do DN de 2010, em homenagem ao autor no dia seguinte ao da sua morte.

A vontade de tentar encontrar razões que justifiquem o facto fá-la ir ao encontro do seu destinatário. Penetra no interior da sua habitação, encontra-o a dormir sozinho com um cão por companhia, também dormindo ao lado da sua cama. Aí a morte começa a ganhar robustez física, coisa que não acontecera até esse momento, os seus simples ossinhos cobrem-se e ajoelha-se na sala de música perante a “suíte número seis opus mil e doze em ré maior”, de Sebastian Bach,⁴⁵ escrita “na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor” (AIM: 159).

Será de notar, a partir desta atitude da personagem, que se curva perante a música, a presença de mais um traço de humanidade e, como tal, de vulnerabilidade. A morte demonstra sensibilidade à forma de arte que constitui a linguagem mais universal entre os humanos, a música. Poderá começar aqui a notar-se a presença de pontos de convergência entre ambos. A informação sobre os sentimentos envolvidos na “suíte número seis” parece-nos muito rica do ponto de vista dos valores humanos defendidos pelo narrador e adquirir valor de indício. Lembremos que “indícios são unidades que sugerem uma atmosfera, um carácter, um sentimento, uma filosofia. Têm sempre significados implícitos, e frequentemente só se decifram a nível da detecção dos valores conotativos de certos lexemas ou expressões” (Lopes & Reis, 1991: 194, 195).⁴⁶ Nesta perspetiva, a convergência de interesses entre a morte e a música parece dar os primeiros sinais para uma aproximação bem-sucedida.

A curiosidade da morte pelo músico vai aumentando de intensidade ao ponto de decidir ir procurá-lo ao teatro onde este costuma atuar. Num primeiro momento, fá-lo de forma invisível, servindo-se da sua versatilidade, que oscilava entre o visível em privado e o invisível em público. Assiste ao ensaio e depois acompanha-o a casa, observa todos os seus rituais quotidianos e capta os momentos de afetividade entre este homem

⁴⁵ A escolha de Bach como autor das composições que virão a aproximar a morte e o músico parece-nos passar pelo gosto confesso do autor da obra por este compositor. É certo que Bach é um compositor enquadrado no período barroco em que a temática da vida e da morte estava muito presente. No entanto, por leituras feitas, encontramos apenas a referência ao apreço de Saramago pelo compositor, que ouvia com muita frequência. À pergunta “Porquê a escolha da suíte número seis?”, feita pelo diretor do jornal Público, em 2005, Saramago respondeu “Tinha de encontrar uma suíte para violoncelo a solo. Das seis suítes de Bach, que me pus a escutar com mais atenção, a número seis foi aquela que ouvi com mais força.” Podemos ainda acrescentar que as cerimónias fúnebres do autor integraram também composições de Bach: “Às onze horas entrou a violoncelista e (...) ouviu-se Bach” (AA.VV., 2011: 191).

⁴⁶ A propósito do conceito de *indício* convém lembrar que Roland Barthes designou *indícios* de “unidades funcionais” (*apud* Aguiar e Silva, 1988: 725). Neste sentido, dão o seu contributo para a evolução e o desenvolvimento da ação.

solitário e o seu cão⁴⁷, único companheiro, tanto das horas serenas como das horas mais desassossegadas. Entre o cão e o homem são notáveis os laços de afeto, de companheirismo e de cumplicidade. A relação entre o músico e a morte passa pela presença do cão, servindo de “intercessor entre um mundo e o outro, de intérprete quando os vivos interrogam os mortos e as divindades subterrâneas”. (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 152). Ele dorme no regaço da morte, consola o músico quando se sente “um trapo” em consequência do mistério que a morte (personagem) é para si. É caso para dizer que o cão medeia a relação músico/morte, assumindo um papel de mediador em termos afetivos.

A invisibilidade da morte, o acompanhamento do violoncelista e o controlo dos seus movimentos sem que ele se aperceba, sugere-nos a ideia de que a vida está sempre enredada na morte, que vida e morte são inseparáveis desde o nascimento do ser humano, facto de que os adágios da sabedoria popular se apropriam com veemência (“Morte certa, hora incerta”). Françoise Dastur caracterizou a morte dizendo que “ela é, em sua irreabilidade, mais presente do que o serão jamais as coisas da vida real”, e, por isso, “deve-se reconhecer nessa ausência absoluta que é a morte um modo paradoxal de se apresentar” (2002: 60, 61).

Prova de que o interesse da personagem aumenta é o desejo de a morte se ausentar durante uma semana, para isso pedindo à gadanha, sua única companheira, que a substitua na função de proceder ao envio das cartas que deixa devidamente organizadas. Antes de partir, esta morte esqueleto vai transformar-se em mulher, vai humanizar-se e vestir-se a rigor: “A morte, porém, esta que se fez mulher, tira da bolsa uns óculos escuros e com eles defende os seus olhos agora humanos dos perigos de uma oftalmia mais do que provável em quem ainda terá de habituar-se às refulgências de uma manhã de verão” (AIM: 190).

Parece-nos importante, no âmbito da temática da alegoria da morte e da dignidade humana que nos propusemos desenvolver neste trabalho, determo-nos em dois traços da caracterização da (personagem) morte, o “esqueleto” e “os seus olhos agora humanos”. Resulta esta opção da riqueza simbólica que a tradição literária lhes tem conferido

⁴⁷ Note-se que a presença da figura canina é muito marcante nas obras de Saramago. O cão é apresentado por traços muito positivos, transcendendo, nas suas atitudes, muitos humanos e dando-lhes grandes lições de *humanidade*. É caso para referir a comovente ação do *cão das lágrimas* no *Ensaio Sobre a Cegueira* que afaga a mulher do médico num momento de completo desamparo. Sobre este cão disse Saramago que de todas as suas personagens seria aquela que gostaria que nunca desaparecesse, ela é o símbolo da bondade.

e das sugestões de leitura interpretativa que nos suscitam em articulação com o universo de sentidos que a aproximação da morte ao músico pode propor, bem como o relacionamento e envolvimento amoroso de ambos, no horizonte de uma dimensão pessoal e humana destes dois seres, tomados aqui como um protótipo, um paradigma de uma vida vivida na sua plenitude.⁴⁸

Começemos por tecer algumas considerações de natureza mais genérica sobre os significados culturalmente associados ao “esqueleto”. Sendo uma representação amplamente presente na iconografia, desde a Antiguidade Clássica, não se nos afigura casual, da parte do autor-narrador, referir-se a átropos como esta *nossa*⁴⁹ morte que por aqui tem andado em figura de esqueleto” (AIM: 186). O esqueleto é a personificação da morte e, com o seu sorriso irónico e o seu ar pensativo, simboliza o saber daquele que ultrapassou o limiar do desconhecido, aquele que, pela morte, percebeu o segredo do além. O esqueleto significa também a brevidade da vida e, nesta aceção, a sua presença, ao alcance do olhar dos vivos, pode servir para lembrar precisamente a fugacidade da vida e incitar ao disfrute mais intenso dos momentos efémeros de prazer.

Note-se que a presença do determinante possessivo (*nossa*) junto do nome (*morte*), para além de poder conotar uma proximidade já existente entre o leitor e a personagem, pois estamos já numa fase avançada da narrativa, e de salientar a peculiaridade dos traços que lhe foram concedidos pelo seu criador, nomeadamente a sua determinação, transporta também a realidade representada pela própria personagem (a finitude) para o leitor, aproximando-a, persistindo na sua intenção pedagógica, como que lembrando-lhe a sua condição terrena e, por conseguinte, orgânica.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982: 493, 494), a contemplação do esqueleto pode ser uma espécie de retorno ao estado primordial pelo despojamento dos elementos percíveis do corpo. Os ossos, que constituem a parte mais durável, senão mesmo impercível, do corpo humano, o interior, o suporte do visível, simbolizam o essencial, a essência da criação. Ainda no entender dos mesmos estudiosos, sendo a parte menos percível do corpo formada pelos ossos, estes exprimem a materialização da vida e, por-

⁴⁸ No seguimento das considerações aqui tecidas, poder-se-ia explorar a frase evocada pelo narrador no contexto de um segmento de autoanálise da morte: “memento, homo, qui pulvis es et in pulverem reverteris” (AIM: 195). Optámos, porém, face ao plano de trabalho, deixá-la para o capítulo 3, onde será alvo do merecido desenvolvimento.

⁴⁹ Itálico nosso para maior clarificação da ideia exposta.

tanto, a reprodução das espécies. Neste sentido, os ossos e o esqueleto estão em perfeita harmonia com o ciclo da vida.⁵⁰

Então os sentidos referidos nos três parágrafos anteriores articulam-se, a nosso ver, com dois dos sentidos que José Saramago terá pretendido propor com as suas *intermitências da morte*. Por um lado, reafirmar a inelutabilidade da morte e propor a defesa de uma vida autêntica e, por outro, em perfeita sintonia com o primeiro, demonstrar a unidade entre homem e mulher conseguida através do amor, sentimento representativo da suprema realização do Homem.⁵¹

Se restringirmos, agora, o campo de exploração da simbologia do “esqueleto” à personagem toda poderosa criada por Saramago que se vai transformar em mulher, ocorrem-nos novas possibilidades de leitura. O esqueleto é também o significado, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982: 305,306), de “operações que prelidam as transformações”, “de uma morte dinâmica, anunciadora de uma nova forma de vida”. Lembrem que “Nos sonhos, o esqueleto indica a iminência de um acontecimento que transformará a vida, rompendo com certa monotonia”. Ora estas aceções parecem fazer todo o sentido, quando conjugadas com a transformação da morte em mulher, com a sua humanização, indo ao encontro da ideia por demais afirmada por filósofos e antropólogos, e também reiterada por Saramago, de que “o homem é um ser que procura” (*apud* Aguilera, 2010: 156). Esta nossa proposta tornar-se-á porventura plausível se lembrarmos que a mulher-morte vai olhar o mundo e o músico com “olhos humanos”, logo com os olhos da alma, com os olhos do coração, não sem antes o atormentar, como que numa espécie de desafio (*hybris*), de prova de força à sua capacidade de luta. A nudez representada pelo esqueleto poderá simbolizar a carência, a insatisfação e a incompletude da morte.

⁵⁰ Parece-nos pertinente, a este propósito, lembrar que vários povos, desde tempos imemoriais, nutrem um enorme respeito e veneração pelos “ossos”. O simbolismo do “osso” desenvolve-se de acordo com duas linhas principais. Por um lado, o osso é o esqueleto do corpo, o seu elemento essencial e relativamente permanente, por outro, o osso contém o tutano, a essência da criação. O seu retorno à natureza assegura a continuidade das espécies. O costume de oferecer aos deuses as ossadas dos animais sacrificados, cobertas de gordura, é documentado já na antiguidade grega. Essas ossadas eram queimadas nos altares para que o animal alcançasse os céus, onde iria ser regenerado (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 493, 494).

⁵¹ A este propósito consideramos adequado convocar para a presente abordagem, novamente, o conteúdo da exortação presente na segunda epígrafe da obra em análise e confrontá-la com a leitura que dela propusemos nas considerações preambulares deste capítulo. Em traços largos, podemos resumi-la à certeza da dicotomia vida/morte e, em consequência, à proposta de um código de conduta moral e humano.

O cotidiano da morte e do músico parece encontrar o caminho para romper com a monotonia dos seus dias. A morte ao emergir das profundezas do seu espaço vai variar as suas atividades diárias. Vai ter a oportunidade de pernoitar num hotel, de ir ao teatro, ao parque e de ouvir músicas tocadas, em exclusivo, para si e de conversar. O músico deixará de viver solitariamente os seus dias entregues às suas responsabilidades enquanto profissional de uma orquestra e de ter como único companheiro o cão.

No processo de conhecimento que a morte trava com o músico surge uma passagem profunda e riquíssima do ponto de vista existencialista e do questionamento sobre a nossa natureza. “No seu quarto de hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (AIM: 207). Esta passagem conduz-nos à ancestral questão da busca da identidade, de uma identidade talvez perdida. Quem sou eu? Note-se que a morte, despojada de qualquer bem material, confronta-se consigo própria e não sabe quem é. Se não sabe quem é, precisará de o saber, será legítimo. Como poderá ela fazê-lo? No encontro com o outro, certamente. Através do conhecimento que dele obtiver tanto mais se conhecerá a si própria.

A morte, qual *fénix renascida das suas cinzas*, mostrando, assim, a sua versatilidade e a capacidade transformadora, abandona temporariamente a sua “sala subterrânea”, o seu “hiperespaço”, um espaço onde reinava o silêncio, a escuridão, o frio e a solidão, e vai em busca de uma explicação para a repetida devolução da carta cor de violeta endereçada ao violoncelista.

Começam, assim, a delinear-se os trilhos para uma aproximação recíproca entre a morte e o músico. Agora a morte tem rosto, “olhos humanos”, corpo de mulher e idade. Esta transformação foi acompanhada de um grande investimento na aparência por parte da personagem, merecendo a apreciação do narrador: “a morte estava bonita”. A morte aparece jovial, cuidadosamente arranjada, elegante, disposta a seduzir, não se tendo esquecido dos óculos de sol e do seu “perfume em que se misturavam a rosa e o crisântemo” (AIM: 194)⁵². Aparece “transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga” (AIM: 188). Estão garantidas as condições básicas necessárias para que a mor-

⁵² A referência à fragância do perfume não nos parece casual. Tanto o *crisântemo* como a *rosa* são vocábulos simbolicamente ricos. O *crisântemo* está associado às ideias de longevidade e de imortalidade. Muitas culturas dão-lhe um papel de mediador entre o céu e a terra e associam-no também às noções de plenitude, de totalidade. Torna-se, assim, símbolo de perfeição e, portanto, de alegria para o olhar (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 241). A *rosa*, pela sua beleza, forma e perfume, tornou-se no ocidente o símbolo do amor e do dom do amor (*Idem*, 1982: 575). Face à sua força simbólica ambas as flores, em nossa opinião, adquirem um valor de indício relativamente à relação amorosa da morte com o músico.

te se destaque e prenda a atenção de quem a vê e observa. À singularidade e à elegância desta mulher irão juntar-se os jogos de sedução do sorriso e do olhar:

A morte assiste ao concerto. (...) olha o violoncelista. (...) ele reparou naquela mulher. (...) era bonita, (...) bonita de um modo indefinível, particular, não explicável por palavras (...) parecia ser a expressão da solidão mais absoluta. A morte, que tanto e tão perigosamente havia sorrido desde que saiu do seu gelado subterrâneo, não sorri agora. (...), como uma águia descendo rápida sobre o cordeiro, só tem olhos para o violoncelista. (...) O violoncelista começa a tocar o seu solo como se só para isso tivesse nascido. (...) Os outros músicos olham-no com assombro, o maestro com surpresa e respeito, o público suspira, estremece, o véu de piedade que nublava o olhar agudo da águia é agora uma lágrima. (...) quando fez sinal ao violoncelista para que se levantasse, ele só, a fim de receber o quinhão de aplausos (...), a morte, de pé, no camarim, sorrindo enfim, cruzou as mãos sobre o peito, em silêncio, e olhou, nada mais, (...) ela só olhava (AIM: 197, 198, 199).⁵³

O excerto transcrito tem a propriedade de evidenciar a focalização do olhar da morte sobre o músico e vice-versa. A visão assume-se aqui como fator de ligação entre ambos ao qual se vai aliar a audição, despertando as emoções e os sentimentos da morte. Dá-se início a um processo de aproximação sensorial que poderá vir a completar-se. A audição do solo tocado pelo músico emociona o coração da morte e fá-la sentir-se verdadeiramente humana. A morte liberta uma lágrima de emoção e de alegria. Recordemos que esta emoção da personagem resulta de toda uma envolvimento criada pelo espaço físico – a sala de espetáculos – pela luz que desce, pelos instrumentos que se afinam, pelo maestro que entra e que o narrador associa à ideia de xamã que convoca as forças mágicas, não do além, mas os sons que estão contidos nos instrumentos. E a morte ali, assistindo. É ali que ela se torna frágil, rendendo-se aos encantos da música e do músico cruzando “as mãos sobre o peito”.

Ressaltamos também no excerto a poderosa comparação da morte com a águia e do músico com o cordeiro. A dualidade de termos – águia/ cordeiro – é apropriada para a relação que se estabelece entre ambos. Os traços de semelhança entre a águia e a morte são tão ricos e polivalentes quanto os que assemelham o músico ao cordeiro. Recordando novamente ao trabalho de Chevalier e Gheerbrant (1982: 46, 47), a águia é a rainha das aves, símbolo dos maiores deuses ou heróis. A sua imagem é a representação da transcendência. Só ela ousa fixar o sol sem queimar os olhos. É o símbolo da contemplação, da ascensão, da realeza, da regeneração espiritual como a fénix. É ainda o símbolo da força e da coragem. É uma ave capaz de assegurar a ligação entre os dois mundos – o terreno e o celeste.

⁵³ Sublinhado nosso.

Por seu lado, o cordeiro “encarna o triunfo da renovação da vitória, sempre a renovar-se da vida sobre a morte.” É símbolo de “vítima propiciatória, aquilo que é preciso sacrificar para assegurar a sua própria salvação” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 228, 229).

Expostos os principais elementos caracterizadores da águia e do cordeiro, impõe-se clarificar as relações semânticas a eles associados. Assim, a águia transfere para a morte a sua força, realeza e transcendência, enquanto o cordeiro transfere para o músico o seu espírito de sacrifício, o seu estatuto de vítima e de salvação. Metaforicamente, a águia é a predadora e o cordeiro a sua presa. No entanto, como se trata de dois seres, agora os dois humanos, unidos pelos acordes da música, a sensibilidade e a humanidade prevalecerá em detrimento da agressividade e da relação de vitória/derrota.

No contexto destas associações figuradas, ocorre-nos como pertinente lembrar uma outra associação metafórica para o binómio morte/músico, aquela que diz respeito ao “jogo do gato e do rato”, proferida pelo músico num diálogo extremamente simbólico no domínio das relações de poder:

Não brinque comigo, estamos como no jogo do gato e do rato, O tal jogo em que o gato sempre acaba por apanhar o rato, (...) Sou eu esse rato a quem está a dizer adeus, Se estamos metidos no jogo, um dos dois terá de sê-lo forçosamente, e eu não o vejo a si com figura nem astúcia para gato, Portanto a ser rato toda a vida, Enquanto ela durar, sim, um rato violoncelista (AIM: 205).

Também na metáfora representada no excerto estão presentes os traços que caracterizam a relação entre a morte e o músico pautada, mais uma vez, pela relação de subordinação. O gato, tal como a morte, reveste-se de um simbolismo muito heterogéneo, oscilando entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar simplesmente pela atitude ao mesmo tempo doce e dissimulada do animal. Tal como a morte, o gato simboliza a força e a agilidade. É símbolo “de sagacidade, de reflexão, é o observador, malicioso e ponderado, e alcança sempre os seus propósitos”. Estes atributos são comuns à morte. Recordemos que no final de um dos concertos, aborda o músico e declara-lhe os seus propósitos: “ (...) sou muito firme nos meus propósitos, E quais são eles, Um só, conhecê-lo, Já me conheceu, agora podemos dizer-nos adeus, Tem medo de mim, perguntou a morte, Inquieta-me nada mais (...)” (AIM: 200).

Por seu lado, o simbolismo do rato também parece estar em sintonia com o estado de espírito do músico e das suas atitudes. O rato é um animal que habitualmente luta

pela sua sobrevivência sozinho, desenvolve as suas atividades durante a noite, é um animal esfomeado e destruidor. Se os dois primeiros traços se assemelham claramente ao músico, atendendo a informações já fornecidas sobre esta personagem, os dois últimos terão de ser metaforicamente associados. Deveremos entender o “esfomeado” no sentido afetivo da vida do artista e o “destruidor” no sentido da ação positiva exercida por este, conduzindo à anulação do ser frio e calculista que era a morte, humanizando-a.

Desde as primeiras visões que este homem não é indiferente a esta mulher, ela persegue-o, as suas atuações fazem-na vibrar, e o seu interesse por ela aumenta. Quando ela não está, ele sente-se “como um trapo”. Mais tarde, vai confessar-lhe “Porque me apaixonei por uma mulher de quem não sei nada, que anda a divertir-se à minha custa, que irá amanhã sei lá para onde e que não voltarei a ver” (AIM: 211). Não é, todavia, isso que acontecerá.

Certa noite, misteriosamente, a mulher toca à campainha da sua casa, é recebida e conduzida à sala de música onde pede para que lhe toque a “suite número seis” de Bach. Parece estar criado o ambiente perfeito para a aproximação e a união de ambos. Se lembrarmos que “o recurso à música, com os seus timbres, as suas tonalidades, os seus ritmos, os seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica” e ainda que “Em todas as civilizações, os atos mais intensos da vida social ou pessoal são decompostos em manifestações, nas quais a música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até aos limites do divino” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 464), começaremos a vislumbrar a possibilidade de a música conseguir fragilizar a morte e de a fazer comungar de algumas vulnerabilidades do ser humano.

A morte cede aos encantos da música, envolve-se com o violoncelista e suspende novamente a sua atividade. Agora, a nova suspensão surge já não para fazer notar o quanto a vida precisa da morte, o quanto a morte é necessária para a renovação da vida, como fora detalhadamente evidenciado na primeira unidade funcional do romance, nem para que o homem tome consciência da sua mortalidade, como acontecera ao longo da segunda unidade funcional, mas para que a morte possa experimentar e entregar-se à força do amor. Assim, nova leitura se pode fazer desta decisão. O amor parece afigurar-se como a única solução para pôr cobro à morte, aqui no sentido mais lato da palavra. Só o amor poderá anular a solidão, o vazio interior. Só o amor é capaz de imortalizar a vida, de a tornar pura e autêntica.

Afirmou Georges Hacquard (1996: 121) que “Eros é a força irresistível que faz atrair os elementos, surgindo assim como princípio de vida. A sua ação fecundante fará nascer todas as coisas através da união do espaço e da matéria”. A mulher-morte apaixonou-se pela vida e decide adiar a morte daquele por quem se apaixonou. Num ambiente de harmonia, envolve-se com o músico, ficando a conhecer os prazeres carnavais, e parece não querer afastar-se deles, atingindo a plenitude do seu ser:

perante esta mulher, com o cão deitado aos seus pés, a esta hora da noite, rodeado de livros, de cadernos de música, de partituras, era o próprio Johann Sebastian Bach compondo em Cöthen o que mais tarde seria chamado de opus mil e doze, (...) Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para a levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. Ele adormeceu, ela não. (...) a morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu (AIM: 213-214).

Destaque-se que a morte-mulher é vencida pela mulher-morte, numa exaltação, num hino à vida, mas à vida vivida com amor, com sentimento. A morte anula-se a si própria e entrega-se ao amor com sentimento. Após a sua noite com o violoncelista, a mulher queima a carta a ele destinada e cede ao sono, numa indicação de que o processo de integração entre morte e vida completara-se, voltando a morte a ser natural, a integrar o mundo terreno, físico e assim abandonando a instância metafísica. A música e o amor salvam o homem do seu fim precoce. Agora o processo sensorial está completo. A relação que começou pela visão, seguida da audição, progrediu, misturando olfato, tato e gosto. Encontramos, deste modo, os “sentidos todos num confundidos”⁵⁴ em resultado da desejada harmonia e plenitude.

A situação não deixa de se revestir de alguma ironia, podendo querer, em nosso entender, traduzir uma postura de desmistificação da morte, um encontro e uma espécie de confronto, quem sabe, criado para afastar a ideia de horror personificada pela morte. É caso para dizer que o amor vence no universo d’*As Intermittências da Morte*, do mesmo modo que em muitas outras obras do autor, quebra as barreiras da distância e da cerimónia ao ponto de a mulher-morte tutear o seu amado, conforme se pode verificar

⁵⁴ A referência ao processo sensorial que caracteriza a sensualidade da aproximação e da relação dos dois amantes despertou-nos a lembrança do poema “Os cinco sentidos” de Almeida Garrett.

pelo último excerto transcrito. Esta história de amor desenvolvida entre um homem e a sua própria morte comporta também um anúncio de reconciliação do indivíduo com a sua condição natural e finita.

A vida ganha à morte, embora não saibamos por quanto tempo. Na lógica da circularidade de construção do romance, do qual vimos apresentando uma proposta de leitura, é conveniente retomar a ideia de que a frase que declara a abertura do texto é a mesma que declara o seu encerramento: “No dia seguinte ninguém morreu.” (AIM: 13, 214), ficando o leitor, finalmente, esclarecido e certo quanto à pluralidade das *intermitências* presente no título. Esta nova *intermitência* merece-nos algumas considerações.

O envolvimento sentido e desejado de ambos os amantes – músico e mulher-morte – numa declarada presença da aliança do clássico binómio Eros/Tânatos, poderá conotar, da parte do seu autor, a assunção de um ponto de vista em relação à vida terrena e à sua curta duração. A vida, para ser genuína, pura e autêntica, terá de ser inteira e partilhada, na lógica dos valores humanistas que regem a condição humana. Nesta perspetiva, Saramago considerou “ que o amor é o encontro da harmonia com o outro” (*apud* Aguilera, 2010: 48).

Como sabemos, esta forma de conceber a nossa efémera passagem pelo mundo terreno é já clássica e encontra o seu culto entre muitos pensadores, sejam eles antigos, sejam contemporâneos. Ocorre-nos, na lógica desta reflexão, a conceção do clássico heterónimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis,⁵⁵ que a expressou na magnífica ode “Para ser grande, sê inteiro: nada/ Teu exagera ou exclui./ Sê todo em cada coisa. Põe quanto és/ No mínimo que fazes. (...)”. Numa perspetiva mais recuada, mas não por isso menos válida, esta filosofia de vida encontra a sua afirmação na passagem bíblica contida no livro do Génesis “Não é bom que o homem esteja só” (Génesis, 2: 18). Assim, a solidão do homem é combatida com a presença da mulher e ambos, na sua unidade física, viverão em comunhão, na representação de uma unidade espiritual.

Porém, esta vivência terrena em unidade espiritual não deve fazer perder a consciência e esquecer a aprendizagem de que a vida eterna não é desejável, porque vida e morte são duas fases do mesmo ciclo, uma inicia-o, outra encerra-o. Duas fases complementares de um mesmo processo. A sabedoria estará em entendê-las deste modo e

⁵⁵ A respeito da intertextualidade aqui referida, gostaríamos de lembrar que ela não é gratuita, decorre da identidade e da admiração de José Saramago por Fernando Pessoa, no caso presente por Ricardo Reis. No âmbito da proposta de leitura que estamos fazendo, foi demonstrada pelo autor, quando assumiu tomar para a vida a lição contida nessa ode. (AA.VV., 2011: 121) Além disso, é de notar que Ricardo Reis faz parte do universo romanescos de José Saramago. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, Saramago dá vida a este heterónimo, narrando-lhe os últimos dias vividos em Lisboa.

assumir a postura de que pensar a morte deverá ensinar-nos a amar a vida, a tomar consciência da fragilidade da nossa existência terrena para tentar vivê-la na sua plenitude, na sua autenticidade e na sua alegria.

No final da exploração das três unidades funcionais do romance, parece-nos pertinente reafirmar que há fatores que asseguram a sua unidade, destacando entre elas a presença da protagonista, embora na primeira unidade se trate de uma presença ausente, a ideia de desafio, presente em todas elas, assumindo o caráter predicativo da vida. A vida em si mesma é um desafio dado ao homem, seja na perspectiva de ser inserido numa coletividade, seja na perspectiva da sua individualidade. Na primeira unidade do romance, a morte apresenta-se como um desafio à vida dos homens, nas duas últimas, como um desafio à dignidade, no sentido das vivências do seu mundo interior. Salientamos ainda como fator de unidade a poderosa e viva presença do narrador sobre o qual nos deteremos de seguida.

2.5. O perfil do narrador em *As Intermittências da Morte*

No universo da produção romanesca saramaguiana a figura do narrador merece as devidas considerações pela força, dinamismo e representatividade que o autor lhe confere. “A obra é o romancista” afirmou várias vezes Saramago, que escrevia para dizer quem era. Por isso, não deve causar estranheza a categoria de autor-narrador, “uma potente maquinaria capaz de marcar tanto o carácter da ficção como a sua própria personalidade literária”. (Aguilera, 2010: 233). Lembremos ainda que face a este entendimento, Saramago negava empenhadamente a existência do narrador convencional, atribuindo a si próprio a responsabilidade da elocução:

A minha aspiração é fazer desaparecer o narrador para deixar que o autor se apresente sozinho perante uma entidade maior, ou menor: os leitores. O autor exprime-se por si mesmo, e não através dessa espécie de ecrã que é o narrador. É verdade que existe um narrador onisciente, mas também é verdade que se pode substituir o narrador pelo autor onisciente. (...) Eu não me escondo por detrás do narrador. Saramago é o autor e é ele que conta o que conta” (*apud* Aguilera, 2010: 237)

O autor-narrador, nos seus romances, a que não é alheio este de nos ocupamos, torna-se uma figura central, vigorosa e totalizadora. Não correspondendo à figura tradicional, o narrador interfere no discurso da narrativa, interpela o leitor, estabelecendo

com ele cumplicidades, guia e orienta o discurso narrativo. O narrador empenha-se afinadamente na narração de factos, na descrição de atitudes e de reações.

Assistimos à presença de um narrador que apresenta uma grande propensão para a reflexão e para a análise detalhada das situações, umas vezes afirmando, outras conjecturando, fazendo uso de expressões modalizantes com razoável frequência, umas vezes utilizando advérbios com valor dubitativo, outras tempos verbais com cambiantes de possibilidade, de hipótese. Citemos alguns exemplos que demonstram o envolvimento do narrador na história e a apresentação dos seus pontos de vista: “*talvez* umas palavrinhas”, “*Poderia pensar-se*, por exemplo, que o boato tivesse tido origem”; “o rumor também *poderia ter saído* com toda a naturalidade”; “se reduziria no final, *com toda a probabilidade*, a um mero inventário” (AIM: 14-15, 37)⁵⁶. São passagens textuais que comprovam a existência de um narrador culto e informado que exprime o seu ponto de vista depois de se munir de informações e fundamentos ou de, à falta deles, os construir com o envolvimento do leitor.

O narrador é rigoroso na apresentação das informações e valoriza a fidelidade das análises. Convoca o tom coloquial a cada momento, evidenciando-o através de expressões como “é certo”, “uns zunzuns”, “Mudemos de assunto”, “passemos ao que importa”, “ao menos” para incutir credibilidade aos assuntos narrados. Neste sentido, recorre também à sabedoria popular como forma de legitimar, por via da voz do povo, pensamentos ou formas de encarar a vida, integrando no universo narrativo muitos provérbios. É um narrador que se preocupa com questões metalinguísticas, consciente dos mal-entendidos que se instalam a propósito do conteúdo das palavras, dizendo que “Com as palavras todo o cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas” (AIM: 69).

À semelhança do seu autor, descrito muitas vezes como alguém que gostava da polémica, do contraditório, para que, numa atitude de grande sabedoria, tudo ficasse claro, tudo ficasse esclarecido, o narrador desdobra-se na exaustiva explicação de uma palavra, de uma expressão ou conceito, no fornecimento dos mais variados sinónimos, por vezes, contextos, para que não restem dúvidas ou surjam equívocos e ambiguidades no universo da mensagem ou mensagens, focando a comunicação no objeto de análise, ao mesmo tempo que afirmando um modo de estar na vida.

⁵⁶ Itálico nosso para destacar os valores pretendidos.

O narrador assume um papel pedagogicamente ativo, tentando moralizar e incutir valores, assumindo-se como uma voz portadora de uma missão ética e humanista, utilizando frequentemente a primeira pessoa do plural numa tentativa de, subtil e humildemente, assegurar as suas intenções, fazendo parte do processo e do projeto:

Parecia que as famílias, por um rebate de consciência, tinham passado palavra umas às outras, que se acabou isso de mandar os entes queridos a morrer longe, se, em sentido figurado, lhes tínhamos comido a carne, também agora os ossos lhes haveremos de comer, que não estávamos aqui só para as horas boas, quando ela ou ele tinham a força e a saúde intactas, estamos igualmente para as horas más e para as horas péssimas, quando ela ou ele não são mais que um trapo fedorento que é inútil lavar (AIM: 74).⁵⁷

O narrador é compassivo, revelando grandes preocupações humanistas, e afirma-se como um defensor dos mais fracos, dos mais frágeis, humildes e indefesos.

Assume a defesa incondicional das fraquezas sejam elas de que natureza for, resultantes quer da debilidade e do desgaste provocado pelo tempo sobre o corpo humano, no processo natural de evolução da matéria orgânica, quer de fragilidades pessoais ou sociais. Mostra carinho e delicadeza no seu trato, aproveitando para transmitir ensinamentos morais, condenando a arrogância e a presunção dos poderosos, daqueles que os maltratam ou subjagam. Os retratos feitos destes fragilizados correspondem a seres humanos simples, desprotegidos, e com atitudes louváveis no plano da sua interação com o outro.

Assim, pela tónica colocada nos traços de caracterização referidos, será válida, a nosso ver, propor a leitura deste comportamento do narrador como um porta-voz que se assume como alguém que não é indiferente ao mundo que o rodeia, que o observa com olhos atentos e humanos, resultando numa clara tomada de consciência de que esse mundo assenta em cadeias de relação constituídas por elos fortes e fracos. A convocação destas figuras para a sua obra será uma forma de lembrar que os fracos existem e são seres humanos como os fortes. Ambos são feitos da mesma matéria e pertencem à mesma espécie, uma espécie que encontra direitos e deveres explanados no documento que a todos salvaguarda, a Declaração Universal dos Direitos do Homem. Numa das suas declarações Saramago disse que “Sonhou com um mundo em que os fortes eram mais justos e os justos eram mais fortes, um pouco mais fortes cada dia” (AA.VV., 2011: 142).

⁵⁷ Sublinhados nossos para destacar a ideia em análise.

Estas considerações sobre a interioridade de cada ser também encontram visibilidade nas relações sociais da mulher-morte, quando estabelece um curto diálogo de aparente circunstância com a senhora da bilheteira do teatro onde assistirá a dois concertos. No entanto, a morte dá-lhe um sentido que diverge dessa perspectiva. Na sequência da conversa, a morte faz uma autoanálise, reflete, numa espécie de ato de contrição, uma prática que se pretende integrante da vida de cada ser humano, na relação que estabelece consigo e com o seu semelhante, e se nos afigura como um incentivo e um ensinamento, e conclui que

Não se sentia bem consigo mesma. Assustara a senhora da bilheteira, divertira-se à sua custa, e isso tinha sido um abuso sem perdão. (...) e logo depois, como se fosse pouco, havia estado a ponto de atirar a uma pessoa simpática que lhe estava fazendo um favor aquela estúpida pergunta com que as classes sociais chamadas superiores têm a descarada sobrançeria de provocar as que estão por baixo, Você sabe com quem está a falar. Não, a morte não está contente com o seu procedimento. Tem a certeza de que no estado de esqueleto nunca lhe teria ocorrido portar-se desta maneira, Se calhar foi por ter tomado figura humana, estas coisas devem pegar-se, pensou (AIM: 195; sublinhado nosso).

É-nos apresentado um narrador que cria microespaços dialógicos de natureza alegórica para problematizar relações como vida/morte. Refira-se, como exemplo, o diálogo estabelecido entre as duas personagens alegóricas que o asseguram, o espírito que pairava sobre as águas e o aprendiz de filósofo. Uma interlocução de cariz filosófico e reflexivo, caracterizada pela cordialidade dos seus interlocutores, numa lógica de pergunta resposta, que, de forma simples e acessível, expõe imagens verbais com vista à compreensão das realidades vividas e à construção de conhecimento:

Cada qual com a sua morte, Assim é, Então as mortes são muitas, (...) De certo modo sim, (...) Há portanto uma hierarquia, Suponho que sim, E para os animais, (...) Também, E para os vegetais, (...) Tanto quanto creio saber, o mesmo se passa com todos eles, Isto é, cada um com a sua morte própria, pessoal e intransmissível, Sim, E depois mais duas mortes gerais, uma para cada reino da natureza, Exacto (AIM: 79).

Pelos traços expostos, verificámos que, na verdade, a figura do narrador nos romances saramaguianos ultrapassa as funções básicas reconhecidas pelos cânones clássicos. Aguiar e Silva preconizou que a “voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de representação, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético (...) e uma função de organização e controlo das estruturas do texto narrativo” (Aguiar e Silva, 1988: 759). O mesmo estudioso reconheceu também que o narrador pode “desempenhar uma função de interpretação do mundo narrado

e pode assumir uma função de acção neste mesmo mundo (...)” (*ibidem*). Ora, afiguremos-nos que esta teorização vem legitimar a função da entidade narrativa de que nos ocupamos e robustecer as nossas informações sobre o perfil do(s) narrador(es) de Saramago.

A abordagem desta categoria narrativa exige que façamos mais algumas observações ao estatuto do narrador em jeito de síntese. Como já referimos anteriormente, o narrador d’*As Intermittências da Morte* revela uma forte motivação para a expressão e a partilha com os leitores do seu ponto de vista sobre os assuntos em narração ou em apreço, notando-se, assim, a posição subjetiva que adota quanto ao universo narrativo. O narrador ao envolver-se no universo narrativo quebra com as normas de isenção e de imparcialidade, fazendo uso da sua liberdade de expressão. Embora assumindo uma focalização heterodiegética, o narrador não é alheio à diegese romanesca, é um narrador que se integra nesse universo diegético, não presencialmente, mas ao nível dos juízos de valor, das avaliações que ora faz, ora propõe, dos comentários e das ironias que manifesta.

Ao nível da sua ciência, embora pontualmente revele incertezas e dúvidas em relação ao universo narrado, é um narrador que apresenta um conhecimento aprofundado das personagens, dos eventos, de toda a história, revelando uma quase onisciência da narrativa. Este estatuto permite-lhe antecipar acontecimentos, recorrendo com alguma frequência a prolepses (“e até mesmo naquela obra em construção terá de entrar daqui a duas semanas para empurrar de um andaime um pedreiro distraído” (AIM: 190)) e recorrer à reprodução de pensamentos e mensagens das personagens através do discurso indireto livre (“uma cliente, agora mesmo, e ela ali estava, esta cliente que não poderia dizer que se chamava morte, com letra pequena, por favor, que não sabia que nome dar” (AIM: 195)).

Capítulo III

A ficção para pensar o humano

Mas se o pensar implica o sentir, é a arte o arauto do impensável, ou o lugar onde se lhe vê a face. (...) A arte inscreve no coração do homem o que a vida lhe revelou sem ele saber como, e o filósofo transpõe a notícia ao cérebro, na obsessiva e doce mania de querer ter razão.

Vergílio Ferreira (2004: 15,16)

3.1. A arte, o pensamento e a criação

Se o mundo fosse claro, a arte não existiria.

Camus (2005: 91)

Motivados pela metafórica definição de vida apresentada pelo narrador d'As *Intermitências da Morte*, dizendo que “a vida é uma orquestra que sempre está tocando, afinada, desafinada, um paquete títanic que sempre se afunda e sempre volta à superfície” (AIM: 173), percebemos o quanto é natural que o homem, no uso da sua condição de ser racional, evidencie desde sempre uma forte tendência, chamemos-lhes mesmo necessidade, muitas vezes sentida como imperiosa, para imanentemente se interrogar, questionar e problematizar. Tal tendência projeta-se não só sobre a sua existência, começando logo pela sua essencialidade, mas também sobre o mundo que o rodeia e as vicissitudes que o caracterizam.

A arte, nas suas mais variadas expressões, tem sido vista como o espaço, se não ideal pelo menos ao alcance do homem, para a libertação dos seus pensamentos mais profundos e recônditos, das suas inquietações, incertezas, indagações e até revoltas. Como ser inteligente, ativo, livre e realizador de valores, o homem é levado a unir e a reunir, nas formas mais diversas, o sensível e o inteligível, o real e o imaginário, o concreto e o abstrato, o natural e o sobrenatural, o sagrado e o profano, o mágico e o profético, o mítico e o racional, o divino e o humano numa busca incessante de tranquilidade e de compreensão do mundo a que pertence.

Como ser em permanente busca, encontra na arte uma forma de realização ou de libertação. Integrado no mundo social que o rodeia e que ele observa, interioriza-o ou

reprodu-lo na busca dessa libertação. Convergindo para a arte que faz das palavras a sua matéria-prima, há escritores que se afirmam criando um vácuo à sua volta, que interiorizam o mundo como uma paisagem da alma. Parece-nos que Saramago se encontra entre eles. Falava a partir de si para o mundo, “forjava o que seria a imagem da sua alma na paisagem transitória de mundos possíveis” (Macedo, 2011: 406). Ainda na opinião de Helder Macedo, Saramago consegue, com o seu estilo literário, “levar o leitor para mais longe do que, só por si, terá julgado ser possível. É como se o autor pegasse no leitor pela mão e o levasse, de pormenor em pormenor, a encontrar as respostas plausíveis para perguntas que não tinha feito” (Macedo, 2011: 406).

Esta atitude perscrutadora, indagadora e reflexiva de José Saramago se posicionar como romancista, característica, aliás, de escritores grandiosos, é identificadora da sua forma de conceber a escrita. *As Intermitências da Morte* afirmam-se como um espaço onde o autor, através do desafio criado e proposto ao leitor (E se a morte deixasse de matar?), leva o narrador a percorrer os meandros do poder político e económico, abrindo a oportunidade ao seu questionamento ao mesmo tempo que vai expondo as suas hipocrisias.

Nesta perspetiva, podemos dizer que Saramago se enquadra num leque de escritores que se distinguem no universo da criação literária pela seriedade com que questionam o “estado de coisas”, problematizam o rumo que os homens de responsabilidade aos diferentes níveis lhes induzem. Diremos ainda, neste contexto, que a palavra de Saramago é ativa e assume uma função de atenção ao mundo real que é transposto, através do seu olhar, para o mundo romanesco. Estamos perante um autor que usa a palavra com uma função de alerta e de resistência crítica a atitudes, valores, procedimentos e instituições que proliferam no mundo contemporâneo.

Em suma, esta forma empenhada de estar no mundo da criação literária distancia-se completamente da de outros escritores que parecem fazer resultar o seu trabalho em romances que, servindo fins menos profundos, são muitas vezes procurados como evasão, fuga ao confronto de duras realidades quando a vida já, gratuitamente, se encarregada de as trazer, ou, por legítima opção, se constituem como fontes de prazer e de entretenimento. A nosso ver, esses romances pautam-se por uma certa matriz estéril e não temos dúvidas de que estão rodeados de fortes estratégias comerciais, satisfazendo as necessidades de um mercado já instituído e em crescente procura, fruto também das vivências da contemporaneidade, em que a voracidade do tempo é mais sentida.

Para corroborar a existência das diferentes formas, ou mesmo propósitos, aqui muito sucintamente aflorados, de praticar a escrita, ora com uma clara tendência para a reflexão, ora com uma nítida tendência para a evasão e simples entretenimento, evocamos Albert Camus, quando, muito expressivamente, dizia “A fecundidade e a grandeza de um género medem-se, muitas vezes, pelo rebotinho que nele se encontra. O número de maus romances não deve fazer esquecer a grandeza dos melhores” (2005: 91, 92).

Escolher a atitude criadora como estratégia para contornar a dureza da condição humana, aliviar as opressões do espírito, impostas pela natureza de que o homem é feito, em vez de qualquer outra, tem, por certo, permitido ajudar uns e compensar outros. Referimo-nos, em primeiro lugar, aos criadores, aos pensadores, no sentido mais meritório do termo, aos que são dotados de uma excepcional genialidade ao nível da sua intelectualidade e da sua sensibilidade, e, em segundo, àqueles que, por menoridade intelectual e falta de talento se encontram num patamar diferente (leitores). Com a ação dos primeiros, os segundos podem participar e abeirar-se de problemáticas metafísicas, existenciais, ético-morais, ideológico-políticas, de que de outro modo estariam arredados. Além disso, aos últimos, é-lhes facultada a oportunidade de entrar no universo da fabulação que, no dizer de Antonio Candido (2004: 17), é tão importante para o “equilíbrio social” e para a organização pessoal.

Estamos, assim, convencidos, de que está perfeita e consensualmente reconhecida a dimensão indagadora e reflexiva da criação como atitude possível do homem lúcido e consciente. Uma atitude que pode permitir desfazer mistérios, recuperar a serenidade, como reconhece Vergílio Ferreira:

Todas as coisas têm em si um halo de mistério. E não apenas aquelas em que o mistério está visível, como no olhar de um cão a interrogar. Mas mesmo nas coisas mais positivas e crassas e materiais como uma pedra. Todas as pessoas mais atentas o sabem. E a tentação é logo tocar esse mistério, revelá-lo, tê-lo nas mãos. É essa uma forma de imediatamente o destruir. E a forma de uma sua destruição é trazê-lo mesmo para um domínio da palavra que o contorne, o positive, com a simples tentativa de o sistematizar, o incorporar numa doutrina, num certo modo de fazer dele um tratado, uma corrente, uma seita. Ele endurece logo assim, muda de substância, ou dissolve-se como um sonho pela manhã. (...). O mistério vive-se ou experimenta-se, não se reduz a um tratado de misterilogia. Se tentamos surpreendê-lo, ele retira-se, refugiando-se onde não sabemos. (...) a arte moderna cometeu esse acto sacrílego e foi castigada pelo seu crime.

Vives rodeado de mistério e jamais o dominarás. Vive-o, respira-o. E dorme nele como no seio de uma floresta (Ferreira, 2004: 124.125).

3.2. O romance e os seus propósitos no universo de José Saramago

A literatura é o resultado de um diálogo de alguém consigo mesmo.
Saramago (*apud* Aguilera, 2010: 200)

Façamos convergir, agora, a nossa leitura crítica para o universo do romance, uma forma literária que, gradualmente, tem ultrapassado a poesia e o ensaio, e representa apenas, como referiu Albert Camus (2005: 91), e, apesar das aparências, “uma maior intelectualização da arte”. Julgamos interessante recorrer ainda à autoridade das palavras do conceituado professor de Filosofia e também reconhecido Prémio Nobel da Literatura (1957), em virtude de se ter elevado ao primeiro plano das Letras francesas e mundiais, para compreender a grande expansão do romance e por nos revermos nessa justificação. Dizia, então, que “a partir do momento em que o pensamento prevaleceu sobre o estilo, a multidão invadiu o romance” (2005: 94).

Reconhecemos e compreendemos o tom hiperbólico das palavras, e identificamo-nos com a expressividade que este lhes pretende conferir. Reservamo-nos, porém, a desenvolver os sentidos de “pensamento” certos de que, embora exageradamente, eles serão tantos quantos as cabeças que os representem e na certeza também de que quase toda a gente se julga capaz de pensar, e bem ou mal, pensa efetivamente, quanto mais não seja, por inerência da espécie a que pertence.

Com Aguiar e Silva, podemos afirmar que o romance, alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas,⁵⁸ se transformou, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polémico. O romancista, de autor pouco considerado na república das letras,

⁵⁸ Relativamente a esta afirmação em particular é nossa obrigação referir, pela coerência de pensamento que pretendemos incutir às reflexões que aqui vimos fazendo, que não encontramos qualquer contradição de fundo no que diz respeito à justificação que apresentámos para a expansão do romance, quando nos servimos das palavras de Albert Camus. Fundamentamos este nosso parecer apenas nas fronteiras temporais que balizam as vidas e as obras dos dois pensadores. Destaquemos ainda que a primeira publicação da obra de que nos servimos para suportar a ideologia de Camus data de 1942 e a de Aguiar e Silva de 1967. Cremos que a distância temporal, pese embora as idiossincrasias de cada um deles, é credível para salvaguardar o nosso ponto de vista.

transformou-se num escritor prestigiado em extremo, dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores (Aguiar e Silva, 1988: 671).

Ora, parece-nos que a atividade romanesca de Saramago, aquela que nos interessa relevar pelo facto de nos ocuparmos de uma proposta interpretativa de um dos seus romances, está em sintonia com as linhas de evolução⁵⁹ que, de forma mais notória, porque constituindo uma mudança, caracterizam o género literário que o escritor mais cultivou e que fez dele um autor de grande projecção nacional e internacional e, a nosso ver, merecedor do epíteto atribuído por Maria Alzira Seixo de “criador das letras” (s/d: webgrafia).

É nosso propósito evidenciar a tendência do autor especialmente no que respeita ao “estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em testemunho polémico”⁶⁰ e “ensaiando novas técnicas narrativas e estilísticas” (Aguiar e Silva, 1988: 671).

Não nos parece descabido repetir que nos romances de Saramago encontramos uma tendência muito vincada para a análise das circunstâncias que rodeiam o homem, para a análise dos conflitos e das personagens, um grande esforço para tentar compreender o que é isto de ser-se homem, em resultado de uma personalidade, como definiu Carlos Reis (2005: 307), muita atenta aos fenómenos sociais e reveladora de uma aguda observação do típico e das figuras do quotidiano. Assim sendo, cremos que Saramago, como romancista, se apresenta como um renovador, não só a nível temático, mas também estilístico, enquadrando-se na conceção de narrativa defendida por Carlos Reis como “campo propício à problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias” (*idem*, 2005: 296).

Num claro reconhecimento do seu valor literário, Carlos Reis referiu-se ao autor como um “magistral inventor de ficções que ecoam no quotidiano palpável das nossas vidas” e como alguém que “alegoricamente projeta os homens e as mulheres da ficção sobre o mundo real em que revemos dramas e conflitos ficcionais identificados com os

⁵⁹ À semelhança do que fizemos na nota de rodapé anterior, é nosso dever salvaguardar as diferenças temporais entre a reflexão teórico-crítica presente nas palavras do professor Aguiar e Silva e as manifestações de Saramago enquanto romancista. Relativamente ao romancista deve lembrar-se aquilo que já foi dito no primeiro capítulo deste trabalho aquando do enquadramento e percurso literário do escritor. Posto isto, resta-nos corroborar a já demonstrada evolução do romance, numa lógica de forma literária viva e dinâmica e, sobretudo, acrescentar que, não se cristalizando a linha de evolução, o romance serve os intuítos de escritores que, sem se repetirem no sentido negativo do termo, revisitam temáticas intemporais.

⁶⁰ Entendamos aqui “polémico” no sentido de alguém que manifesta tendência para a problematização de questões que fogem do domínio do concreto.

nossos” (Reis *apud* AA.VV., 2011: 445), como de resto se pode exemplificar com a alegoria da morte presente n’*As Intermittências da Morte*.

Por seu lado, a diversidade de temas que cultivou, entre eles a subordinação do homem aos poderes capitalistas, a luta diária dos simples e dos oprimidos, a angústia perante o envelhecimento e a morte, terá levado António Barreto a considerá-lo um “cicerone de almas”, alguém que “deu a ver ideias e formas, coisas e almas” (*apud* Martins, AA.VV., 2011: 422).

A presença recorrente das linhas temáticas apresentadas, além de poderem ser demonstradas com as análises de estudiosos reconhecidos, como alguns dos que referenciámos, podem ser testemunhados com a voz do autor que, paralelamente à sua intensa atividade criadora, resultante da sua capacidade de trabalho, do seu reconhecido método e espírito disciplinado,⁶¹ rejeitando o mito das musas e os seus dons de inspiração, exerceu o papel de crítico literário, pronunciando-se abundantemente sobre as suas obras e as questões do seu tempo. Não é nossa pretensão afirmar que tenha exercido esta função crítica e analítica no sentido mais formal do termo, mas na qualidade de homem pensante e interventivo e, como tal, no uso dos seus direitos e deveres cívicos. Como personalidade propensa para a arte de questionar e analisar, incutiu no seu percurso de homem e de escritor uma lógica de reflexão partilhada. Lógica essa presente não só no seu processo de criação literária, com manifestações de metaliteratura ou metaficção, mas também sobre a literatura e a sua função, a natureza do romance, as ligações entre a literatura e a ideologia e entre o ensaio e a ficção.

Com *As Intermittências da Morte*, e não só (caberiam aqui também romances como o *Ensaio sobre a Cegueira*, o *Ensaio sobre a Lucidez*, *A Caverna*), verificamos que o escritor encarou a literatura, a palavra escrita, como exaltação da imaginação, movido pelo seu empenho em repensar a realidade. Entendeu que, enquanto manifestação estética, “A literatura é um trabalho, é um modo de comunicar, de expressar, de dizer coisas, como a pintura, a escultura e a dança. A literatura é outra das formas de o dizer. Como usa palavras, nota-se mais.” (Saramago *apud* Aguilera, 2010: 197). Enfatizando os traços do trabalho e da comunicação, estamos convencidos de que a literatura, para Saramago, pode ser entendida como uma parte da vida em que o seu criador parti-

⁶¹ A propósito da sua atividade literária, lembre-se que o autor nunca a fantasiou: “Eu comporto-me mais como um operário que se sinta prosaicamente a trabalhar e que faz o melhor que pode. Não romanceio nada a actividade de escritor! A inspiração, a luz nas águas-furtadas, às quatro da manhã e o ritual de pessoas que passam lá em baixo, longe, na rua...” (*apud* Aguilera, 2010: 213, 214).

lha a sua forma de ver, de pensar, de sentir e de raciocinar sobre as coisas e sobre os acontecimentos do seu tempo. Nesta perspetiva, dizemos que Saramago usou a escrita para uma reflexão sobre as grandes causas da humanidade, edificando uma obra coerente, por vezes ousada e provocadora⁶², sólida, moldada pela ética, visando sempre a dignificação do Homem:

Saramago mostrou um autêntico ecumenismo em defesa do raciocínio como faculdade capaz de modular as relações e de organizar a convivência. Defendia uma racionalidade tutelada pela ética – como garantia face a práticas desviadas – além de fertilizada pela sensibilidade, afastando-se assim de qualquer mecanismo descarnado (Aguilera, 2010: 137).

A literatura, para o autor, demonstra assumir, assim, um papel de palavra partilhada: “Apercebi-me, nestes últimos anos, de que estou à procura de uma formulação da ética: quero expressar, através dos meus livros, um sentimento ético da existência, e quero expressá-lo literariamente.” (Saramago *apud* Aguilera, 2010: 119).

3.2.1. O desassossego da escrita⁶³

Usando como fundamento os sentidos propostos no desenvolvimento do Capítulo II deste trabalho, particularmente no que toca à relação do homem com o seu semelhante, as relações de poder e as oportunidades de reflexão, subjetivamente criadas pelo autor-narrador, parece-nos evidente que Saramago se propôs combater a quietude, a serenidade, a tranquilidade. Implicando abertamente o leitor, diremos que, para o autor, a escrita, enquanto forma de expressão de pensamento e de intervenção intelectual, foi instrumento, foi agente provocador e plataforma de interrogação permanente do indivíduo e da sociedade. A literatura de Saramago faz pensar, como bem exemplifica o enre-

⁶² Queremos referir-nos aos seus romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*. No primeiro, humanizando Jesus Cristo, ao mesmo tempo que fustigava Deus explorando as contradições racionais do relato bíblico. No segundo, reescrevendo alguns episódios do Antigo Testamento que, segundo o autor, tinham como característica comum a violência e o absurdo sobre o qual se sustentam.

Acrescentemos, a propósito da temática religiosa, a opinião de Eduardo Lourenço com a qual estamos de acordo em resultado das leituras que fizemos sobre o escritor e o cidadão José Saramago: “A sua «cruzada contra Deus», a espécie de western metafísico implacável em que se converteu, é filha de uma funda vivência, de uma humaníssima vulnerabilidade frente à universal e aterradora presença do Mal” (Lourenço, 2011: 403).

⁶³ O subtítulo que aqui propomos não se restringe somente à explicitação das considerações que nos ocorrem desenvolver. Considerámo-lo expressivo, porque não podemos perder de vista que estamos a produzir uma leitura crítica d’*As Intermittências da Morte* e não somos de todo indiferentes ao desassossego e aos desassossegos aí plasmados.

do d'As *Intermitências da Morte*: “Aonde é que isto iria parar se todos passássemos a viver eternamente, sim, aonde é que isto iria parar,” (AIM: 68). Nesta medida se propõe o *desassossego* presente na palavra escrita do romancista.

Com a sua criação literária, muitas vezes aliada à atividade cívica, nunca isolada daquilo e daqueles que o rodearam, cumpriu aquilo que é mais caro aos artistas e aos criadores de arte em geral – conseguiu com a sua obra fazer pensar os destinatários, perturbar os conformados, incomodar as consciências, desassossegando os espíritos e aguçar a lucidez. Fê-lo em todas as suas obras, atingindo, contudo, maiores efeitos mediáticos nas obras de temáticas relacionadas com a religião, chocando certas mentalidades. Nestas onde a religião foi pretexto para a criação de enredos, diremos com Maria Alzira Seixo (s/d: webgrafia), que, não negando a religião, na aceção etimológica da palavra, levaram a que ela se debatesse (e debata), convocando-a, homenageando-a até.

Como forma de ilustrar esta tendência para a convocação do pensamento para o entendimento de questões envolventes e, por vezes, inquietantes sirvamo-nos de um exemplo aparentemente muito simples extraído da obra em análise. Consiste na interação verbal entre duas personagens episodicamente referidas, em registo alegórico, “o espírito que pairava sobre as águas” e “o aprendiz de filósofo”, que encetam um diálogo em torno da temática central do romance, a morte, generalizada ao mundo animal e vegetal. O desenvolvimento da conversa permite-nos perceber que o pensamento, aliado ao poder elucidativo das palavras, conduz à construção de conhecimento e ao sossego do espírito:

Porque cada um de nós 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, De certo modo sim, (...) É certo que o essencial da tese havia sido obra do espírito que pairava sobre a água do aquário, porém, bastará tornar a ler o diálogo desenvolvido nas duas páginas anteriores para reconhecer que a contribuição do aprendiz de filosofias também teve a sua influência na gestação da interessante ideia, pelo menos na qualidade de ouvinte, factor dialéctico indispensável desde sócrates (AIM: 79-80).

No que respeita a uma eventual função da literatura, um tópico tradicionalmente presente no debate teórico-prático sobre a literatura, Saramago foi categórico afirmando que “A literatura não tem uma função”, embora admita que ela pode “ajudar a pensar” (*apud* Aguilera, 2010: 199):

No passado houve a ilusão de que a literatura e a arte podiam mudar a sociedade. Eu não acredito. E tenho isso claro, porque a evidência mostra que, se a arte e a literatura pudessem modificar a sociedade, as obras-primas literárias, filosóficas, musicais, pictóricas e arquitetônicas de séculos e séculos já teriam mudado, e não foi assim. (...) A literatura poderá exercer uma influência pessoal, mas não social.” (Saramago *apud* Aguilera, 2010: 196).

Este modo transparente de conceber a literatura denota que, na perspectiva do autor, ela não tem um papel transformador sobre a sociedade, será antes o mundo que vai exercendo um papel transformador sobre a literatura pela mão do homem que a escreve. Assim sendo, não se pode atribuir a esta arte a responsabilidade do bem e do mal da humanidade. Ela residirá no ser humano que poderá ser o agente de transformação, baseando-se num quadro de valores e de integridade moral.

Maria Luíza Scher Pereira (2011), refletindo sobre a produção romanesca de Saramago, num artigo intitulado *Saramago, para quê?*, onde não esconde a sua admiração pelo autor, homem e obra, equaciona as razões que terão levado a Real Academia Sueca a atribuir-lhe o mais alto galardão da literatura, sobrevalorizando a solidez do seu *projeto literário* e a coerência do seu *projeto de vida*, pautado, este, pela combativa e corajosa “defesa de um mundo mais justo, mais igual, menos excludente”. Lembrando que o autor foi contemporâneo de outros gigantes da literatura de língua portuguesa, todos eles com obras respeitáveis, foi ele, todavia, quem recebeu o único Prémio Nobel. Em sua opinião,

a Academia percebeu que ele não só realizou um projeto literário extremamente bem arquitetado, como também, que esse seu projeto de escrita se articulava fundamentalmente com um projeto de vida. (...) Um escritor observador, participante e crítico do seu tempo. (...) O projeto literário é extraordinário. Sua obra parece ter como origem uma “potência” capaz de fazê-la se estruturar como um complexo e articulado discurso crítico-criativo, que, partindo da reflexão sobre o seu país, vai se expandindo para toda a civilização europeia, e para o próprio Ocidentalismo como uma cultura fundada no pensamento judaico-cristão (Pereira, 2011: 19).

Mostrando-se profundamente conhecedora do universo ficcional e ontológico do autor, a estudiosa brasileira apresenta os pilares da sua fundamentação, servindo-se de várias das suas obras a começar por *Levantado do Chão*, passando, entre outras, por *Memorial do Convento*, *A Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e terminando com *As Pequenas Memórias* das quais destaca o empenho do escritor na dinâmica com o mundo dos homens.

3.2.2. *É como se o romance fosse o mar e recebesse água dos seus afluentes*

Importará, no âmbito desta análise, trazer para o seio destas considerações, o conceito de romance tal como o autor o entendeu e praticou. Concebido como um lugar literário capaz de transpor os limites do género, mostra-se suscetível de incorporar de forma convulsa a poesia, o drama, a filosofia, a ciência, a ética: “É como se o romance fosse o mar e recebesse água dos seus afluentes”⁶⁴. É um espaço capaz de abarcar a diversidade e a complexidade do ser humano imerso no seu próprio labirinto. O romance, inserido na engrenagem de uma cosmovisão, representa a manifestação de um saber e, ao mesmo tempo, a aspiração a um conhecimento: o da realidade e do próprio homem. Lembra Saramago que o romance contém também a pessoa que é o autor, as suas preocupações e a sua vontade. Daí que defendesse com perseverança a ancoragem da ficção na energia motriz das ideias, ao ponto de habitualmente se apresentar como um ensaísta que escrevia romances, porque não se sentia capaz de redigir ensaios.⁶⁵

O recurso à alegoria, em particular a partir dos anos noventa, contribuiu para reforçar a sua apresentação do romance como espaço de produção intelectual e análise crítica através da qual Saramago desmascarou os aviltamentos morais, sociais, políticos, do nosso tempo, em suma, a desumanização que caracteriza a civilização contemporânea:

O romance é um lugar literário onde tudo pode e deve caber. O romance é a expressão total. Aspiraria a que ele fosse uma espécie de suma, a reunião de todos os géneros, lugar de sabedoria. Nele está a epopeia, o teatro, a reflexão filosófica ou filosofante...

⁶⁴ Ideia apresentada por Saramago em *Conversas com escritores*, RTP2, entrevista a José Rodrigues dos Santos, 1 de novembro de 2009.

⁶⁵ Parece-nos conveniente clarificar o termo *ensaio* face à importância, por vezes, quase veneração, que Saramago lhe confere, no âmbito das suas conceções literárias e filosóficas. Corroboremos o seu relevo, lembrando que o termo integra títulos de duas das suas reconhecidas obras, referimo-nos, naturalmente, a *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre Lucidez*.

Tendo sido já cultivado por autores clássicos – como ensaios podem ser considerados alguns diálogos de Platão e certos tratados de Cícero, o ensaio, no seu sentido moderno, segundo a definição do grande ensaísta Eugénio d’Ors, que o fez consistir na passagem do concreto à formulação de princípios e de ideias de carácter geral e abstrato, nasce no século XVI com o francês Montaigne, que denominou como *essais* as suas divagações e observações sobre diferentes temas. Montaigne definiu a ordem e as características que compõem o ensaio, sem que tenha havido evolução significativa nos escritores posteriores. Esta tipologia textual tem sido largamente utilizada por escritores de renome, quer nacionais, quer internacionais, começando, entre nós, a ter considerável importância no século XIX com os grandes nomes da Geração de 70, Alexandre Herculano, Antero de Quental, Eça de Queirós, entre outros. Nos séculos XX e XXI com Jaime Cortesão, António Sérgio, Eduardo Lourenço, entre outros de destacável valor (GDE, vol. VI: 2284-5).

Esta é a minha ambição. Está fora de questão discutir agora se o consigo ou não, mas é a isso que eu aspiro. (...) Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações (Aguilera, 2010: 263, 264).

Parece-nos caber nesta forma abrangente de conceber o romance a inclusão da fábula, um dos *afluentes do romance*, usando as palavras do autor.

Aceitando o entendimento de fábula como a definiu Carlos Reis “o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais, eliminando todas as digressões, todos os desvios de ordem causal-temporal, de modo a reter apenas a lógica das ações” (Reis, 1999: 151-153), parece-nos pertinente a classificação apresentada pelo narrador *d’As Intermittências da Morte* para a pequena história que decide contar. Além disso, a pequena narrativa que iremos transcrever caracteriza-se por traços de elementaridade e simplicidade, interpretada por personagens simples, apontando para uma dimensão fortemente ético-moral. Como sabemos, a fábula existe no intuito claro de moralizar, exercendo sobre o recetor uma ação que confirma as suas potencialidades perlocutórias.

Tomaremos como exemplo a fábula que o narrador, em breves palavras, dá a conhecer, inserta *n’As Intermittências da Morte*. Consideramo-la não só pelo seu valor semântico e simbólico, mas também como prova de que o romance é uma “reunião de todos os géneros”, como se afirmava na citação anterior. A fábula que o narrador decide partilhar com os leitores demonstra como a sociedade atual se encontra padecente dos valores mais puros da espiritualidade e é reveladora de uma debilidade moral que urge combater.

Estando o narrador a contar as equações feitas por um economista, num artigo que escrevera sobre com que dinheiro o país, em estado de vida suspensa, pagaria as pensões aos milhões de pessoas, sobre a degradação dos padecentes, evoca a fábula tradicional da “tigela de madeira”, numa demonstração da desumanidade e da crueldade de que o ser humano é capaz. Apesar da sua extensão, merece ser transcrita:

(...) Ora sucedia que o avô já tinha muita idade, por isso tremiam-lhe as mãos e deixava cair a comida da boca quando estavam à mesa, o que causava grande irritação ao filho e à nora, sempre a dizerem-lhe que tivesse cuidado com o que fazia, mas o pobre velho, por mais que quisesse, não conseguia conter as tremuras, pior ainda se lhe ralhavam, (...) estavam as coisas neste pé e sem nenhuma expectativa de melhora quando o filho resolveu acabar com a desagradável situação. Apareceu em casa com uma tigela de madeira e disse ao pai, A partir de agora passará a comer daqui, senta-se na soleira da porta porque é mais fácil de limpar e assim a sua nora já não terá de preocupar-se com tantas toalhas e guardanapos

sujos. E assim foi. (...) Ao neto parecia não lhe importar o feio tratamento que estavam a dar ao avô, olhava-o, depois olhava o pai e a mãe e continuava a comer como se não tivesse nada que ver com o caso. Até que uma tarde, ao regressar do trabalho, o pai viu o filho a trabalhar num pedaço de madeira e julgou que, (...) estivesse a construir um brinquedo (...). Não ouviste, que estás a fazer com esse pau, (...) Estou a fazer uma tigela para quando o pai for velho e lhe tremerem as mãos, para quando o mandarem comer na soleira da porta, como fizeram ao avô. Foram palavras santas. Caíram as escamas dos olhos do pai, viu a verdade e a sua luz, e no mesmo instante foi pedir perdão ao progenitor e quando chegou a hora da ceia por suas próprias mãos o ajudou a sentar-se na cadeira, por suas próprias mãos lhe levou a colher à boca e por suas próprias mãos lhe limpou suavemente o queixo (AIM: 85-87).

Assim, a fábula transcrita vale pela lição de moral que acreditamos pretender transmitir, pelas reflexões que o leitor pode encetar e pelo ensinamento que o pai da criança colheu da lição que o filho de oito anos lhe dera. Salientem-se os traços de condenação e de censura que perpassam todo o texto, bem expressos pelo silêncio aparentemente indiferente da criança, que contemplava toda a situação e veio, de forma exemplar, a revelar o quanto os adultos estavam errados no seu procedimento com o idoso. É posta em evidência a cegueira de espírito dos adultos que os impedia de enxergar a indignidade com que tratavam o idoso e o péssimo exemplo que estavam a transmitir à criança que com eles partilhava o quotidiano.

O essencial da ação narrativa vem, mais uma vez, trazer para o centro das reflexões a condição de ser-se velho na sociedade contemporânea que, visivelmente, é uma das questões que inquietam o narrador. A forma como claramente manifesta a sua opinião (“o feio tratamento que estavam a dar ao avô”) é uma evidência da sua reprovação e uma tentativa de contrariar a inaceitação da degradação física do ser humano, aqui, como de forma geral na sociedade hodierna, tido como um estorvo, um incómodo, um objeto de discriminação, sendo afastado da convivência familiar como se mais nada tivesse a dar. O excerto parece-nos corroborar a ideia de que a velhice é vista e vivida como um estádio de “marginalidade”, a idade da solidão, da religiosidade e da tontice, acrescentemos, à margem já do excerto transcrito. É a prova de que a sociedade atual não tolera a imagem do desgaste e do envelhecimento e de que o velho perdeu o seu estatuto de “nestor dos sábios conselhos”.

Sendo certo que a velhice, no natural curso do desenvolvimento humano, conduz à debilitação do físico, como já o afirmara Cícero nas palavras que dedicara ao seu amigo Tito Pompônio Ático (Cícero, 2009: 21), urge contrariar atitudes que em nada dignificam o ser humano, tanto aquele necessita de apoio, porque as suas forças fraquejaram,

como aquele que tem a obrigação de cuidar e que, irremediavelmente, caminha no mesmo sentido.

Notemos que o exemplo aqui transmitido encontrou no espírito da criança a lucidez suficiente para não conduzir à réplica de atitudes e encontrar o mote para que o percurso de tratamento do idoso fosse repensado e reiniciado numa linha de conduta digna. A aparente duplicação do comportamento do pai que se afigurava na atitude da criança ao criar a tigela de madeira para uso do seu próprio pai quando este chegasse à velhice, concretamente à situação em que se encontrava o avô, agora limitado no uso dos seus movimentos, converteu-se num exemplar momento de reflexão e de introspecção da parte do adulto no sentido de operar a desejada mudança de postura. Óscar Lopes e António José Saraiva consideraram que “as obras mais caracteristicamente literárias encaram as realidades através dos valores, isto é, através do que elas valem para a subjetividade humana e comunicam, não tanto verdades, como atitudes ou imagens que lhes estão adequadas.” (Lopes & Saraiva, s/d: 9).

A fábula transcrita poderá ser entendida como uma demonstração de crença no Homem e como um sinal de esperança. Ela tem a propriedade de mostrar a capacidade que o ser humano possui de renovar as suas atitudes e de melhorar as suas condutas, quando reconhece a natureza do seu erro. Ciente de que o erro é um dos companheiros do homem, Saramago defendeu “que os [seus] objectivos, como ficcionista (...) apontam para uma definição final que pode ser resumida, (...) em apenas quatro palavras: meditação sobre o erro.” (Saramago, 1995: 45).

Seguindo esta linha de pensamento, somos de opinião de que a atividade de escrita posta em curso pelo autor, tendo como pilares as temáticas inerentes à condição humana integrada no seu meio e no seu tempo, cumpre indiscutivelmente os seus propósitos de incitar às mais profundas reflexões. O escritor, através de um código convencional de signos, transporta para o papel aquilo que o preocupa, o que vê e o que sente, mostrando ao leitor como se pode escrever um romance sem recorrer à traição, ao assassinio, à inveja e a ânsias de todo o tipo:

Há uma tendência, digamos que reflexiva, quase didáctica [na minha obra], como se, no fundo, eu fosse um professor frustrado que não chegou a sê-lo por muitas razões e que, no momento de escrever uma obra literária, manifesta uma intenção. Não quer dizer que eu esteja sempre a meter a moral das coisas, que eu esteja a tentar dar lições éticas ao leitor, porque não se trata disso (*apud* Aguilera, 2010: 226).

Esta tendência para a reflexão vem ao encontro de uma ideia por diversas vezes divulgada pelo autor de que na “sociedade actual [nos] falta filosofia. Filosofia como espaço, lugar, método de reflexão que pode não ter um objetivo determinado como a ciência que avança para satisfazer objectivos” (*apud* Aguilera, 2010: 84).

Já por várias vezes foi dito, ao longo deste trabalho, que Saramago, entre outros predicados, se notabilizou pela sua capacidade de invenção e de criação de cenários mais ou menos fantásticos que lhe permitiram pensar o mundo e a racionalidade ou irracionalidade do homem. Cenários que se afastam largamente do domínio do verosímil, mas que culminam em reflexões muito concretas. Maria Alzira Seixo reconheceu que para Saramago “Inventar o real, na sua obra, é proceder à representação do que nos rodeia e insatisfaz, procedendo a alterações com efeitos de estranheza”, criando uma “lógica dos possíveis narrativos” e “Fê-lo em diálogo com o seu tempo, e na construção imagética de outros tempos, passados, contemporâneos ou por vir” (Seixo, 2010: 7). Se nos reportarmos ao romance objeto de análise, vemos que cabe na ilustração desta informação a caracterização da classe política do país que serve de pano de fundo à ação, a recuperação ou a revisitação da imagem da morte concebida desde a época clássica e a problematização do prolongamento da vida do ser humano, no contexto dos rápidos avanços científicos e tecnológicos que permitiram a epígrafe inicial “Sabemos cada vez menos o que é o ser humano”.

Recapitulando a informação já fornecida nas páginas iniciais do Capítulo I – de que Saramago se revelou como escritor tardiamente –, a conceção de romance praticada pelo autor e as linhas pelas quais irá orientar a sua escrita parece-nos vir a enquadrar-se, em certa medida, nas tendências observadas por Aguiar e Silva, quando afirma que

o romance contemporâneo “afasta-se cada vez mais do tradicional modelo balzaquiano, transforma-se num enigma (...) com personagens estranhas e anormais. A narrativa romanesca dissolve-se numa espécie de reflexão filosófica e metafísica, os contornos das coisas e dos seres adquirem dimensões irrealis, as significações ocultas de carácter alegórico ou esotérico impõem-se muitas vezes como valores dominantes do romance. O propósito primário e tradicional da literatura romanesca – contar uma história – oblitera-se e desfigura-se” (Aguiar e Silva, 1988: 737).

Gonçalo M. Tavares (2010: 20, 21), refletindo sobre a produção romanesca de Saramago, num artigo intitulado “*Sobre a Bruta Aprendizagem*” apresenta uma proposta de leitura interessante que merece a nossa atenção pela adequação e coerência com que se pode aplicar à obra em análise. Deu a conhecer que podemos olhar para parte da

obra de Saramago a partir de um ensaio de Sloterdijk sobre a aprendizagem na *Cultura Pânica*, onde se aborda o *ensino pela catástrofe*, a ideia de que “somente o ensino prático do que é mau pode iniciar uma viragem para o que é melhor”.

A demonstração da sua ideia é simples: os ouvidos e os olhos são meios frágeis de aprender, meios rudimentares. Só se aprende quando as coisas tremem e as catástrofes podem assim ser vistas como avisos, como algo mais forte que não tem outra forma de ensinar a não ser assustar-nos – e nesta categoria entrariam as calamidades. Trata-se de uma pedagogia pela catástrofe em que se acredita que há conexões imperativas entre a desgraça e o entendimento” e “energias didáticas e transformadoras da opinião que irradiam das tragédias.”

Na obra de Saramago encontramos calamidades mais ou menos naturais. Referimo-nos, por exemplo, à epidemia de cegueira que atinge toda uma cidade (*O Ensaio Sobre a Cegueira*), a interrupção da morte que abrange todo um país (*As Intermittências da Morte*), e calamidades sociais, como por exemplo, a estranha votação em branco, abrangendo também a população de uma cidade (*Ensaio Sobre a Lucidez*), que têm de ser sentidas por todos os habitantes para que se produzam mudanças. Como conclui o autor, nos livros de Saramago, “o apocalipse não é o fim, mas o primeiro dia”. Para aprender com os destroços é preciso estar no meio deles. Esta é também a nossa opinião.

3.3. O (desas)ossego da morte

Sou um ateu produzido pelo cristianismo.
Saramago (*apud* Aguilera, 2010: 128)

Como já ficou demonstrado por abordagens ao tema em momentos anteriores deste trabalho, o processo da morte está, e sempre esteve, envolvido num contexto histórico e cultural que tem sido alvo de diferentes análises desde a Antiguidade, culminando em importantes publicações e relevantes reflexões, divulgadas em livros, artigos e demais formas de expressão ao alcance do homem. A forma como a morte é vivenciada existencialmente e representada artisticamente tem sofrido múltiplas modificações precisamente por ser interpretada de acordo com os contextos históricos que caracterizam e distinguem cada época.

Também sabemos que falar em Morte e em morrer desperta o temor e o medo, pois, salvo poucas exceções, está associado a sentimentos de tristeza, solidão, isolamen-

to, perda e silêncio. Poucos serão os seres humanos que encaram estes fenômenos como processos que integram o percurso da vida. Eles, genericamente, são medonhos e aterradores.

O tema é abstrato, permitindo, por isso, as mais diversas concepções, mitos, lendas, bem representadas pelos mais diversos agentes do pensamento e da sensibilidade. Abre portas à fantasia, a todo um universo fictício, pois a sua natureza remete para o *outro mundo*, o *mundo desconhecido*, o mundo misterioso, de onde ecoam ressonâncias tenebrosas e/ou paradisíacas.

Essa abstração abriu caminhos a posições antagônicas no modo como se concebe a morte bem como o que está ou não para além dela. Nesta parte do nosso trabalho, que vai caminhando para o final, parece-nos importante refletir um pouco, de uma forma concreta e mais centralizada, sobre a abordagem da temática da finitude do ser humano por autores contemporâneos, especificamente ateus, como é o caso de Saramago. Parece-nos pois que, pela natureza da matéria expressa no título da presente dissertação, se impõe esta reflexão.

Sabemos que a problematização de Deus caracteriza o imaginário literário e ideológico de vários autores. Poderíamos tomar como exemplo autores confessadamente ateus, entre tantos outros, Vergílio Ferreira, autor de reconhecido mérito literário e ideológico, contudo não é propósito traçado para este trabalho. A escolha do nome não seria casual. Na sua obra é possível encontrar temáticas que se aproximam dos interesses de Saramago. Referimo-nos, a título de maior evidência, à reflexão sobre a condição humana, à expressão dos efeitos nefastos do tempo sobre o Homem (a dramática e inexorável ditadura de Cronos), conduzindo à inevitabilidade da morte, à ausência clara de crença em Deus, à interrogação e negação de Deus para a exaltação e afirmação do Homem:

Não, a morte não é um «acidente de percurso». Percurso para onde? Não há mais percurso nenhum. Ela é apenas, como o nascer, o enquadramento de uma vida, que é o intervalo solar de duas noites que a limitam. Mas se só houvesse luz, a luz não existia. Pensa a noite para conheceres a exaltação do dia. Que há de mais importante para a vida do que saber que há morte? Filosofar é prepararmo-nos para ela. Disse-o Sócrates. Disse-o Cícero. Disse-o Montaigne. Di-lo tu também, que também és gente (Ferreira, 2004: 134).

Fiquemo-nos, no entanto, pelo autor de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e de *A Segunda Vida de São Francisco de Assis*.

Julgamos enriquecedor, no contexto das linhas de preocupação referidas, afirmar com Aguilera (2010: 123) que seria difícil entender não só a literatura de Saramago como o seu sistema de pensamento sem valorizar adequadamente o papel que, a partir de uma projeção crítica, a temática do religioso desempenha. Constitui, sem dúvida, um nóculo central em quem, albergando uma conceção atea da existência, reconhecia, sem rodeios, que, em boa medida, ele foi um produto da civilização cristã, cujos padrões marcam o carácter dos indivíduos e das sociedades ocidentais.

Esta consciência confere ao escritor a possibilidade de integrar nas suas obras descrições de rituais católico-cristãos associados à morte, evidentes na obra em análise, pese embora a sua opção religiosa. Envolto no seu materialismo marxista identificava na crença divina e nas suas implicações uma variável maior no que respeita à configuração das mentalidades. Daí que, sem encalhar no debate sobre a existência ou inexistência do sobrenatural – evidentemente resolvido no seu caso – coloque uma constatação antropológica: a incidência, no mundo e nas nossas vidas, do fator Deus, entendido como um facto cultural e moldador das consciências e das comunidades.

É nosso propósito demonstrar neste capítulo final, como, por um lado, a clareza da opção e a assertividade das convicções “religiosas” do autor, e, por outro, a tendência para o tratamento de temas marcadamente teológicos se conjugam, se harmonizam, e tentar propor razões que nos ajudem a entender o aparente paradoxo das questões. Será este aparente paradoxo fruto da eterna inquietação do homem perante o enigma da morte? Será fruto de uma sólida convicção de que para além desta vida orgânica nada mais existe? Admitindo esta última possibilidade como válida, pretenderá o autor, no enquadramento da sua formação humanista, despertar-nos a consciência para uma vida autêntica, afastando-nos das ideias de falsidade, deslealdade, ócio, injustiça, cumplicidade com sistemas inoperantes tão magnificamente expressas por Mia Couto na sua intitulada *Oração de Sapiência Os Sete Sapatos Sujos*?⁶⁶ Possibilidades que se nos vislumbram perfeitamente credíveis, quando evocamos alguns dos vários contributos de Saramago para que o mundo fosse um lugar mais igual e mais aprazível,⁶⁷ e verosímeis quando

⁶⁶ *Os Sete Sapatos Sujos*, uma designada *Oração de Sapiência*, proferida por Mia Couto, no ISCTEM, em Maputo, em 2006, inserta no livro *e se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Caminho, 2ª edição, 2009, pp. 27-50.

⁶⁷ Ocorre-nos, também em forma de clarificação do que pretendemos expor, citar um excerto do discurso sobre a obra de Saramago, proferido pela vice primeira-ministra espanhola, Maria Teresa de la Veja, nas horas solenes que mediaram o seu falecimento e o funeral, intitulado “Tecedor de Sonhos”: “Uma vez ouvi-o dizer que a literatura, as palavras, lhe tinham servido sobretudo para amar mais a sua

nos reportamos a todo o enredo d' *As Intermittências da Morte*, particularmente desenvolvido no Capítulo II.

Sendo as temáticas da vida e da morte aglutinadoras, elas têm reunido crentes e não crentes à mesa das discussões. Para melhor compreendermos o enquadramento desta nossa opção, sentimo-nos na obrigatoriedade de fazer algumas incursões no domínio da História e da Filosofia para estabelecer a conexão com conceitos e significados atribuídos pelo homem a determinadas palavras que se impõem no âmbito desta tão vasta temática e fundamentarmos a sua inclusão no âmbito deste trabalho – referimo-nos concretamente aos conceitos de *alma*, *imortalidade* e *mortalidade*. É nossa intenção apenas convocar, de forma sucinta, os conceitos referidos para melhor percebermos a capacidade que o autor demonstra para trazer para o universo da ficção seres humanos simples, dignos de valor (a família de camponeses), independentemente da formação religiosa que contrasta com a sua.

Começemos pela palavra “alma”, considerada como o princípio espiritual e imortal do ser humano. A palavra “alma” tem uma multiplicidade de sentidos, distinguindo-se o religioso, o teológico, o filosófico, o epistemológico, o psicológico, o antropológico, entre outros. Atualmente prevalece em contextos teológicos e religiosos. As representações primitivas da alma são variadas, embora se destaquem três traços comuns: a alma é, por vezes, concebida como um sopro, equivalente à respiração, cuja falta acarreta a morte do indivíduo; é também concebida como uma espécie de fogo; com a morte do indivíduo, este fogo, que é calor vital, apaga-se; finalmente, é, por vezes, entendida como uma sombra, pressentida ou de algum modo percecionada durante o sonho. A ideia de “alma” foi-se precisando à medida que os termos empregues para a referir tendem a descrever menos um princípio vital que uma espécie de “duplo” próprio de cada homem.

mulher e seus amigos, para ser melhor, mais humilde, mais digno. Para compreender um pouco mais isso tão extraordinário que somos nós, os seres humanos.

O certo é que há pessoas que movem as ideias, e há ideias – a humanidade, a compaixão, a simplicidade, o compromisso – que parece cristalizar em algumas pessoas. José Saramago foi uma delas.

Uma dessas poucas pessoas que sabem fazer soar as cordas da alma. (...)

Sonhou vidas cheias dessas poucas coisas, dessas muito poucas coisas – a amizade, o amor, a solidariedade –, que quanto mais se usam mais belas ficam. (...)

E ofereceu-nos esses sonhos, ofereceu-nos essas páginas cheias de ideias, de ilusões e de vida (...). Que nos demonstraram que a vida nos livros (...) pode ser tão intensa como a real” (AA.VV., 2011: 142).

As influências xamanistas, surgidas cerca do séc. IX a. C., difundiram a crença na existência em cada homem de uma realidade de ordem divina, que preexistiu ao corpo e perdurará depois da morte e da corrupção do corpo. A alma pode, pois, entrar e sair do corpo sem nunca se identificar com ele, que é doravante entendido como sepulcro da alma. Platão acolheu estas ideias e refinou-as. Ao distinguir o mundo sensível do inteligível ou das ideias, concebeu-a, tal como estas, imortal, quer dizer imune à mudança e à destruição. Com influência das filosofias platônicas e neoplatônicas, os autores cristãos acentuaram a natureza espiritual e pessoal da alma. A alma é vista como algo de “espiritual-pessoal”. É uma experiência ou conjunto de experiências que incluem a subjetividade, a personalidade, a consciência de si (ou de sentir-se viver) e, fundamentalmente, a transcendência.

Por exemplo, Santo Agostinho recusa energeticamente a concepção da alma como entidade “material”, sendo em rigor uma intimidade pessoal, cuja essência é imortal. Também S. Tomás de Aquino e vários escolásticos depois dele entraram nesta arena de discussão. A controvérsia em torno do tema caracterizou a idade moderna. Com Descartes, que introduziu a distinção *res cogitans e res extensa*, a dificuldade consistiu em descobrir como dimensões tão opostas se poderiam harmonizar de modo a constituir um mundo único (GDE, vol. I: 254-255).

Passemos, agora, à palavra *imortalidade*, altamente polissémica, que pode significar a ressurreição do corpo, a sobrevivência da alma ou do indivíduo depois da morte, a sobrevivência biológica por meio de descendentes, a duração da influência pessoal através das ideias ou obras (nesta aceção é apresentada pelo nosso épico quando expressa a ideia de imortalizar os heróis da nossa História em virtude da sua valentia e da sua ousadia: “E aqueles que da lei da morte se vão libertando”).

Lembremos, para demonstrar a ancestralidade destes sentidos, que as provas de crença na imortalidade, que ganhou os seus fundamentos na ressurreição de Jesus, aparecem já na Idade da Pedra. Os alimentos, armas e ferramentas, depositados junto aos túmulos dos mortos destinavam-se evidentemente a uma vida posterior. Além disso, a pluralidade das crenças na imortalidade da alma pode ser demonstrada, recorrendo aos compêndios da História e da Filosofia, com os egípcios que admitiam que os espíritos eram julgados depois da morte; com os babilónios e os assírios que assinalavam uma morada para os espíritos dos defuntos. Entre os hebreus discutiu-se a crença na vida futura. Já os gregos não admitiam a ressurreição dos corpos mas sim a sobrevivência da

personalidade. Os primitivos cristãos davam especial ênfase à ressurreição do corpo, corpo espiritual *transformado e glorificado*.

Em suma, resulta das várias leituras encetadas para nos munirmos de informação sobre o tema que a crença na imortalidade caracteriza aqueles que entendem que na Terra frequentemente o mal não é castigado nem o bem recompensado, pelo que, se existe um Deus justo, deve restabelecer-se a ordem noutra vida; do mesmo modo que a matéria e a energia se transformam, porém não se destroem, a personalidade pode ser transferida deste para o outro mundo, porém não pode ser aniquilada; a vida é essencialmente incompleta na terra, de modo que os desejos supremos só podem encontrar cumprida a “satisfação” numa “vida futura” (GDE, vol. VIII: 3312).

Por oposição à facção que acabamos de caracterizar, surge aquela que, enformada numa conceção mais racional, se posiciona de forma contrária. Referimo-nos, neste caso, ao materialismo moderno, responsável pela criação de muito ceticismo em torno da imortalidade da alma, alguns negando-a totalmente, outros mantendo uma postura agnóstica. Neste grupo de crentes na mortalidade da alma encontramos aqueles que pensam que estando a personalidade contida num corpo físico, quando morre o corpo, morre também a personalidade.

Entendamos aqui “materialismo” no sentido filosófico do termo e assim doutrina segundo a qual toda a realidade se reduz à matéria, que basta para explicar os fenómenos vitais e psíquicos. Ainda entendida como a doutrina ou atitude prática daqueles para quem os valores supremos são de ordem material ou sensível. Rejeitando o dualismo matéria-espírito, o materialismo afirma que a matéria é, ao mesmo tempo, o indeterminado e o sujeito de toda a transformação e mudança que se encontra dotada de força e energia. A consciência e o espírito seriam apenas eflorescências da matéria e o vértice do seu desenvolvimento (GDE, vol. X: 4002).

Porque fundado numa lógica igualmente racional, parece-nos importante associar aos pressupostos materialistas algumas breves linhas sobre o movimento filosófico designado de existencialismo⁶⁸ pelas repercussões que vamos encontrar em Saramago.

Com o termo “existencialismo” pretende aludir-se ao corpo doutrinal de filósofos mais ou menos afins, dentro das suas múltiplas contraposições e divergências. O existencialismo fundou o conhecimento e toda a realidade sobre a experiência imediata

⁶⁸ É comum situar a sua origem em Kierkegaard, filósofo e teólogo dinamarquês do século XIX (1813-1855). Cruzando as fronteiras da Filosofia, Teologia, Psicologia e Literatura, tornou-se uma figura de grande influência para o pensamento contemporâneo.

da existência própria e pronunciou-se, entre outras temáticas que envolvem o homem, sobre os mistérios ontológicos, a finitude, o sentido da vida e da morte, tentando desvendar os grandes problemas humanos. A existência é entendida, não só como circunstância e situação do cognoscente, mas também como condição iniludível de todo o ser e do seu conhecimento. A existência, ponto de partida comum, sofre certas alternativas, a que a submete cada filósofo. Cada um aplicará o pensamento existencial, tratará de clarificar todas as implicações da existência. A este trabalho Jaspers chamou “clarificação existencial”, Heidegger “hermenêutica do Dasein”, Gabriel Marcel “aprofundamento no mistério” e Sartre “descrição fenomenológica”. Paulatinamente, as derivas em torno do conceito de existência foram divergindo entre os seus pensadores originando a distinção que vulgarmente se fez entre existencialistas cristãos, ou abertos, e existencialistas ateus, ou fechados (GDE, vol. VII: 2535, 2536).

3.4. A morte é lucro?

Apresentadas estas considerações filosóficas, parece-nos chegado o momento para convergir nalgumas abordagens que Saramago incute ao seu posicionamento como cidadão e como escritor, criador de universos de ficção, no âmbito específico de *d’As Intermitências da Morte*.

Comecemos, em primeiro lugar, por lembrar a forma como José Saramago se posicionou em relação à religião para, em seguida, darmos a merecida atenção a pequenos excertos do romance em estudo que representam inequivocamente a abordagem do tema da finitude pelo autor-narrador em momentos relativos a períodos de *desintermitências* da morte.

Saramago definiu-se, dizendo: “Eu sou ateu, mas sempre me senti atraído pelo fenómeno religioso. Interessa-me a religião como instituição de poder que se exerce sobre as almas e os corpos.”⁶⁹ (Saramago *apud* Aguilera, 2010: 53). Lembremos ainda que, em total coerência com os seus princípios materialistas e existencialistas, era de opinião que “tudo acaba em nada” (Saramago *apud* Aguilera, 2010: 48). Estas breves considerações da responsabilidade do autor, em nosso entender, dizem muito das suas convicções, quer enquanto homem e cidadão, quer enquanto ser humano respeitador do

⁶⁹ Na perspetiva aqui apresentada de “religião” como “instituição de poder” parece-nos enriquecedor lembrar que Carl Marx designou a religião “ópio do povo”, considerando-a um interesse criado (GDE, vol. II: 618).

outro, das suas crenças e do ambiente em que esse *outro* desenvolve ou desenvolveu os seus valores e a sua vida espiritual.

A autodenominação de *ateu* impõe uma breve consideração teórica sobre *ateísmo* para definirmos a significação com que lidaremos. A palavra é usualmente empregue para designar a atitude dos opositores a qualquer doutrina teológica dominante. No entender de Eduardo Lourenço, a palavra denota “um relacionamento de grau nulo com o referente Deus”. Ser ateu é só “ser e estar sem Deus”. Acrescenta ainda o nosso notável pensador e ensaísta que, em termos de mera lógica humana, ser ateu significa “alguém que abdicou ou não encontra na ordem da existência, cósmica ou humana, qualquer razão ou motivo para lhe atribuir, na plenitude do termo, o que chamamos sentido e, muito menos, o Sentido de todos os sentidos” (Lourenço, 2011: 402).

Curiosamente, se recuarmos ao nascimento da palavra, verificaremos que o ateísmo floresceu em maior ou menor escala em todas as civilizações de elevado desenvolvimento, certamente prova da necessidade que o homem encontra em ter de provar tudo cientificamente.

As teorias sobre a evolução biológica constituíram um desafio às velhas crenças religiosas sobre a criação, o que conduziu ao conflito entre o pensamento religioso e o pensamento científico. Não interessando, no contexto desta dissertação aprofundar a evolução das duas teses antagónicas, é consensual que, paulatinamente, a ciência e a religião têm alcançado um bom nível de tolerância e de são convívio. Na atualidade a negação de Deus é um fenómeno que soma números que preocupam gravemente as autoridades religiosas. Encontramos esta preocupação bem espelhada n’*As Intermitências da Morte* quando o cardeal reage acerrimamente ao comunicado insensato do chefe do governo admitindo “o repto da imortalidade do corpo” (AIM: 20).

No II Concílio do Vaticano reconhece-se que o ateísmo tem valores positivos e pode ser provocado por um humanismo sincero e bem-intencionado. Esta é a nossa convicção em relação ao ateísmo da Saramago, argumentando com os ideais por que pautou a sua vida como cidadão e como escritor. Contudo, o homem religioso crê que apenas a existência de um ser supremo pode explicar o enigma da sua própria existência (GDE, vol. II: 618).

Propomos, neste momento, a leitura de uma passagem da obra em análise, sendo nosso propósito estabelecer uma articulação entre o já explanado posicionamento religioso do autor e o modo como, no papel de criador, revela uma enorme sensibilidade para a descrição, em tom pastoral, de um momento de grande dor que marca a separação

e a partida de duas personagens, e um sentido conhecimento dos rituais que animam o universo católico-cristão em momentos desta natureza. Fazendo uso das palavras do narrador, iremos abordar “aquelas pessoas que irão ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte” (AIM: 42,43).

Em consequência do longo sofrimento em que se encontram avô e neto, elementos da família de camponeses já abordada por outras razões neste trabalho, vivendo num país de “morte parada” (AIM: 40)⁷⁰, o ancião, ainda dotado de racionalidade bastante para decidir do seu fim, afirma que “desde que o mundo começou a ser mundo sempre houve uma hora e um lugar para morrer” (AIM: 41)⁷¹, desejando que essa lei se cumpra, porque o seu estado é de “um vivo que está morto, um morto que parece vivo”(AIM: 42). Optámos por sublinhar, no excerto, como se verá, as palavras e as expressões que, em nosso entender, melhor contribuem para a ilustração da explanação das linhas de leitura interpretativa que apresentaremos em torno da conceção da morte num plano religioso, muito marcada por rituais fúnebres, em registo clássico, do universo católico-cristão, tradicionalmente enraizados na cultura ocidental:

A família foi pedir ajuda ao padre, que ouviu, e não teve outra palavra para responder senão que todos estamos na mão de deus e que a misericórdia é infinita. (...)

Então deu-se uma coisa nunca vista, uma espécie de milagre, um prodígio, uma maravilha. Como se por um instante a lei da gravidade se tivesse suspenso ou passado a exercer-se ao contrário, de baixo para cima, o avô escapou-se suavemente das mãos das filhas e, por si mesmo, levitando, subiu para os braços estendidos do genro. O céu, que desde o princípio da noite havia estado coberto de pesadas nuvens que ameaçavam chuva, abriu-se e deixou aparecer a lua. (...) A lua, cheia, brilhava.

A mãe do menino amparava pela última vez o filho morto no regaço do seu braço esquerdo, (...). Unindo as forças, o homem e as duas mulheres, ele dentro da cova, elas

⁷⁰ Esta expressão, do ponto de vista afetivo, merece-nos um comentário porque é mais uma ocorrência representativa, em nossa opinião, da simplicidade das pessoas menos instruídas do ponto de vista literário e do mundo que simbolizam, como já tem sido referido neste trabalho. A expressão denota a morte que se encontra em “estado de vida suspensa”, e aqui vista pelos olhos do velho camponês é apresentada por traços de pura objetividade, de forma palpável e concreta, contrariamente à corrente expressão usada para designação da mesma situação (“estado de vida suspensa”). Ela representa o respeito do narrador pelas vozes, pelos dizeres das suas personagens, demonstrativo da sua grande sensibilidade e sabedoria para o captar. Mais uma forma de confirmar o que havíamos dito aquando da abordagem do perfil do narrador e do seu apreço pelos idosos e pelo seu gosto por expressões populares.

⁷¹ A frase proferida pelo ancião poder-nos-ia levar a propor um sentido diferente daquele pelo qual vamos optar – um sentido no âmbito de uma conceção católico-cristã da morte pelo peso que nos parece vir de todo o enquadramento da situação a nível de padrões socioculturais. A frase, porém, também nos parece ter abertura para uma leitura da morte de acordo com alguns pressupostos materialistas. E, nesta perspetiva, permitimo-nos avançar com a sugestão de que o idoso, embora demonstrando potencial para a conceção da finitude em termos meramente racionais, envolto numa mundividência claramente católico-cristã, representará, aqui, este último conceito.

fora, uma de cada lado, fizeram descer devagar o corpo do velho, elas sustentando-o pelos braços abertos em cruz, ele amparando-o até que tocou o fundo. As mulheres não paravam de chorar, o homem tinha os olhos secos, mas todo ele tremia⁷². (...) Ainda faltava o pior. Entre lágrimas e gemidos, o menino foi descido, arrumado ao lado do avô, depois os braços deste foram cruzados sobre o corpinho minúsculo, agora sim, já estão acomodados, preparados para o seu descanso, (...). O homem mediu a passos largos a distância entre a árvore e a cova, doze foram, (...). A lua desaparecera, o céu estava outra vez coberto. Começou a chover (...) (AIM: 41, 44, 45, 46, 47; sublinhado nosso).

O excerto merece toda a nossa atenção, porque simbolicamente muito pródigo e humanamente representativo de uma meritória e exemplar dignidade. Não será exagerado dizer que com a sua leitura experienciamos mais um momento de prosa poética e de profunda emotividade. Em todo o processo que rodeia os momentos finais de contacto com os dois familiares acabados de falecer, encontra-se plasmada a ideia de que o funeral representa uma última relação com aquele(s) que parte(m), marca uma rutura salvadora, assim se crê. É o momento que marca a separação entre a vida e a morte, a demolição da fronteira entre essas duas realidades.

Com a leitura desta passagem, torna-se inevitável a um leitor, crente ou não crente, desde que munido de um universo de referências culturais, a evocação de dois momentos extremamente simbólicos e marcantes na vida de Jesus Cristo. Referimo-nos à imagem da ascensão de Jesus, sugerida pela aparente elevação do ancião ao céu e à imagem da Virgem com o Filho morto no regaço, genialmente esculpida por Miguel Ângelo, e justamente designada pelas Belas-Artes de *Pietà*. Os traços comuns entre a imagem da Virgem e o retrato apresentado pelo narrador tornam-se evidentes no que respeita à expressão da dor de duas jovens mães que amparam os seus filhos e se resignam nobremente perante a fatalidade do seu precoce fim.

Por seu lado, a particularidade da descrição da inumação do corpo do ancião, literalmente o regresso à terra, caracterizada por traços de forte visualismo, e a sua pseudoascensão ao céu, harmoniza-se com a profundidade de todo um quadro de integridade moral que definiria a sua alma, digna, assim, de um merecido e *eterno descanso*.

⁷² Esta descrição das mulheres e do homem em situação de profundo sofrimento não pode deixar de merecer a nossa atenção por representar a forma clássica de o fazer. À dor declarada e ostensiva do ser feminino opõe-se a mágoa contida do elemento masculino, sem, no entanto, se pretender superlativar uma face à outra. Correspondem, somente, a modos distintos de expressão que encontram as suas explicações nas atividades ancestralmente atribuídas a cada um deles, determinando perfis psicossomáticos. A descrição a que nos referimos encontra o seu paralelo na bem conhecida narração de Vasco da Gama ao Rei de Melinde, inserta nas “Despedidas em Belém” da nossa epopeia.

Curiosamente este momento da narrativa preenche grande parte do terceiro capítulo do romance em estudo. Tratar-se-á de mera casualidade? Mera sequência lógica na narração dos acontecimentos? Assumirá aqui o número três simbolismos intencionalmente marcados?

Embora cientes de que a introdução deste acontecimento (marcando especificamente a quebra do estado de coisas vigente no país de “morte parada”, contornado pela evasão até à fronteira do país vizinho) se torna propulsor de acontecimentos seguintes (referimo-nos à corrupção e à exploração, aos “lados escuros da natureza humana”, perpetrados pela corrosiva máfia que se instala no país, e inserindo na obra um tema ainda de grande atualidade – a emigração clandestina entre Estados), não nos parece de modo algum gratuito. Convince-nos, sim, a inclusão deste passo da história no terceiro capítulo em resultado do conhecimento laboriosamente conseguido da parte do criador, apostado na criação de um todo harmonioso e simbolicamente coerente que, na mente do leitor, se pode afigurar esteticamente belo.⁷³

Podemos robustecer a não casualidade da opção do criador e o simbolismo que lhe pretendemos atribuir, recorrendo à Religião, onde encontramos a Ressurreição de Cristo ao terceiro dia que irá ditar, mais tarde, a sua ascensão ao céu. Se alargarmos a nossa busca em torno do relevo culturalmente conferido ao número três, verificaremos que ele “exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmos ou no homem” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 654). Ora a esta ordem, associada à partida do ancião, porque é sobre a sua partida que estamos a refletir, poderemos adicionar a lógica do processo vida/morte (ordem intelectual), enquadrado num formato de espiritualidade de crença numa vida para além da morte (ordem espiritual).

Acrescentemos que o três resume também “as três fases da existência humana: a aparição, evolução e destruição (ou transformação); ou nascimento, crescimento e morte” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 656). Rematemos esta nossa proposta de leitura com o simbolismo atribuído pelos chineses ao número três: “é um número perfeito, a expressão da totalidade e da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado.” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 657).⁷⁴

⁷³ A este propósito, recordem-se as palavras do autor: “Há uma coisa que tenho muito clara: se é verdade que estou fora da Igreja, não estou fora do mundo cultural criado por ela.” (Saramago *apud* Aguilera, 2010: 128).

⁷⁴ A título de mera curiosidade, mas também por ter a sua pertinência no âmbito dos valores, registemos que, no domínio da ética, “o número três adquire também uma importância particular. As coi-

Continuando com a exploração de vocábulos merecedores de atenção, presentes no excerto, constatemos que a palavra *céu* assume um significado espiritualizado, um estado supra-terreno de aspirações conseguidas, vidas transfiguradas e abundante recompensa da visão de Deus, que é resumo e centro da felicidade. Os que morrem na graça e amizade de Deus, perfeitamente purificados, vivem para sempre com Cristo. O Céu é o fim último e a realização das aspirações mais profundas do homem, o estado de felicidade suprema e definitiva. O Céu é a comunidade bem-aventurada de todos os que estão perfeitamente incorporados em Deus. Este mistério da comunhão bem-aventurada com Deus e com todos os que estão em Cristo ultrapassa toda a compreensão e toda a representação.⁷⁵ A ideia de que os bem-aventurados gozam no Reino dos Céus, na companhia dos justos e dos amigos de Deus, das alegrias da imortalidade conquistada, é comumente aceite pelos crentes na imortalidade da alma (GDE, vol. IV: 1392).

A referência à “lua”, no excerto, permite-nos fazer a sua leitura em termos simbólicos. Chevalier e Gheerbrant (1982: 418,419) dizem que a lua simboliza a periodicidade e a renovação, a transformação e o crescimento. A lua é o símbolo dos ritmos biológicos: astro que cresce, diminui e desaparece, cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte. A lua conhece uma história patética, tal como a do homem, mas a sua morte nunca é definitiva. Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim, fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida. A lua é para o homem o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida.

Recorrendo novamente a Chevalier e Gheerbrant (1982: 272), encontramos a informação de que o número doze simboliza o universo na sua complexidade interna. Referimo-nos aqui ao número doze, aquele que no excerto definiu a distância entre a “árvore” e a “cova”, não sendo também gratuita, em nosso entender, a referência à “árvore” como mero marco de referência. Poderemos ver sugeridos pela palavra os sentidos de fecundidade e de verticalidade representados pela integridade moral do ancião. O doze é sempre o número de uma realização, de um ciclo que se fecha.

Pelos sentidos propostos, foi nosso intuito mostrar que a morte do ancião e do seu neto, bem como os rituais que os rodearam, assumem contornos que se fundam numa perspetiva claramente religiosa em que o fim da vida terrena será a passagem para

sas que destroem a fé do homem são três: a mentira, a impudência e o sarcasmo.” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 657).

⁷⁵ Para melhor compreendermos o que acabámos de afirmar, devemos acrescentar que a sagrada escritura fala-nos por imagens, entre as quais destacamos: vida, luz, paz, banquete, vinho do Reino, casa do Pai, paraíso...

uma vida eterna. Será o fim da vida do corpo, mas o início de uma vida espiritual eterna. Entendida, portanto, não como fim, mas como mudança, ou transformação, a morte é considerada aqui como uma “ruptura interna de uma vida que prossegue incansavelmente sob formas sempre novas, de sorte que o indivíduo não morre a não ser de certa maneira, já que da perda do eu empírico emerge um «eu sou» incondicionado” (Dastur, 2002: 18,19).

Compreendida nesta perspectiva, nega-se a morte no sentido de uma “ruptura radical entre este mundo e o além” (Dastur, 2002: 19) e confere-se-lhe um sentido de ganho, de “lucro”, de acordo com a ideologia apresentada por S. Paulo aos Filipenses (“Para mim viver é Cristo, morrer é lucro.” (Fil 1, 21). Crê-se na “possibilidade de uma sobrevida” (Dastur, 2002: 24), em contraste absoluto com a negação de uma “metafísica da morte”, pensamento em que enquadrámos José Saramago.

3.5. Da inevitabilidade da morte a uma pedagogia de vida

“A tragédia da morte consiste em transformar a vida em destino.”

A. Malraux

Na sua longuíssima convivência com a morte, o homem sempre foi confrontado com o mistério e a inevitabilidade que a caracterizam. Em diferentes fases do seu percurso civilizacional, personificou-a (como Cavaleiro do Apocalipse, como *Thanatos*, como irmã Morte, como esqueleto armado de roçadoura). Tornada presença habitual pelas pestes que grassaram na Europa, pelas guerras que a dilaceraram, pelas deficientes condições higiénicas, pela elevada taxa de perda perinatal e infantil, acabou por ser domada, na medida em que se tornou acontecimento quase banal, temido mas não estranho.

Continuando a ser um tema sensível, tem-se verificado sobre ela uma certa atitude de escamoteamento, senão mesmo de negação. Já que não a podemos evitar, ignoremo-la. Logo nada de a lembrar nem celebrar: esconde-se das crianças, não se lhe dá relevo público, remete-se para o hospital, de modo que os seus rituais não passem pelas nossas casas, deixando o seu odor e as suas memórias.

Verificamos, todavia, que estas tendências começam a ser contrariadas. Com o romance sobre o qual versa a nossa apreciação crítica, Saramago deu o seu contributo para pensarmos e enfrentarmos esta dramática sentença atribuída a cada ser humano,

contrariando a atitude de escamoteamento de que falámos anteriormente. Partindo de um cenário profundamente alegórico, consciencializa o leitor para a importância da morte, numa lógica de ciclo de vida, e para “as consequências de um futuro sem morte” (AIM: 39).

Reconhecer o morrer, atribuir significado ao seu processo são, assim, linhas que nos parecem ter estado nos sentidos propostos pelo autor as quais encontram paralelo no pensamento antropológico e filosófico atual. São já vários os pensadores da atualidade que, preconizando esta forma de pensar, a partilham. Exemplifiquemos com Barros de Oliveira quando afirma que “Exorcizar ou ignorar a morte gera uma sociedade neurótica e traumatizada, enquanto que pensar no sentido da vida e da morte, e assumi-la como constituinte natural da vida conduz à maturidade e ao equilíbrio” (Oliveira, 1998: 18).

Na mesma linha de pensamento, Laura Santos defende que “Esconder o sofrimento, o morrer e a morte não é algo saudável para uma sociedade. Dificilmente uma sociedade que ostraciza a ideia de morte aprende a cuidar e a respeitar as suas pessoas idosas ou a entender e respeitar a dor do luto” (*apud* Oliveira, 1998: 17). Sendo certo que uma concentração obsessiva na noção da própria morte pode conduzir a depressão ou a uma jornada vital ensombrada e triste, no entender de Walter Osswald (2013:14), não se pode duvidar de que uma conversa racional e desapaixionada sobre a noção de finitude “só pode ser positiva e útil para o confronto inevitável com a morte”.

Assistimos, deste modo, a uma sensibilidade que pretende demonstrar a importância de educar para a morte como uma necessidade no âmbito da formação integral do indivíduo. Neste sentido até nos poderemos questionar se esta ausência não constituirá uma lacuna séria, privando o homem de se confrontar com a ideia da sua própria morte e da dos outros, numa sociedade que tenta munir o homem de uma formação abrangente como exemplificam as preocupações com a educação alimentar, ambiental, rodoviária, cívica e sexual. Será possível investir numa educação para a cidadania desprezando ou excluindo do seu âmbito a educação para a morte? No entender de Barros de Oliveira tal situação corresponde à prática de uma educação “parcial e mentirosa” (Oliveira, 1998: 22). Parece-nos que o adjetivo “parcial” cumpre bem aquilo que se passa em relação à falta de uma educação tanatológica, embora preferíssemos o adjetivo *camuflada* a “mentirosa” por entendermos que tem havido, em torno da morte, uma tendência para a evasão, para o silenciamento e para a ocultação dessa certa e incontornável realidade.

Tomando como válidas as reflexões apresentadas, de cariz literário umas (Saramago), antropológico e filosófico outras (Barros de Oliveira, Laura Santos e Walter

Osswald), parece-nos que educar para a morte surge como um tópico a considerar no quadro de uma formação completa do ser humano, por razões de equilíbrio mental e emocional. Conscientes de que a temática é delicada e de abordagem difícil, pois envolve uma diversidade de sentimentos, crenças, religiões, costumes e culturas, parece, no entanto, ser o caminho do homem lúcido e racional, ultrapassando medos e preconceitos.

Não abona contra esta necessidade o facto de termos a evidência de que o nosso quotidiano está rodeado de exemplos de morte quando nos referimos à morte trazida pelos meios de comunicação social. Essa, sem dúvida, dramática não serve os propósitos de uma cultura para a morte por ser sentida, na generalidade, como uma morte longínqua e impessoal, resultando numa aparente banalização da morte, não sendo colocada no sentido de drama existencial que a cada um de nós intrinsecamente calhará enfrentar, experienciar ou resolver.

José Saramago concedeu-nos também uma proposta de o homem se reconciliar com a morte (“inimiga”), perspetivando-a no sentido da corrente existencialista de Heidegger ao conceber que o homem é um ser para a morte, fazendo da morte a chave interpretativa da vida ou da existência. A inclusão do conceito predicável, glosado no célebre sermão barroco de Vieira – “Memento, homo, qui pulvis es et pulverem revertentur” (AIM: 195) –, trazido pelo autor-narrador, a propósito de um comportamento da morte (personagem do romance), retirado do *Sermão de Quarta-feira de Cinzas*, proferido pelo Padre António Vieira, na Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma, em 1672, poderá ser entendido como uma manifestação, enquadrada no universo diegético de que faz parte, para a educação tanatológica ao mesmo tempo que servindo uma faceta pedagógica para a conduta do ser humano em virtude da consciência da efemeridade da vida e da sua curta duração.

Fundando-se na ideia de que somos seres dotados de grande fragilidade e de que na morte todos somos iguais, sábios ou ignorantes, conhecendo o mesmo destino, poderá a frase propor um apelo para uma conduta digna e uma vida vivida no seio dos valores que glorificam o Homem. Neste sentido, a morte terá um valor pedagógico estimulando à ação (como exemplifica o adágio popular *Vamos à vida que a morte é certa*), obrigando a aproveitar o tempo de vida e à realização de valores.

A propósito da facilidade com que o homem tende a esquecer a sua condição de mortal, não nos parece descabido, tratando-se de uma obra do mesmo autor, documentar esta tendência com uma conversa, em registo alegórico, entre Fernando Pessoa e Ricar-

do Reis sobre o significado da vida e da morte. A conversa declaradamente mais incisiva sobre o sentido da morte, essa poderosa entidade, dá a conhecer o modo como vivos e mortos percebem esta dualidade. Talvez o testemunho de um morto possa corroborar a ideia de que, por natureza, o homem olvida a inevitabilidade da sua morte, sendo uma lacuna na sua forma de perceber o tempo que passa no mundo terreno na medida em que tenderá, em consequência, a esquecer o essencial da vida:

mas deixe de fazer perguntas sobre a minha intimidade, diga-me antes por que é que não tornou a aparecer, Usando uma só palavra enfado, De mim, Sim, também de si, não por ser você, mas por estar desse lado, Que lado, O dos vivos, é difícil a um vivo entender os mortos, Julgo que não será menos difícil a um morto entender os vivos, O morto tem a vantagem de já ter sido vivo, conhece todas as coisas deste mundo e desse mundo, mas os vivos são incapazes de aprender a coisa fundamental e tirar proveito dela, Qual, Que se morre, Nós, vivos, sabemos que morreremos, Não sabem, ninguém sabe, como eu também não sabia quando vivi, o que nós sabemos, isso sim, é que os outros morrem, Para filosofia parece-me insignificante, Claro que é insignificante, você nem sonha até que ponto tudo é insignificante do lado da morte, Mas eu estou do lado da vida, Então deve saber que coisas, desse lado, são significantes, se as há, Estar vivo é significativo, Meu caro Reis, cuidado com as palavras, (...), A morte é uma espécie de juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida (Saramago, 2002b: 230).

Perante a realidade proposta pela frase que constituiu o conceito predicável do *Sermão* referido, bem como da dedução que podemos fazer das palavras de Pessoa, poderá o homem adotar uma atitude de autenticidade, considerando a morte como parte essencial da existência que, paradoxalmente, dá sentido à vida ou, pelo contrário, uma atitude de alienação e de fuga, tentando negar ou ludibriar a sua condição.

Desejavelmente a missão do homem seria, pese embora todas as suas vulnerabilidades, a glorificação e a celebração da vida e da morte, isto é, a entrega sem defesa ao seu próprio destino e a aceitação lúcida da morte como a outra face da vida. A morte é o próprio ser do homem chamado a renovar-se constantemente a todo o momento. Solicitado pela ideia da morte, o homem deveria intensificar a sua vida, querer a transformação e livrar-se da ilusão da permanência, aceitando e suportando com consciência plena todas as mudanças e distanciamentos que a existência humana implica.

Conclusão

Chegados ao final do trabalho que nos propusemos desenvolver, temos a perfeita consciência de que a obra que nos permitiu visitar a temática da Morte permanece aberta a novas leituras críticas em virtude das múltiplas potencialidades que José Saramago desenvolve ao tomar as diferentes figurações da morte como ponto de partida para a sua reflexão sobre o homem sentenciado pela sua finitude.

Com *As Intermittências da Morte* percebemos que a necessidade de fuga imaginativa e o sentido do mistério são uma constante do ser humano, fazendo com que a alegoria corresponda a uma exigência do espírito.

Através do percurso da sua protagonista, porventura a figura feminina mais poderosa do seu vasto e significativo elenco romanesco, José Saramago equaciona de forma profunda, com inteligência e humor, mobilizando a alegoria e convocando a ética, os valores de uma sociedade contemporânea, dando-nos o seu contributo para nos ajudar a compreender melhor a “estrutura biopolítica” (Besse, 2012: 35) da atualidade.

Trabalhando o tema da Morte, que tantas vezes se tenta silenciar e ocultar, o romancista evidencia que a situação mais perturbadora para uma sociedade não é a morte, entendida como fenómeno de encerramento do processo da existência terrena, apesar de toda a carga energética negativa que a caracteriza, mas aquela que prolonga uma situação de “morte suspensa”, conduzindo a uma acumulação progressiva de velhos e doentes nos lares e nos hospitais.

O cenário ficcionado torna-se propício, como vimos no segundo capítulo deste trabalho, à exploração, por parte do seu narrador, dos lados sombrios dos agentes do poder político e económico, cujas incompetências e “habilidades” dão margem ao surgimento de redes de poder indignas numa sociedade pretensamente humana.

Partindo de uma proposição, Saramago parece nada deixar ao acaso, parece tudo prever, tudo fazer o leitor ver e pensar. E se deixasse de haver morte? E se... E se.... Com Helder Macedo (2011: 407) dizemos que “Saramago transpôs o surrealismo que fora dominante nos anos formativos da sua geração literária na lógica rigorosa de uma literatura aparentemente realista”.

O romance de 2005 resulta em mais uma evidência de que o autor assumiu como objetivo indagar a condição do ser humano contemporâneo, dando continuidade a uma tendência inaugurada com *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995). O seu ceticismo traduz-se em desencanto quando se trata de ajuizar a humanidade. Partindo da decadência em que

a nossa civilização vive, Saramago insiste em assinalar a maldade, baseada no egoísmo, na crueldade, na intolerância, na injustiça e na violência exercida nos restantes congêneres, que caracteriza os nossos comportamentos, à margem de outras considerações. Se somos seres de procura (definição já contemplada neste trabalho aquando da exploração do tópico *Novo afastamento de átropos*), a verdade é que, segundo Saramago, o caminho seguido na construção do destino coletivo projeta um balanço infeliz detetável nas páginas da História e confirmado pelo presente.

Critica o comportamento do ser humano, um ser dotado de razão, razão que deveria ser disciplinadora e organizadora da vida e não é. Critica a facilidade com que o ser humano se corrompe e se torna maligno. Denuncia uma sociedade que instituiu, como valores a perseguir, o lucro, o êxito, o triunfo sobre o outro, uma sociedade que “coloca as pessoas numa situação em que acabam por pensar (se é que o dizem e não se limitam a agir) que todos os meios são bons para se alcançar aquilo que se quer” (Reis, 1998: 149, 150).

De modo a recompor esse destino descarrilado, Saramago insiste na necessidade de aceitar como prioridade absoluta o ser humano. Em contraste com o sinal dos tempos reclama uma economia e uma técnica ao serviço das pessoas e do seu desenvolvimento individual e coletivo, do mesmo modo que reivindica a faculdade de pensar e a filosofia como uma dimensão substantiva da existência. Se a singularidade humana radica em identificar-se como o único animal com consciência de si mesmo, torna-se inevitável aceitar a responsabilidade dos próprios atos. Este é um princípio fundamental da ética no qual, segundo o seu critério, deveria apoiar-se o conhecimento e o respeito pelos outros e pelo ambiente, em última instância, pela defesa da vida. Caso contrário, estamos condenados à célebre conclusão de Plauto, popularizada por Hobbes: “O homem é o lobo do homem e não homem, quando desconhece quem é o outro.” (Aguilera, 2010: 150).

Inspirados pelos sentidos propostos n’*As Intermittências da Morte* e como seres dotados de capacidade de atenção ao mundo em que estamos inseridos, permita-se-nos, nesta reta final, uma reflexão em tom mais intimista.

A vida é um dom extraordinário. Torna-se, pois, necessário desenvolvê-lo e mantê-lo, enquanto a natureza no-lo permitir. Não podemos, todavia, ser avaros. Há um tempo para viver e há um tempo para morrer. Um e outro exigem uma harmonia edificante. Viver é, sem dúvida, imperioso. Mas com humanidade e harmonia. E morrer é, naturalmente, preciso. Mas com dignidade.

O percurso existencial dos seres humanos não é, por diversas razões, idêntico. Há quem o materialize porque criou, ou criaram-lhe, as condições essenciais, para que o decurso da sua vida seja totalmente percorrido com a dignidade que a sua origem, histórica, familiar e social, lhe concede. Mas outros há que, apesar de lhes ser teoricamente reconhecido o mesmo estatuto, não vislumbram a forma de conseguirem uma existência em que essas condições contribuam para que se realize dignamente. E, nestes casos, as sociedades de que eles fazem parte não ficam de mãos limpas e consciências tranquilas.

Efetivamente, os dirigentes dessas sociedades não se preocupam igualmente com todos os cidadãos, embora os textos fundamentais que regem a sua organização, política, económica e social, contemplem a igualdade de direitos e deveres. As sociedades estão cada vez mais desumanizadas, e vivem conscientemente de modo distraído, mas impondo-se, de forma draconiana, a alguns dos seus cidadãos, sobretudo os mais desfavorecidos e mais fragilizados, os que não podem fugir à crueldade da mão do seu espírito: a esses, os seus dirigentes, direta ou indiretamente, esquecem-nos e sugam-lhes os poucos meios materiais que possuem, sem se importarem com a indignidade das condições de vida a que os expõem: a fome, a doença, a ausência de habitação condigna – a pobreza, tantas vezes, extrema, quer do mundo dos bens materiais, quer do universo dos afetos.

Todo o homem tem o direito inalienável de ter habitação, alimento e vestuário, e cultura (à educação e ao acesso a meios de informação e de lazer), para viver, pelo menos, com um mínimo de dignidade. E todo o homem tem o direito de amar e ser amado. São os estados tortos dos direitos fundamentais. Corporativismos injustos, acantonados em partidos políticos e sistemas económicos desumanizados. O homem quase deixou de se preocupar com o homem, salvo, felizmente, honrosas exceções. Mas são oásis no meio de um imenso deserto, se pensarmos na imensidão, sempre crescente, de pobres, de perseguidos, de explorados, de oprimidos que acabam por morrer sem terem encontrado o seu lugar no universo da dignidade humana. E os ricos sempre mais ricos, morrendo de opulência, em contexto de privilégios económicos e sociais. E, apesar de todos nascerem nus, ao longo do percurso, vão-se diferenciando as roupagens de acordo com a luz do sol que os ilumina, sendo que, para muitos, nem tudo o que reluz é ouro. Basta olhar a olho nu o tempo histórico, político, económico e social que estamos a viver, sofrendo os atropelos que quem dispõe dele nos impõe, ilegitimamente.

Há, todavia, um momento em que é mais gritante e dolorosa a ausência de dignidade humana – o envelhecimento, não raras vezes, acompanhado da doença sem esperança.

Quando o corpo começa a anunciar a sua decadência, é sempre muito difícil contrariá-lo. É verdade que a medicina dispõe de um recheado cardápio de que constam várias propostas de solução para a impedir e fazer, até, retroceder os sinais, às vezes pesados, da decadência. Por mais que se queira enganar a morte, ela é, inevitável e irreversivelmente, o destino do Homem. Não se foge à morte. Melhor é considerá-la a “miséria da nossa miséria estrutural”, aceitando-a conscientemente, e vivendo o tempo do nosso percurso existencial, criando à nossa vida as condições propícias de autenticidade e dignidade humanas.

Terminamos este trabalho com uma exortação magistral, no sentido literal do termo, de Vergílio Ferreira, que se impõe como proposta de um rumo na vida e que, em nosso entender, vai ao encontro de um dos sentidos propostos em *As Intermittências da Morte*, ao mesmo tempo que, com saber e autoridade, afirma a lição que nos esforçamos por interiorizar pela força da razão e com o contributo daqueles que detalhadamente refletiram sobre a condição humana:

A vida consente-te que a penses enquanto vives. E é também só então que podes pensar a morte. Porque a vida vive-se e pensa-se. Mas a morte não se pensa e apenas *se morre*. Se queres portanto pensá-la, apressa-te enquanto estás vivo. Porque na sua hora exacta, tu és a tua morte, sem o espaço necessário para a não seres e poderes então pensá-la. *On mourra seul*, diz pascal. Pois. Mas sem ao menos tu próprio para te fazeres companhia (Ferreira, 2004: 352).

Bibliografia

Bibliografia ativa

SARAMAGO, J. (2005) *As Intermittências da Morte*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.

Outras obras do autor

SARAMAGO, J. (1988). *Memorial do Convento*, Lisboa, edição Círculo de Leitores.

SARAMAGO, J. (1988). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, edição Círculo de Leitores.

SARAMAGO, J. (1993). *In Nomine Dei*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1994). *Cadernos de Lanzarote, Diário I*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1996). *Cadernos de Lanzarote, Diário III*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1997). *A Bagagem do Viajante*, 6ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1998). *Cadernos de Lanzarote, Diário IV*, 3ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1998). *O Que Farei com Este Livro*, 3ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1998). *Todos os Nomes*, 2ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1999a). *Cadernos de Lanzarote, Diário II*, 2ª edição, Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1999b). *Cadernos de Lanzarote, Diário V*, 4ª edição Lisboa, Caminho.

SARAMAGO, J. (1999c). *Deste Mundo e do Outro*, 6ª edição, Lisboa, Caminho.

- SARAMAGO, J. (1999d). *Folhas Políticas*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, J. (2000). *A Caverna*, 2ª edição, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, J. (2002a). *O Homem Duplicado*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, J. (2002b). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Coleção Mil Folhas, Jornal Público.
- SARAMAGO, J. (2004). *Ensaio sobre a Lucidez*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, J. (2006). *As Pequenas Memórias*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, J. (2008). *A Viagem do Elefante*, 1ª edição, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, J. (2008). *Levantado do Chão*, 17ª edição, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, J. (2010). *Caim*, 9ª edição, Lisboa, Caminho.

2. Bibliografia passiva

- AGUILERA, Fernando Gómez (2010). *José Saramago, Nas suas Palavras*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula (2008). *José Saramago*, coordenação de Carlos Reis, Edições 70, 2008.
- BESSE, Maria Graciete (2012). “O poder do feminino segundo José Saramago. As Intermittências da Morte entre Cronos, Eros e Tântatos”, in *Narrativas do Poder Feminino*, Braga, ALETHEIA (Associação Científica e Cultural), Faculdade de Filosofia – Universidade Católica Portuguesa, pp. 19-34.
- CANDIDO, Antonio (2004). *O Direito à Literatura*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 11-33.
- CARVALHO, Mário (2011). “Nenhum homem é uma ilha”, in AA.VV. *Palavras para José Saramago*, Lisboa, Caminho, pp. 359-364.
- COSTA, Horácio (1989). “Pós-modernidade em Portugal, Saramago Revisita Pessoa”, in *Colóquio Letras*, nº 109, pp. 41-48.

- FERREIRA, Vergílio (2004). *Pensar*, 7ª ed., Lisboa, Bertrand Editora.
- LOURENÇO, Eduardo (2011). “Aqui o mar acaba e a terra principia”, in AA.VV. *Palavras para José Saramago*, Lisboa, Caminho, pp. 401-404.
- LOPES, João Marques (2011). *Biografia – José Saramago*, Lisboa, Edições Pluma.
- LOPES, Óscar (1986). “José Saramago: as fronteiras do maravilhoso real”, in *Os Sinais e os Sentidos, Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Caminho, pp.195-217.
- MACEDO, Helder (2011). “O visionário da tangibilidade”, in AA.VV. *Palavras para José Saramago*, Lisboa, Caminho, pp. 406-408.
- MEDINA, Cremilda de Araújo (1983). *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, Rio de Janeiro, Editora Nórdica.
- ORNELAS, José (2011). “[Saramago] Escritor Universal”, in AA.VV., *Palavras para José Saramago*, Lisboa, Caminho, pp. 423-425.
- REIS, Carlos (2001). “José Saramago”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4, pp. 1147-1150.
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.
- REIS, Carlos (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX, “Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo”, Editorial Verbo, pp. 287-311.
- REIS, Filipa Palma dos (1986). *José Saramago e Algumas Tendências do Romance em Portugal*, Peregrinação, Lisboa, nº 12.
- SARAMAGO, José (2010). “Tu estavas e agora já não estás. Isso é a morte.”, in *Diário de Notícias*, 19 de junho, p.25.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). *Lugares da Ficção em José Saramago*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

- SEIXO, Maria Alzira (2010). “Inventar o Real”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1037, de 30 de junho a 13 de julho, pp. 7-8.
- TAVARES, Gonçalo M. (2005). “As Intermitências da Morte”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26 de outubro a 8 de novembro, p.11.
- TAVARES, Gonçalo M. (2010). “Sobre a Bruta Aprendizagem”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1037, de 30 de junho a 13 de julho, pp. 20,21.
- VASCONCELOS, José Carlos (s/data). *Conversas com Saramago*, ed. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.
- VASCONCELOS, José Carlos (2005). “José Saramago: As Intermitências da Morte”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 26 de outubro a 8 de novembro, pp. 9-12.

3. Bibliografia teórico-crítica

- ALBERONI, Francesco (1995). *Valores*, 3ª ed., Lisboa, Bertrand.
- ARIÈS, Philippe (2000). *O Homem Perante a Morte*, trad. Ana Rabaça, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2ª ed., (2 vol.).
- ARIÈS, Philippe / DUBY, Georges (1990). *História da Vida Privada*, Lisboa, Edições Afrontamento.
- ARIÈS, Philippe (1988). *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, trad. Pedro Jordão, Teorema, Lisboa.
- BRITO, José Henrique Silveira de (coordenação) (2007). *O Fim da Vida*, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica
- CAMUS, Albert (2005). “Filosofia e Romance”, in *O Mito de Sísifo, Ensaio sobre o absurdo*, Editora Livros do Brasil, 1ª ed., Lisboa, pp. 87-94.
- CÍCERO, Marco Túlio (2009). *Catão-o-velho- ou Da Velhice*, trad. Carlos Humberto Gomes, Biblioteca Editores Independentes, Lisboa.

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*, Teorema.
- COELHO, Jacinto do Prado (1990). “Morte”, in *Dicionário de Literatura*, vol. 2, Figueirinhas, 4ª ed., Porto, pp.671-675.
- COELHO, Jacinto do Prado (1990). “Alegoria”, in *Dicionário de Literatura*, vol. 1, Figueirinhas, 4ª ed., Porto, pp. 30-31.
- COELHO, Jacinto do Prado (1985). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Editorial Verbo, 8ª ed., Lisboa, pp.33-40.
- DASTUR, Françoise (2002). *A Morte, Ensaio sobre a Finitude*, trad. Maria Tereza Pontes, Difel, Rio de Janeiro.
- ENCICLOPÉDIA Temática *Einaudi* (1997). “As manipulações da duração nos ritos ontológicos”, pp.11-60; “Velhice”, pp. 152-165; “Morte”, pp. 381-417, Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol. 36 (Vida/morte – Tradições-Gerações), Lisboa.
- GOMES, Adelino (2005). “Entrevista a José Saramago”, in suplemento *Mil Folhas* do jornal *Público*, 12 de novembro, pp.4-7.
- GDE (s/data). *Grande Dicionário Enciclopédico*, volumes I, II, IV,VI,VII,VIII, X, Clube Internacional do Livro.
- HACQUARD, Georges (1996). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Editora Asa.
- HUIZINGA, Johan (1985). “A Visão da Morte”, in *O Declínio da Idade Média*, 2ª ed., Editora Ulisseia, Lousã, cap. 11, pp. 145-157.
- LA FONTAINE (s/data). *Fábulas*, Publicações Europa-América.
- LIPOVESTSKY Giles, (1993). *A Era do Vazio*, Lisboa, Relógio d’Água.
- LOPES, Maria Antónia, (2011). “Morte”, in *História da Vida Privada em Portugal – A época Contemporânea*, dir. José Matoso, coord. Irene Vaquinhas, Círculo de Leitores, pp.178-192.

- MÓNICA, Maria Filomena (2011). *A Morte*, Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- MORIN, Edgard (1970). *O Homem e a Morte*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- NETO, Isabel Galriça & Aitken, Helena-Hermine / Paldron, Tsering (2004). *A Dignidade e o Sentido da Vida: Uma reflexão sobre o sentido da nossa existência*, 1ª ed., Cascais.
- OLIVEIRA, José H. Barros de (1998). *Viver a Morte, Abordagem Antropológica e Psicológica*, Almedina, Coimbra.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1986). *Romana, Antologia de Cultura Latina*, 2ª ed., Instituto de Estudos Clássicos, Coimbra.
- RAMOS, Auxília & BRAGA, Zaida (2011). *Fernando Pessoa, Poesias: Heterónimos*, 1ª ed., Porto Editora.
- ROSA, Maria João Valente (2012). *O Envelhecimento da Sociedade Portuguesa*, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (1991). *Dicionário de Narratologia*, 3ª ed., Coimbra, Almedina.
- SANTOS, Laura Ferreira dos (2009). *Ajudas-me a Morrer? A morte assistida na cultura ocidental do século XXI*, Lisboa, Sextante Editora.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar (s/data). *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 14ª ed.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988). *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- TORGA, Miguel (1991). *Novos Contos da Montanha*, 15ª ed., Coimbra.

Webgrafia

- ARNAUT, Ana Paula. “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*)”, in *Revista Ipotesi*, (Revista de Estudos Literários), nº1, vol. 15, janeiro/junho de 2011, <http://www.ufjf.br/revistaiptotesi/edicoes-antteriores/> (Consultado a 17 de fevereiro de 2013).
- DIAS, Ana Sousa. «Saramaguiana», in *Blimunda*, Fundação José Saramago, 5 de outubro de 2012, <http://www.josesaramago.org>, pp.36-51. (Consultado a 22 de dezembro de 2012).
- MACIEL, Maria Esther, in revista *Agulha*, nº 33, Fortaleza, S.Paulo, março de 2003, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag33caixeta.htm> (Consultado a 5 de setembro de 2012).
- OSÓRIO, Luís, “A disciplina de Português é um crime contra o futuro”, in jornal *Sol*, 19 de fevereiro de 2013, http://sol.sapo.pt/inicio/Opiniao/interior.aspx?content_id=68507&opiniao=Opini%EF%BF%BDo (Consultado a 23 de fevereiro de 2013).
- PEREIRA, Maria Luíza Scher, “Saramago, para quê?”, in *Revista Ipotesi*, (Revista de Estudos Literários), nº 1, vol. 15, janeiro/junho de 2011, <http://www.ufjf.br/revistaiptotesi/edicoes-antteriores/> (Consultado a 7 de maio de 2013).
- PEIRUQUE, Elisabete Carvalho, “Saramago e as negações da Morte”, http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/05_artigo_elisabete_carvalho_peiruque.pdf (Consultado a 14 de maio de 2012).
- REIS, Carlos, “Palavras para uma homenagem nacional”, in *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, número 3, outubro- dezembro, 1998, pp. 101-104, <http://www.instituto-camoes.pt/comunicacao/camoes-revista-de-letras-e-culturas-lusofonas> (Consultado a 10 de maio de 2013).

- RIBEIRO, Nilza Yolanda Ruiz Leite, *A Temática da Morte nas obras: As Intermittências da Morte*, de José Saramago, e *Um Rio Chamado Tempo e Uma Casa Chamada Terra*, de Mia Couto, <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/5mostra/4/153.pdf> (Consultado a 10 de maio de 2012).
- SEIXO, Maria Alzira, Rubrica *Ler Mais, Ler melhor* [José Saramago], s/d, <http://www.youtube.com/watch?v=PSaRGz6EfQE> (Consultado em setembro de 2012).
- VIEIRA, Cristina Maria da Costa, “Heterodoxias ficcionais e historiográficas no romance saramaguiano: o desejo e a morte em *História do Cerco de Lisboa* e *As intermitências da Morte*”, in RCL, *Convergência Lusíada* número 28, julho - dezembro de 2012, <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/1955.pdf> (Consultado a 30 de abril de 2013).
- CANAL TV, Entrevista ao autor, José Saramago, no momento do lançamento do livro *Todos os Nomes*, em 1997, no canal TV Cultura, programa *Roda Viva*, <http://www.youtube.com/watch?v=Wt8qVW2xlzU&feature=relmfu> (Consultado a 4 de setembro de 2012).
- CANAL TV, Entrevista ao autor, José Saramago, no momento do lançamento de *O Homem Duplicado*, a 13 de outubro de 2003, pelo canal brasileiro TV Cultura, programa *Roda Viva*, <http://www.youtube.com/watch?v=QCACUZly3DM&feature=related> (Consultado a 8 de agosto de 2012).
- RTP N. Programa de homenagem a Saramago emitido pela RTP N no dia da sua morte, <http://www.youtube.com/watch?v=lp83Svym3KE&feature=related> (Consultado a 9 de agosto de 2012).