



**PUC
GOIÁS**



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS**

VIVIANE LIMA DA SILVA MATOS

***AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E AS FABULAÇÕES EM SARAMAGO:
IRONIA E PARÓDIA NA CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA***

GOIÂNIA,
2022.

VIVIANE LIMA DA SILVA MATOS

***AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E AS FABULAÇÕES EM SARAMAGO:
IRONIA E PARÓDIA NA CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Elizete Albina Ferreira

GOIÂNIA,
2022.

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás
Márcia Rita Freire - Bibliotecária - CRB1/1551

M4331 Matos, Viviane Lima da Silva
As intermitências da morte e as fabulações em Saramago
: ironia e paródia na crítica social e política /
Viviane Lima da Silva Matos. -- 2022.
66 f.

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2022.
Inclui referências f. 65-66.

1. Saramago, José, 1922-2010 - Crítica e interpretação.
2. Literatura portuguesa - História e crítica. 3.
Ironia na literatura. 4. Morte na literatura. 5. Paródia. I.
Elizete Albina. II. Saramago, José - 1922-2010 - As
intermitências da morte. III. Pontifícia Universidade
Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras
- 28/06/2022. IV. As intermitências da morte. V. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3-31.09(043)



**PUC
GOIÁS**



**AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E AS FABULAÇÕES EM SARAMAGO:
IRONIA E PARÓDIA NA CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA**

VIVIANE LIMA DA SILVA MATOS

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 28 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira / PUC Goiás

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior / Universidade Federal do Amazonas

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás

Prof. Dr. Alexandre Felizardo Bonafim / UEG

*Para Wanderly da Silva e José Victor
Neto, com muito amor. Saudades eterna.*

No dia seguinte, ninguém morreu.

José Saramago

AGRADECIMENTOS

Agradecer, sentimento inócuo que transcende todas minhas atribuições cotidianas e mesmo específicas. Ora verbo, ora substantivo, ora palavra forte que rompe o norte, traçando linhas e percursos na nobre existência humana. Sou grata a tantos e tantas, mas primeiramente a Deus de fortaleza, esperança e fé. Começar um mestrado em plena pandemia, momento em que não se tinha mais certeza de nada, nem da vida, realmente foi um presente de Deus.

Não agradeço apenas ao que me agrada e sim, o que me encanta, que me faz sentir sublime na minha pequenez, aquecendo meu coração e enaltecendo minha alma. Agradecer, sorrir, subir alto, infinito às imediações do imaginário. Tão suave como a fonte de sabedoria é a capacidade de descrever infundável palavra numa alegoria única, transversal e inominadamente feliz, e externar aquilo que vem de dentro do coração.

À querida professora Dra. Elizete Albina Ferreira, minha eterna gratidão, pela competente, compreensiva e precisa orientação de meu trabalho. És de uma humildade tão sublime, que encanta a todos os que têm a oportunidade, de sorver um pouco do seu vasto conhecimento.

Aos professores da PUC-GO-Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, interlocutores de minhas inquietações e dúvidas, sempre tão atenciosos e confiantes no resultado por vir, e àqueles que indiretamente ajudaram a viabilizar este texto, agradecimentos afetuosos. Em especial ao professor Dr. Divino José Pinto, mestre de uma candura, de uma voz que acalma a alma, quanto privilégio de ouvir, entender e sentir brilhantes palavras, gestos e ensinamentos. És um artista completo.

Reconhecida gratidão também à coordenadora, professora Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, pelo apoio e incentivo, e principalmente pela atenção dispensada. Você transpira arte e repassa isso com maestria. Linda de viver!

A meu esposo, pelo apoio incondicional e companheirismo. Meu alicerce nesse trabalho.

E por fim, aos meus familiares e amigos que, de certa forma, torceram para a concretização de mais um sonho conquistado.

RESUMO

Esta pesquisa propõe a análise e a discussão crítico-literária sob o viés da crítica política e social adotado pelo escritor português José Saramago no romance *As intermitências a morte* (2017), a partir da crítica literária sobre o processo estético do autor na composição de personagens que são representantes da Igreja, Estado e sociedade. Para tanto, foi necessário, primeiramente, refazer o percurso pelo qual a representação da morte passou ao longo do tempo, elegendo-se um recorte acerca das imagens produzidas por sua simbologia em determinados contextos históricos e culturais. Busca-se demonstrar a presença do viés político, marca da escrita saramaguiana, no romance analisado, e como o autor se vale da construção das personagens na narrativa para colocar sua crítica à interferência do poder exercido pelas instituições sociais na vida do cidadão, discutindo a forma como a morte passa de rito restrito ao âmbito privado para uma concepção institucionalizada da vida na sociedade contemporânea. Nesse sentido, ao evidenciar o discurso implícito de Saramago sobre como a banalização da morte é usada dentro do construto narrativo, por meio da composição de algumas personagens, o presente trabalho objetiva demonstrar como a escrita saramaguiana chama o leitor à reflexão quanto a lógica perversa do poder exercido pelas instituições sociais na contemporaneidade. A pesquisa fundamenta-se no aporte teórico-crítico basilar para os estudos de autores e autoras que tratam sobre o tema da morte, da paródia e da ironia como recursos estéticos, a exemplo de Philippe Ariès, Michel Foucault, Linda Hutcheon, Maria Alzira Seixo, Susan Sontag, Camila Diogo de Souza, Ana Cristina Cerdeira, Carlos Reis, dentre outros e outras. Convém ressaltar, ainda, o diálogo investigativo com a fortuna crítica de José Saramago, a qual possui contribuições valiosas para investigar o *corpus* da pesquisa.

Palavras-Chave: Morte. Ironia. Paródia. Crítica social e política. José Saramago.

ABSTRACT

This research proposes the analysis and critical-literary discussion about the bias of political and social criticism adopted by the Portuguese writer José Saramago in the novel *As intermitências da morte*, based on literary criticism on the author's aesthetic process in the composition of characters who are representatives of Church, State and Society. Therefore, it was necessary, first, to retrace the path through which the representation of death has passed over time, choosing a clipping about the images produced by its symbology in certain historical and cultural contexts. It seeks to demonstrate the presence of political bias, a mark of Saramago's writing, in the analyzed novel, and how the author uses the construction of characters in the narrative to criticize the interference of the power exercised by social institutions in the life of the citizen, discussing the way in which death passes from a rite restricted to the private sphere to an institutionalized conception of life in contemporary society. In this sense, by evidencing Saramago's implicit discourse on how the trivialization of death is used within the narrative construct, through the composition of some characters, the present work aims to demonstrate how Saramago's writing calls the reader to reflect on the perverse logic of the power exercised by social institutions in contemporary times. The research is based on the fundamental theoretical-critical contribution to the studies of authors who deal with the theme of death, parody and irony as aesthetic resources, such as Philippe Ariès, Michel Foucault, Linda Hutcheon, Maria Alzira Seixo, Susan Sontag, Camila Diogo de Souza, Ana Cristina Cerdeira, Carlos Reis, among others and others. It is also worth mentioning the investigative dialogue with the critical fortune of José Saramago, which has valuable contributions to investigate the research corpus.

Keywords: Death. Irony. Parody. Social and political criticism. Jose Saramago.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A MORTE E SEUS RITUAIS: REPRESENTAÇÕES E ANALOGIAS	12
1.1 Ritos da passagem: aspectos do luto e da melancolia.....	12
1.2 Os estigmas sobre a morte.....	19
1.3 Algumas imagens da morte em Saramago.....	24
2. A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MORTE: VIÉS POLÍTICO EM SARAMAGO	28
2.1 <i>AIM</i> , um caso da ironia na prosa de Saramago.....	28
2.2 A morte institucionalizada: uma alegoria sobre a dialética do poder.....	33
2.3 A “morte suspensa”: viés paródico-político nas relações de poder.....	37
3. (DES)FUNÇÕES DO PODER: A SUPREMACIA DA MORTE EM SARAMAGO	46
3.1 Em torno de uma história menor: deslocamentos conceituais.....	46
3.2 <i>Pathos</i> : o eterno retorno como possibilidade para o homem criador.....	52
3.3 A força da lei: qual o caminho a seguir?.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

Falar da morte sempre pressupõe lidar com um tema que carrega estigmas, mesmo que se reconheça que esse fenômeno deveria ser considerado e encarado como natural. Em um trabalho de caráter científico, a escolha de um objeto implica a escolha de um fenômeno a ser analisado e interpretado. A partir dessa escolha, delinea-se um caminho a ser trilhado com a definição prévia de critérios, a fim de promover contribuições para estudos futuros.

Propomos a análise e a discussão crítico-literária sobre o viés de crítica política e social adotado pelo escritor português José Saramago no romance *As intermitências da morte*, a partir da crítica literária sobre o processo adotado pelo autor na composição de personagens, que são representantes da Igreja, Estado e sociedade.

O interesse para realizar o presente trabalho de pesquisa parte tanto da afinidade pessoal pela obra de José Saramago, autor que é nome singular particularmente na produção literária portuguesa no período pós-salazarista, com uma obra vasta e consagrada; quanto pelo tema da morte, colocado em uma evidência trágica a partir do período pandêmico a que assistimos, e pelo qual o mundo ainda está atravessando.

O professor Pedro Fernandes de Oliveira Neto, em *José Saramago e o elogio da tradição* (2015), declara que o Saramago não é um escritor que foi lapidado no âmbito da academia, mas sim “pelas circunstâncias” (OLIVEIRA NETO, 2013, p.166). A morte e suas implicações sociais e políticas é tema familiar a uma boa parte da produção desse autor, tendo sido abordada em diversas formas de representação. Sua produção literária reúne é marcada pelo viés político, o que também se comprova em *As intermitências da morte*, romance que serve de *corpus* à presente pesquisa.

É importante destacar que, ao longo de décadas de sua produção literária, Saramago recebeu várias premiações e homenagens, o que lhe rendeu traduções de suas obras para idiomas diversos, além de ser eleito como tema de inúmeros trabalhos acadêmicos, nos mais diferentes âmbitos.

José Saramago foi tradutor, romancista, poeta, ensaísta e jornalista, entre outras atividades, vivendo em Lisboa a maior parte de sua vida. Não negou ser

comunista e ateu, questionava a lógica da democracia atual, não poupando críticas ao sistema econômico neoliberal e à toda forma de exploração capitalista. Reconhecido como um dos maiores autores da literatura, agia em coerência com sua ideologia.

No rol de suas obras publicadas, destacam-se: *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *As Intermittências da Morte* (2005), *Poesia Completa* (2005), apenas para citar algumas.

Saramago foi autodidata, estudava empenhado para cursar Letras, mas sua família não tinha condições financeiras que bancassem seu sonho, assim, começou a trabalhar como serralheiro mecânico e depois como funcionário público. Mas a paixão pela literatura o conduzia, depois da longa jornada de trabalho, à biblioteca de Lisboa, bebendo dos clássicos da literatura portuguesa e alimentando-se do sonho de escrever. Sonho que só começará a se delinear concretamente em 1947, com escrita do romance *Terra do Pecado*.

A vertente ideológica de militância antifascista toma forma em sua trajetória quando, em 1969, filia-se ao PCP, só depois de ter colaborado nos bastidores com os comunistas. Seu engajamento consolida sua posição de ativista político, defensor dos direitos humanos, e reverbera em suas obras, deixando entrever suas opiniões políticas por meio de suas personagens.

Em face dos estudos realizados, a presente pesquisa encontra-se organizada em três capítulos, contendo subcapítulos orientados pela ilustração do *corpus* escolhido em paralelo com um percurso que aponta para aspectos da crítica literária.

No primeiro capítulo, apresentam-se as diferentes representações pelas quais a morte passou ao longo do tempo, a partir de um recorte em relação às analogias produzidas por sua simbologia em determinados contextos históricos e culturais.

No segundo capítulo, busca-se demonstrar a presença do viés político, marca da escrita saramaguiana, no romance *As intermitências da morte*, e como o autor se vale da construção das personagens na narrativa para colocar sua crítica à Igreja, Estado e sociedade, discutindo a forma como a morte passa de rito familiar para uma concepção institucionalizada da vida na sociedade contemporânea.

No terceiro capítulo, intenta-se evidenciar o discurso implícito de Saramago sobre como a banalização da morte é usada dentro do construto narrativo, por meio de sua personificação, a fim de chamar o leitor à reflexão quanto a lógica perversa do poder exercido pelas instituições sociais na contemporaneidade.

A pesquisa fundamentou-se no aporte teórico-crítico basilar para os estudos de autores e autoras que tratam sobre o tema da morte, da paródia e da ironia como recursos estéticos, a exemplo de Philippe Ariès, Michel Foucault, Linda Hutcheon, Maria Alzira Seixo, Susan Sontag, Camila Diogo de Souza, Ana Cristina Cerdeira, Carlos Reis, dentre outros e outras. Convém ressaltar, ainda, o diálogo investigativo com a fortuna crítica de José Saramago, a qual possui contribuições valiosas para investigar o *corpus* da pesquisa.

No ano em que se comemora o centenário de seu nascimento, torna-se relevante a escrita e divulgação de trabalhos que abram discussão para os aspectos estéticos e estilísticos de sua escrita singular. E, em face ao resultado da pesquisa desenvolvida nesse percurso acadêmico, desejamos compartilhar algumas contribuições para a ampliação e o aprofundamento das considerações crítico-literárias em torno do estudo da obra de José Saramago.

I. A MORTE E SEUS RITUAIS: REPRESENTAÇÕES E ANALOGIAS

O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer.

José Saramago

Neste capítulo, não se pretende redigir um tratado sobre a morte, mas corroborar com o que já se investigou acerca do modo particular como algumas culturas trataram a morte como fenômeno natural; e o morrer, como questão prática da vida em sociedade. Refazer o caminho pelo qual as concepções em relação à morte sofreram significativas transformações conduz à interpretação do significado impresso nas representações e práticas rituais em diversas sociedades.

1.1 Ritos da passagem: aspectos do luto e da melancolia

Mistério, incerteza e medo do desconhecido. Todos esses são aspectos que representam o caráter simbólico da morte, e que desafiam o homem ao longo do tempo. O sentimento que esse fenômeno sempre despertou na humanidade fez com sua representação sofresse alterações significativas, a partir do contexto social e histórico vivido por cada cultura.

Segundo Camila Diogo de Souza (2020, p.315), os primeiros estudos sobre a morte na Grécia Antiga remetem às abordagens da Antropologia e da Sociologia da Religião com analogias Etnográficas que visam definir o mundo das crenças, buscando entender, de maneira mais generalizada, as razões pelas quais o ser humano executa rituais em relação à morte e aos mortos.

A construção de uma Antropologia Histórica da Grécia Antiga tem na religião um aspecto definidor e unitário da pólis grega. Ela se expressa em todos os âmbitos das relações sociais, na política, na economia e em todos os níveis e etapas da vida cotidiana, nascimento, morte, trabalho, cultura. Nesse sentido, buscam-se definir as funções dos rituais funerários a partir da construção do imaginário social e da memória coletiva.

Diante de alguns estudos sobre os rituais funerários na Grécia Antiga, podemos perceber que dentre as várias formas de representação da morte, a sua heroicização,

ou seja, a morte era vista como uma referência aos bons combatentes que davam sua vida na proteção de seu povo, seu país etc. O indivíduo ganha a imortalidade por meios dos cultos realizados em sua homenagem. Todavia, segundo Souza (2020, p.318), a “bela morte” sofre modificações de acordo com os períodos e contextos históricos na história da Grécia Antiga. Nas obras homéricas, na *Ilíada* e na *Odisseia*, ela é caracterizada pelo morrer jovem em combate, quando o ato é individualizado em relação às demais mortes no campo de batalha e eleva o herói acima das condições humanas, o diviniza, ganhando a imortalidade. Os ritos funerários constituem as ações dos vivos em relação aos mortos e à morte por meio de canais socialmente aceitos e compartilhados pelas diversas pólis gregas.

Em relação à forma como a cultura da morte ocorria entre os gregos, a obrigatoriedade do cumprimento do ritual funerário implicava no sepultamento do morto em local onde em que fosse possível de ser lembrado e reverenciado por todos. O descumprimento dessas práticas mortuárias caracterizava, entre os vivos, sinal claro de desrespeito aos deuses e ao morto, o que representaria sua impossibilidade de finalizar a viagem ao Hades e, assim, encontrar o descanso da alma.

Souza (2020, p.319) lembra que o indivíduo desaparece da fábrica de relações sociais da qual fazia parte, mas continua a existir num outro plano, o da memória, perpetuada através das canções épicas e celebradas através do sêma, do túmulo.

Em abordagens mais recentes, cria-se uma nova visão, em que a religião e suas expressões rituais atuam como agente mediador. Segundo Souza:

A Teoria da Mediação, quando aplicada à Arqueologia, Balut e Bruneau defendem que a materialidade da morte, isto é, os contextos funerários possuem aspectos semiológicos, conjunto de signos e códigos culturais dotados de significados simbólicos variados, arbitrários e relativos. A morte é entendida como uma indústria esquemática através da qual o indivíduo ainda é um ser, e a técnica presente nesta indústria diz respeito ao tratamento que esse ser recebe, à preparação do corpo, à exposição, ao transporte e aos rituais em sua homenagem. (SOUZA, 2020, p.320-321)

Subsequentemente a essa concepção, surge a partir da década de 1970, no universo acadêmico anglo-saxão, uma nova abordagem arqueológica sobre os estudos da morte e dos mortos, ilustrando a materialidade dos ritos.

A esse respeito, Souza afirma:

Os enterramentos e suas dimensões materiais tornam-se o objeto de estudo em si. O mundo simbólico das crenças e da religião passa a ser algo praticamente inatingível. A materialidade dos ritos correlaciona-se diretamente com a organização social e sistemas de subsistência. (SOUZA, 2020, p.321)

Diante disso, surge a relação de como a morte é tratada no contexto social, reverberando no tratamento dado no contexto funerário, ou seja, a função desempenhada pelo indivíduo na sociedade determinava o status social que receberia na sua morte, prevalecendo assim, as relações de poder, riqueza, bem como o sexo, idade e etnia. Isso nos coloca diante da Arqueologia da morte, e todas as suas concepções sobre como são determinados os ritos funerários.

Adotando uma postura cronológica, Souza (2020, p.234) afirma que a partir da década de 1980, com os pressupostos da Arqueologia Pós Processual ou Arqueologia Contextual, os enterramentos ganharam uma perspectiva mais holística: “[...] Os contextos funerários são entendidos como representações simbólicas marcadas de forma constante e intrínseca por ideologias”.

Nesse sentido, a ênfase nos rituais funerários encontra-se na intencionalidade, na escolha e na manipulação e nas possibilidades de representação dos vivos para com os mortos:

Dessa maneira, os significados sociais das práticas funerárias ocupam o lugar de destaque da análise e são relativizados pela diversidade de representações nos variados sistemas culturais, marcados de forma intrínseca por questões ideológicas. Justamente pelo fato de a persona social do morto ser fruto de uma escolha de um grupo, ela é transformada, manipulada, idealizada, ou até mesmo criada, e não pode refletir a organização social “real”, empírica. SOUZA, 2020, p.324)

Ao citar as várias pesquisas realizadas por historiadores, antropólogos e sociólogos, Souza (2020, p.325), chama a atenção para um fator determinante “As nuances nas definições do próprio conceito de contexto funerário que marcam as perspectivas e abordagens de estudo da cultura material plural baseiam-se tanto na interpretação subjetiva do pesquisador quanto na observação empírica do registro.” Bem como o consenso entre os arqueólogos atualmente, classificando o contexto funerário como o local onde são depositados os restos mortais de um ou vários falecidos, bem como as respectivas cerimônias de praxe para honrar os mortos.

Outro aspecto interessante no texto de Souza (2020), é verificar, mesmo que de maneira sucinta, os detalhes que ela traz, principalmente no que tange aos direitos

dos cidadãos, citando a Lei de Sólon, do século VI, que visava proteger a disparidade social entre os ricos e pobres, limitando a quantidade e qualidade de objetos depositados nos túmulos (Souza, 2020, p.325-326). A autora cita ainda a Idade do Ferro em Atenas, em que um grupo de elite controlava os enterramentos e os rituais funerários, há então, uma revolução social, e as práticas mortuárias ganham um destino igualitário, eis que surge, a figura do cemitério, como símbolo de cidadania e adequação ao destino dado aos corpos sem vida.

Como já mencionado, os ritos funerários constituem ações dos vivos em relação aos mortos e à morte por meio de canais socialmente aceitos e compartilhados pelas diversas pólis gregas. Segundo Souza (2020, p.328), “a jornada do falecido para o mundo dos mortos constituía um complexo de ações ritualizadas divididas em três etapas principais: A *próthesis*, a *ekphorá* e o enterro propriamente dito.” A práxis funerária era composta pela *próthesis*, no qual o corpo era velado; em segundo lugar ocorria a *ekphorá*, o traslado ao local de enterramento, realizado na forma de um cortejo fúnebre; e finalmente era realizada a deposição dos restos mortais cremados ou inumados.

Ambas as etapas dos rituais funerários ofereciam, de um lado, a possibilidade de executar o lamento tradicional, iniciar os ritos adequados em homenagem ao falecido e transporta-lo para sua nova morada, e, simultaneamente, definiam e restabeleciam a identidade social e o status do grupo dentro da sociedade ateniense, desde o século VIII até o V a.C. As evidências iconográficas não deixam evidente o local onde a *próthesis* ocorria, no interior da casa, em ambiente fechado ou no pátio, em espaço aberto. De toda forma, trata-se de uma etapa em ambiente familiar, no *oikos* (οἶκος). (SOUZA, 2020, p.332)

A preparação do corpo também fazia parte do ritual funerário, os mortos passavam por um certo “protocolo”, que fazia parte das representações da época, antes mesmo de cultuar seus mortos, havia um processo fúnebre:

O corpo era lavado, unguido com óleo e perfume, envolto em uma mortalha e depois colocado na *klíne* (κλίνη), a cama fúnebre ou esquife (Plato, Laws, 959). Nas representações do Período Geométrico, não é possível identificar papéis distintos dos gêneros nas atribuições rituais, apenas no final do período, já no início do século VII a.C., quando as figuras humanas possuem distinções passíveis de representações de gênero com a distinção entre as figuras que portam vestimentas longas, cabelos compridos e levam as duas mãos à cabeça, semelhantes às figuras do Período Micênico, e as figuras que portam espadas na cintura, às vezes, elmos e/ou escudos, não portam vestimentas longas e levam apenas uma mão à cabeça e a outra na coxa como figuras masculinas. (SOUZA, 2020, p.332).

Os rituais funerários eram mantidos como um alicerce aos vivos, havia toda uma trajetória para conjectura do tratamento aos mortos. E como podemos observar, na Grécia Antiga, o tratamento dado aos mortos, bem como as diferentes abordagens dadas ao funeral trazem uma espécie de trilogia: a morte, (nesse caso dependendo da causa, o rito era diferente, como no caso dos heróis, em Homero, já citado anteriormente, ganhavam a imortalidade), o rito funeral e o sepultamento (como o caso exemplar de Antígona, que busca desesperadamente enterrar seu irmão Polínice).

O sepultamento do indivíduo constitui uma ação fundamental para encerrar as práticas fúnebres enquanto rito de passagem. Trata-se de edificar a morada, o habitat do morto, local físico onde o indivíduo, em sua nova condição social e física, passará a possuir sua existência material e imaterial, por meio da realização de práticas rituais que também fazem parte da estrutura geral das exéquias fúnebres helênicas, os denominados rituais pós-deposicionais, libações e oferendas (objetos em geral, principalmente vasos cerâmicos, sobretudo, lécitos, alabastros e píxides, alimentos e vegetais, como ramos e flores, e ainda, instrumentos de batalha ou tecidos) que são depositados sobre as sepulturas em datas oficiais nos calendários das pólis ou esporadicamente pelos membros familiares e do mesmo grupo do falecido. (SOUZA, 2020, p.336)

A fim de exteriorizar essa forma de representação, criaram-se símbolos que exteriorizavam os sentimentos, significados e a própria lamentação. A morte e o morrer duelam em várias figurações criadas na Grécia Antiga e perfazem a trajetória e sua dualidade, trazendo uma divisão social, cultural e religiosa, e que culminam na sua transcendência inequívoca da altivez imortal da morte, desde seus primórdios até a atualidade em suas mais diferentes e inominadas representações.

A imagem da morte gera diversas reações, podendo ir da dor ao medo. Trazendo uma visão psicanalítica para a contemplação e experiência desse fenômeno, Sigmund Freud (2011) explora como o luto e a melancolia, embora parecidos, apresentam papéis distintos na psiquê, destacando o papel dos rituais funerários como marcas específicas e necessárias para o “trabalho de luto.”

Assim como Souza (2020), que sucintamente traz as representações dos rituais funerários, o “modus operandi” da morte, o morrer e suas analogias, Sigmund Freud em seu texto “Luto e melancolia”, apresenta como, no *pós mortem*, os sentimentos psicossociais vividos por aqueles que “vivem” com a perda ficam expostos. O texto traz reflexões que retratam as situações e distinções entre o luto e a melancolia, e

mais, que se assemelham apenas nas reações, pois a melancolia, para Freud, é uma patologia, já o luto é explicável. Vejamos:

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos de que essas pessoas possuem uma disposição patológica. Também vale a pena notar que, embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico. Confiamos em que seja superado após certo lapso de tempo, e julgamos inútil ou mesmo prejudicial qualquer interferência em relação a ele. (FREUD, 2011, p.1)

Nesse sentido, Freud nos leva a refletir as divergências e convergências a que o luto e a melancolia remetem, sentimentos parecidos, embora o luto é apenas uma fase da perda para a morte, prevalecendo apenas por um certo período, e muito parecida com o sentimento da melancolia, está, porém, mais complexa, pois advém de fatores psíquicos, que arrebatam a doença da alma. Freud descreve bem essa analogia:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da auto-estima está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas. O luto profundo, a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo — na medida em que este não evoca esse alguém —, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele. É fácil constatar que essa inibição e circunscrição do ego é expressão de uma exclusiva devoção ao luto, devoção que nada deixa a outros propósitos ou a outros interesses. E, realmente, só porque sabemos explicá-la tão bem é que essa atitude não nos parece patológica. (FREUD, 2011, p.1)

Luto e melancolia são evidências fatídicas da morte, da dor da perda, do não mais existir. O que nos faz lembrar de Philippe Ariès (1989), quando se refere à morte familiar e domesticada, assunto que veremos logo mais.

Voltando ao texto freudiano, a psicanálise envolvendo o luto e melancolia é subversivo, pragmático e holístico. Explicar a natureza humana e o que advém da mente humana é complexo e audaz. Observem essa passagem do texto:

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? Não me parece forçado apresentá-lo da forma que se segue. O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível — é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas. Por que essa transigência, pela qual o domínio da realidade se faz fragmentariamente, deve ser tão extraordinariamente penosa, de forma alguma é coisa fácil de explicar em termos de economia. É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como algo natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido. (FREUD, 2011, p.2)

No luto, desprende-se o ego; na melancolia, a duração e até mesmo às suas apresentações analíticas são mais profundas e intensas para o indivíduo.

Vejam os:

Apliquemos agora à melancolia o que aprendemos sobre o luto. Num conjunto de casos é evidente que a melancolia também pode constituir reação à perda de um objeto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode-se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (como no caso, por exemplo, de uma noiva que tenha levado o fora). Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. (FREUD, 2011, p.2)

No luto, como fator natural, tem-se a evidência de quem perde um “objeto”, no caso um ente querido; na melancolia, a pessoa acometida por essa patologia não consegue se desvencilhar dessa “perda”. Há vários fatores que apontam para sua existência, por exemplo a falta de amor próprio, que compromete toda sua existência, por isso ser uma patologia, que merece ser cuidada, pois envolve uma auto destruição

do seu ego. Sendo assim, fica claro, que diferentemente do luto, a melancolia traz traços mais profundos que destroem a capacidade intelectual do ser humano.

A melancolia, portanto, toma emprestado do luto alguns dos seus traços e, do processo de regressão, desde a escolha objetal narcisista para o narcisismo, os outros. É por um lado, como o luto, uma reação à perda real de um objeto amado; mas, acima de tudo isso, é assinalada por uma determinante que se acha ausente no luto normal ou que, se estiver presente, transforma este em luto patológico. A perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta. Onde existe uma disposição para a neurose obsessiva, o conflito devido à ambivalência empresta um cunho patológico ao luto, forçando-o a expressar-se sob forma de auto-recriminação, no sentido de que a própria pessoa enlutada é culpada pela perda do objeto amado, isto é, que ela a desejou. Esses estados obsessivos de depressão que se seguem à morte de uma pessoa amada revelam-nos o que o conflito devido à ambivalência pode alcançar por si mesmo quando também não há uma retração regressiva da libido. Na melancolia, as ocasiões que dão margem à doença vão, em sua maior parte, além do caso nítido de uma perda por morte, incluindo as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, que podem trazer para a relação sentimentos opostos de amor e ódio, ou reforçar uma ambivalência já existente. (FREUD, 2011, p.3)

Para Freud (2011), a melancolia assinala um determinante que se acha ausente no luto normal, ou que, se estiver presente, se transforma em patologia. A diferença entre o luto e a melancolia é que no luto pode-se ver o que está absorvendo o ego e transporta a importância e a perda de interesse.

Já na melancolia não se pode ver o que está acontecendo ao ego do melancólico, que mergulha completamente no sentimento da perda. No luto o que se torna vazio é o mundo, ao passo que melancolia é próprio sujeito que assume características da autoestima que está pobre em função do ego.

Essas reflexões acerca do sentimento psíquico gerado pela experiência da morte, vinculada à perda e ausência/falta de um elemento da família, nos ajudarão a compreender a visão crítica de Saramago em *As intermitências da morte* sobre como o evento da ausência da morte é usado pelas intuições sociais, e que detêm o poder, a banalizar esse sentimento na sociedade contemporânea, pensando apenas nas questões de caráter econômico.

1.2 Os estigmas sobre a morte

A partir do século XIX, o luto é resignificado e “os sobreviventes aceitam a morte do próximo mais dificilmente do que noutros tempos. A morte temida não é, por

consequente, a morte de si mesmo, mas a morte do próximo, a morte do outro” (ARIÈS, 1989b, p. 48). Falar sobre a morte sempre trouxe um caminho cheio de mistérios e credences, durante séculos, assim como as diferentes formas como esse fenômeno foi retratado, às vezes como uma punição, outras como forma de libertação e purificação do espírito. Há ainda quem a visse como a imortalidade, conduzindo à ideia da sobrevivência eterna.

O ser humano sempre resolveu o problema da eliminação de qualquer tipo de resíduos integrando-os no meio natural. Não obstante, quando este se tornou incapaz de absorvê-los, ele teve de socorrer-se de sistemas de destruição. Em termos gerais, este é também o problema que os mortos apresentam, só que é um problema que se diferencia, porque são também um problema que afeta sentimentalmente a espécie humana. Essa é a razão pela qual o culto da morte ocupou desde sempre um lugar tão importante na religiosidade e na cultura de todos os povos. E essa relação inalterável entre a morte e a cultura que Ariès tanto insistiu. A romantização sobre a morte inferiu em muitas culturas a “obrigação” de cuidar dos seus mortos, da sua memória.

Pensando nas profundas mudanças que alteraram as perspectivas das pessoas em relação à morte, e como as representações e as atitudes do homem diante do fenômeno da morte fizeram com que esta se tornasse “um acontecimento pleno de consequências; convinha pensar nela mais aturadamente. Mas ela não se tornara nem assustadora nem angustiante. Continuava familiar, domesticada” (ARIÈS, 1989, p. 44).

A morte é um trespassse, um momento de desapego. E até aos nossos dias, as orações em intenção dos defuntos serão ditas para o repouso das suas almas. O repouso é ao mesmo tempo a imagem mais antiga, mais popular e mais constante do além. Hoje ainda não desapareceu, apesar da concorrência de outros tipos de representação.

Num mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional perante a morte aparece como um embrião de inércia e de continuidade. Está agora tão apagada dos nossos costumes que temos dificuldade em imaginá-la e compreendê-la. A atitude antiga em que a morte é ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada, opõe-se demasiado à nossa onde faz tanto medo que já não ousamos pronunciar o seu nome. É por isso que, quando chamamos a esta morte familiar a morte domada, não entendemos por isso que antigamente era selvagem e que foi em seguida domesticada. Queremos

dizer, pelo contrário, que hoje se tornou selvagem quando outrora o não era. A morte mais antiga era domada. (ARIÈS, 1989, p.40)

Há grande necessidade de se cultuar, de dar um enterro justo, de salvar a alma da pessoa para que ela não volte. Enfim tantas superstições e costumes, que a própria Bíblia trás: Enterrai os seus mortos. Ou dai-lhes um enterro digno, cristão, para que suas almas descansem em paz. Começa com a aproximação dos vivos e dos mortos, com a penetração dos cemitérios nas cidades ou vilas, no meio das habitações dos homens.

O velório também deixa de ser realizado na casa da família, na qual antes o corpo ficava exposto e era visitado pelos entes queridos, pois cada vez menos é tolerado a presença do morto em casa, tanto em função de questões de higiene quanto por falta de condições psicológicas de vivenciar esta situação.

Essa familiaridade que Ariès trata é a ideia de ressurreição:

Apesar da sua familiaridade com a morte, os Antigos temiam a vizinhança dos mortos e mantinham-nos afastados. Honravam as sepulturas, em parte porque temiam o regresso dos mortos, e o culto que consagravam aos túmulos e aos manes tinha por objectivo impedir os defuntos de “voltarem” para perturbar os vivos. Os mortos enterrados ou incinerados eram impuros: demasiado próximos, arriscavam manchar os vivos. A morada de uns devia estar separada do domínio dos outros a fim de evitar qualquer contacto, excepto nos dias dos sacrifícios propiciatórios. Era uma regra absoluta. A lei das Doze Tábuas prescrevia-a: “Que nenhum morto seja inumado nem incinerado no interior da cidade.” É retomado no código de Teodósio, que ordena que se levem para fora de Constantinopla todos os despojos funerários: “Que todos os corpos encerrados em urnas ou sarcófagos, no solo, sejam retirados e colocados fora da cidade.” (ARIÈS, 1989, p.41, grifos do autor)

Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, passa a ocorrer uma mudança brusca, na qual a morte deixa de ser familiar e passa a ser um objeto interdito. “A morte é um trespassse, um inter-itus” (ARIÈS,1989, p.32-33). Um fator material importante que impulsionou esta transformação foi a transferência do local da morte. Já não se morre em seu domicílio, no meio dos familiares, mas sozinho no hospital.

Morria-se sempre em público. Daí o sentido profundo do dito de Pascal, de que se morre só, porque nunca se estava fisicamente só no momento da morte. Hoje, já só tem um sentido banal, porque há realmente todas as probabilidades de se morrer na solidão de um quarto de hospital. (ARIÈS, 1989, p.29)

Toda essa discrepância encontrada na contemporaneidade sugere uma “negação” ao que de fato não só a História, mas a Filosofia e a Antropologia no que tange aos estudos permeados durante milênios, os quais ainda preponderam sobre as condutas sociais, morais e afetivas da sociedade e do próprio ser humano que não sucumbe à busca de sua própria existência e o por fazer quando não mais existir. Será dada a resposta do que é a morte ou o próprio morrer? Atualmente muito inerente ao homem, enquanto ser social, que busca raízes para justificar a sua existência e a falta dela.

Traçando um paralelo com a nossa contemporaneidade, no que tange à morte e ao caráter moral de toda essa representação de crueldades a que assistimos pelos meios digitais, Susan Sontag (2003), discute que, a partir do século XX, o sofrimento humano foi concretizado em imagens, tornando comum a abundância e facilidade dos meios de comunicação (televisão, fotografia, vídeos etc.): “você é capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear.” (SONTAG, 2003, p.38).

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal. E as fotos ajudam a construir — e a revisar — nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela circulação daquelas até então desconhecidas. Fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar. Essas ideias são chamadas de “memórias” e isso, no fim das contas, é uma ficção. Em termos rigorosos, não existe o que se chama de memória coletiva — parte da mesma família de noções espúrias a que pertence a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva. Toda memória é individual, irreproduzível — morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma lembrança, mas algo estipulado: *isto* é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente. As ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam ideias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis. (SONTANG, 2003, p.72)

A sociedade ocidental contemporânea tem estabelecido, através de formas culturais, a redução da morte e tudo o que está relacionado a ela no intuito de negar a experiência da mesma. Na atualidade, é comum as crianças receberem informações sobre sexualidade, porém quando se trata da morte esta é mascarada relacionando-a com uma “viagem”, “descanso”. Evita-se falar de morte, bem como de ver o corpo do moribundo, pois isto nos traz à consciência a ideia de nossa própria finitude. Essas

transformações atingem os ritos funerários, os quais passam a ter cerimônias mais discretas, condolências breves e o encurtamento no período dos lutos.

A morte deixar de ser vivenciada pelo fato de a cultura ocidental passar a priorizar a preservação da felicidade. Outro indicativo para a interdição da morte na atualidade se dá em função do contraste que ela provoca numa sociedade cada vez mais tecnológica e totalmente voltada para a produção e para o progresso. Há apontamentos de que esta negação da morte é um problema das sociedades individuais, nas quais a dor da perda gerada pela morte é mais intensa do que nas sociedades coletivas, as quais possuem relações sociais que vão além do próprio indivíduo, o que lhes possibilita a diluição da dor na coletividade e que os mesmos encarem a morte de modo natural.

Quando em dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS), alertou o mundo com a notícia de que havíamos sido assolados pela pandemia da Covid 19, nada ficou tão nítido quanto a morte, aliás, tornou-se um personagem principal, ceifando inúmeras vidas. Entretanto, as notícias veiculadas corroboraram por um viés totalmente político, afastando a religião ou qualquer ato que pudesse justificar ou amenizar tamanha tragédia. A morte tem seu papel principal nesse cenário, porque, além de causar o medo, desencadeia uma “guerra”, na qual milhares não têm chance de se defender. Assim como na Segunda guerra Mundial, as imagens de mortos empilhados ou mutilados, foram substituídas por imagens de inúmeros caixões e covas.

O cenário terrível de uma tragédia de proporções mundiais é ilustrado por Sontag nesta passagem:

Plantados diante das telinhas — televisões, computadores, palmtops —, podemos surfar por imagens e notícias sucintas a respeito de desgraças em todo o mundo. Parece haver uma quantidade de notícias desse tipo maior do que havia antes. Provavelmente isso é uma ilusão. Ocorre apenas que a difusão de notícias abrange “o mundo inteiro”. E o sofrimento de determinadas pessoas tem um interesse muito mais intrínseco para determinado público (admitindo-se que o sofrimento deva ter um público) do que o sofrimento de outras pessoas. A circunstância de as notícias sobre guerra estarem hoje disseminadas por todo o mundo não significa que a capacidade de pensar nas aflições de pessoas distantes tenha se tornado significativamente maior. Na vida moderna — vida em que há uma superabundância de coisas a que somos chamados a prestar atenção —, parece normal dar as costas para imagens que nos fazem simplesmente sentir-nos mal. Muito mais pessoas mudariam de canal caso os noticiários dedicassem mais tempo a detalhes do sofrimento humano causado por guerra e outras infâmias. Mas, provavelmente, não é verdade que as pessoas estejam menos sensíveis. (...) O fato de não estarmos completamente

transformados, de podermos dar as costas, A frustração de não ser capaz de fazer nada a respeito daquilo que as imagens mostram pode se traduzir numa acusação contra a indecência de olhar tais imagens, ou das indecências existentes nas maneiras como tais imagens são disseminadas — ladeadas, como pode muito bem ocorrer, por publicidade de cremes emolientes, analgésicos e automóveis caríssimos. Se pudéssemos fazer algo a respeito daquilo que as imagens mostram, talvez não nos preocupássemos tanto com essas questões. (SONTANG, 2003, p. 96-97)

Hoje, para muitos, a morte é um alívio àqueles que se encontram moribundos e para outros uma perda lastimável quando se está cheio de vida e afortunado pelos bens materiais. Há diferenças, contudo, que devem ser observadas no que diz respeito ao tipo de morte – boa ou nem tanto, violenta ou súbita, com ou sem passar pelo estágio de coma –, a natureza do relacionamento com o defunto – estranho, conhecido, amigo, familiar –, a idade do morto – criança, jovem, adulto, velho – e, por fim, o local do falecimento – em casa, no hospital, ou outro lugar. Esses indicadores podem conduzir a representações diversas sobre a morte, ou melhor, podem fornecer outras tonalidades ao quadro geral de interdição e negação.

1.3 Algumas imagens da morte em Saramago

Abarcando a complexidade da obra de José Saramago (1922-2010), percebe-se como esta se constrói pelo viés da busca pela unicidade no tratamento de temas e imagens diversas, assim como pelo fato de que cada uma das personagens de seus livros fala de questões pertinentes à contemporaneidade de uma forma reflexiva e combativa ao mesmo tempo. Saramago não inova somente na forma da narrativa, seu caráter de escritor de estilo singular extrapola para a revisitação do passado, nos questionamentos aos discursos cristalizados no imaginário social que coloca acima de qualquer suspeita os dogmas e normas de instituições sedimentadas, a exemplo da Igreja e do Estado.

Em Saramago, há uma voz que sobressai por meio da literatura, revelando universos ficcionais que refletem os dilemas humanos contemporâneos. Teresa Cristina Cerdeira (2000) afirma que Saramago tem não só a preocupação de “não negligenciar o passado, mas também de repensar a tradição e de desconfiar da verdade absoluta completando a frieza dos dados com os elementos da História.” (CERDEIRA, 2018, p. 288).

José Saramago teve uma produção literária das mais potentes, escreveu tanto romances e contos, quanto poemas, textos dramáticos, crônicas jornalísticas, textos memorialistas e relatos de viagem. Tamanha importância e reconhecimento teve sua seara que a ele foi outorgado o Prêmio Camões, em 1995, e o Prêmio Nobel de Literatura em 1998.

O tema da morte, simbólica ou física, está internalizado nas obras de Saramago, contemplando no construto da narrativa todas as implicações que esse fenômeno suscita, desde às questões práticas quanto às filosóficas, que convidam à reflexão sobre o que fazemos da vida. Ao colocar o evento dessa morte no centro do enredo, construção literária de Saramago usa do jogo de alegorias para chamar o leitor cidadão à tomada de posicionamento frente às barbaridades que se cometem em nome do lucro e do poder. Como aponta Seixo (1999), Saramago conclama seus leitores a pensarem a “comunidade humana respectiva e dá-lhes o seguimento ficcional que o processo de uma dinâmica existencial e histórica pode fundamentar” (SEIXO, 1999, p. 127).

A título de ilustração, elencamos algumas das obras em que o tema da morte foi retratado por Saramago.

O estilo único de Saramago inaugura-se com *Manual de pintura e caligrafia* (1977), obra em que o autor se destaca por um exercício de autoquestionamento sobre o papel do artista na sociedade contemporânea. Três anos depois, publica *Levantado do chão*, primeiro romance com enorme sucesso editorial em Portugal. Particularmente nessa obra, de ficção, o autor revisita a história da vida e morte do latifúndio, desde a Idade Média até os anos 1970 traçando o percurso da história da família Mau-Tempo, cujos membros se tornam as protagonistas centrais.

Com *Memorial do convento* (1982), Saramago traz, na história da construção do Convento de Mafra, monumento religioso edificado por D. João V, e do casal Baltasar e Blimunda, os dramas dos construtores explorados. Em paralelo, o autor expõe a Inquisição, a perseguição aos infiéis e a anulação do conhecimento científico como pano de fundo.

O ano da morte de Ricardo Reis (1984) traz o heterónimo de Fernando Pessoa, sobrevivendo à morte de seu criador. Tempos depois, temos o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) despertando reações conservadoras tanto por parte da Igreja Católica quanto do Estado.

Em 1995, publica *Ensaio sobre a cegueira*, obra situada no período em que o neoliberalismo já estava relativamente estabelecido no mundo. Inicia-se, assim, uma nova abordagem de Saramago, trazendo à pauta os problemas sociais mais urgentes. Em forma de parábola, estão os romances *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *As intermitências da morte* (2005) e *A viagem do elefante* (2008).

Os romances de José Saramago podem ser divididos cronologicamente, seguindo uma trajetória de diversificação de temas e na própria estrutura da narrativa, que avança para o formato que será tão característico desse autor. Em um discurso em Turim, 1998, o próprio Saramago reconhece esse percurso no conjunto de sua obra. Em seus últimos romances, após 1995, o autor segue apresentando aspectos inovadores, se comparados às produções anteriores, a exemplo do uso de uma linguagem mais próxima da oralidade e a presença da alegoria como recurso estético na composição do enredo.

As intermitências da morte encontra um Saramago que utiliza o recurso da alegoria, por meio da paródia e da ironia, trazendo reflexões sobre a vida e a morte do homem, assim como aspectos do uso da linguagem na narrativa como marca de seu estilo próprio, lançando mão dada metalinguagem e da metaficção através do estatuto de um narrador que transita pelo enredo.

Nessa obra em particular, temos a referencialidade a um país sem localização e nome determinado, num tempo que se inicia no começo do ano, quando um fato estranho acontece: não se registra nenhuma morte naquele dia, pois a morte havia saído de férias. Depois de alguns meses sem nenhuma morte, anuncia-se que a morte, que se corporifica em uma personagem dentro da narrativa, retornara às atividades normais, e passaria a enviar uma carta de aviso às pessoas que morreriam, a fim de que se preparassem para a sua chegada. No entanto, uma carta sempre retorna, pois não se encontra o seu destinatário. Intrigada, a morte resolve investigar, e ir ela própria entregar a correspondência. Agora personificada em uma mulher, ela vai encontrar a pessoa que deveria receber sua carta de aviso. A partir do encontro entre os dois, desenvolve-se outro viés da narrativa, agora trabalhando a questão das consequências dessa humanização para a morte.

Adentrar à narrativa de Saramago é iniciar uma aventura por um labirinto de palavras, em que cada frase incita possibilidades de percorrer um caminho único. Ao trazer a tônica de um discurso pautado no desnudamento de temas contemporâneos,

a prosa saramaguiana vai deixando pegadas que conduzem a discussões urgentes e contemporâneas, atravessadas pelo viés político e social que são a marca de sua escrita, perfaz um caminho em que estratégias discursivas adentram uma atitude questionadora sobre intromissão do poder constitucionalmente instituído sobre a vida do cidadão. Esse é aspecto que se mostra a seguir.

II A MORTE EM SARAMAGO: DESNUDAMENTO, REVELAÇÃO, INTERMITÊNCIAS

A única maneira de liquidar o dragão é cortar-lhe a cabeça, aparar-lhe as unhas não serve de nada.

José Saramago

Neste capítulo, busca-se evidenciar como a temática da morte, trazida por Saramago em *As intermitências da morte*¹, reveste-se de um caráter de questionamento acerca da interferência do poder exercido pelas instituições no corpo da sociedade e na vida privada.

2.1 *AIM*, um caso da ironia na prosa de Saramago

A primeira frase com a qual o leitor tem contato com o estilo de Saramago em *AIM* “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2017, p. 11) carrega um teor ficcional que joga com várias questões práticas e filosóficas, pois retirou-se de cena uma premissa humana: a morte como certeza, aquilo que não pode ser questionado, o evento que nos une como seres humanos pelo aspecto biológico da finitude. Sem o medo da morte, estaria resolvido um dos dilemas da medicina em todos os tempos, ou seja, a manutenção da vida.

Paralelamente às questões de ordem prática, insurgem questões de ordem filosófica, como, não havendo o medo do que vem após a morte, a Igreja perderia a credibilidade de seus fiéis em um de seus dogmas mais emblemáticos: a ressurreição. E, sem a necessidade de se buscar pelo amparo divino na vida no além, o homem desabilitaria a Igreja de cuidar e zelar pela imortalidade de sua alma.

A partir das questões de ordem prática, Saramago leva o leitor a refletir sobre o problema econômico gerado pela ausência da morte. Por exemplo, a crise nas empresas funerárias, a superlotação dos hospitais, a inutilidade do serviço oferecido pelas companhias seguradoras, além do drama que seria vivenciado pelos doentes

¹ A partir desse momento, usaremos essa nomenclatura para nos referirmos à obra analisada.

terminais, já que, sem o alívio da morte, estariam condenados a viver eternamente com um corpo debilitado. Todas essas suposições intentam conduzir o leitor a reconhecer a necessidade da morte.

Saramago, neste romance, traz à luz os conceitos de ironia e paródia para a composição do seu universo ficcional. Nesse sentido, é possível pensar *AIM* como um objeto histórico, já que no bojo de seu enredo apresentam-se tensões sociais, políticas e culturais representativas de uma sociedade mergulhada no caráter mercadológico apregoadado às mais distintas relações.

A seguir, serão elencadas algumas considerações sobre as configurações da morte e dos discursos de poder, e como esses mecanismos paródicos e irônicos funcionam em *AIM*.

Para Linda Hutcheon (1991), o pós-modernismo não é um período propriamente dito, mas um movimento que, não estando preso a determinada época, existe concomitantemente à modernidade, atuando “dentro dela” para abalá-la. Conforme a autora, pós-modernismo não deve ser apenas considerado como um sinônimo do contemporâneo; além disso, deve-se ter em mente que esse fenômeno não é mundial, sendo restrito aos contextos europeu e americano. Um dos principais pontos a se destacar ao falar sobre pós-modernismo, conforme Hutcheon (1991) o define, é que o fenômeno tem um caráter essencialmente paradoxal e contraditório, pois, ao atuar dentro do modernismo, se utiliza deste, justamente para questioná-lo e subvertê-lo.

O pós-modernismo, por diversas vezes, instaura exatamente os mesmos paradigmas do modernismo, para então questioná-los e derrubá-los. Em razão disso, em sua análise, Hutcheon não busca exatamente uma “teoria” que defina o pós-modernismo, mas sim o que ela chama de uma “poética”, uma forma teórica que permite a flexibilidade que o movimento que aborda exige. Essa poética está sempre se modificando, reestruturando-se para adaptar-se às contradições e aos paradoxos do pós-modernismo, já que tal movimento também está sempre se inovando, alterando-se, como se fosse, segundo explica a própria autora, um prelúdio para algo novo, ainda que não possa ser caracterizado como uma “ruptura” por si só.

Segundo Hutcheon, na literatura do pós-modernismo, não existe uma negação da história ou do conhecimento histórico, como alguns dos críticos do fenômeno chegam a afirmar. “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou

é que a ficção e a história são discursos” (HUTCHEON, 1991, p. 122), levando-nos à conclusão de que, com tal caráter, não poderia existir um conceito de conhecimento histórico absoluto. Em razão disso, a ficção feita dentro do pós-modernismo, ainda que se volte aos “contextos históricos como sendo significantes” (Idem), não o faz de forma nostálgica ou ingênua, pelo contrário: retoma-os de maneira questionadora, irônica e paródica.

Especificamente na literatura, a manifestação do pós-modernismo é definida por Hutcheon por meio do conceito de “metaficção historiográfica” que, segundo a autora, são as obras narrativas da estética do pós-modernismo que têm como características recorrentes intensa autorrefletividade, referências a personagens e eventos históricos, reflexões acerca do “fazer literário”, interesse em subverter o que foi convencional e impossibilidade de se alcançar a história, visto que ela só nos chega através da textualidade (HUTCHEON, 1991, p. 123).

Ainda segunda a autora, sob esse aspecto, também é possível elencar, entre as principais características da ficção pós-moderna, a eliminação da fronteira entre o popular e o erudito, a intertextualidade entre diferentes estilos artísticos, a paródia, a descontinuidade e o desmembramento, o protagonismo das histórias por minorias e grupos marginalizados e a retomada do passado como forma de problematização histórica (HUTCHEON, 1991, p. 124).

A metaficção historiográfica questiona o sentido comum de história vinculada à verdade, à real ocorrência, e assim provoca no leitor o repensar e o reinterpretar da história, desafiando o discurso convencional. É oportuno aqui assinalar melhor a distinção que há entre a metaficção historiográfica e o romance histórico. Hutcheon afirma, como já mencionamos, que a primeira possui uma “intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado” (HUTCHEON, 1991, p.150), visto que a ficção histórica segue e/ou é modelada pelo modelo da historiografia.

Já acerca do romance histórico tradicional (ou scottiano), que funciona como pano de fundo desse subgênero do romance é realmente a historiografia. Hutcheon alega que, enquanto os protagonistas dos romances históricos deveriam ser “um tipo, uma síntese do geral e do particular” (HUTCHEON, 1991, p. 151), “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (Idem).

A paródia de que Hutcheon fala, vale destacar, não é a piada que imita, ridicularizando, mas uma forma irônica e questionadora de revisitar o passado dentro da metaficção historiográfica. No pós-modernismo, a paródia introduz a “duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão” (HUTCHEON, 1991, p. 57).

Aliada à paródia está também a ironia, ferramenta fundamental, na metaficção historiográfica, na formação do questionamento crítico do confronto com o passado. “Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje” (HUTCHEON, 1991, p. 62). Ou coloca, “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

A intertextualidade também é uma característica da metaficção historiográfica destacada por Hutcheon e aliada à paródia e à ironia, sendo feita por meio da inclusão de outros “textos” no texto principal. Isso é feito trazendo referências literárias ou mesmo não literárias para a ficção pós-moderna, recorrendo “a quaisquer práticas de significado que possa julgar como atuantes numa sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 173), o que pode incluir diferentes tipos artísticos e formas expressivas.

Hutcheon (1991) afirma que os criadores de uma arte pós-moderna se valem da paródia como recurso. É comum associarmos a paródia ao ridículo e à zombaria, ou seja, ao cômico. Hutcheon (1991), entretanto, discorda dessa afirmação:

[...] quando falo em 'paródia', não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar 'contra' como 'perto' ou 'ao lado' (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Como vemos, Hutcheon discorda, pois crê que a paródia pode homenagear o texto anterior e, assim, a “inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista” (HUTCHEON, 1991, p. 48). Ela destaca o papel preponderante (e contraditório) da paródia nas obras de arte

pós-modernas: “são todas visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, exatamente por serem paródicas em sua forma” (HUTCHEON, 1991, p. 43).

Tais obras:

[...] usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (HUTCHEON, 1991, p. 43).

Hutcheon afirma que o “passado como referente não é enquadrado nem apagado”, pois, “ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 45). Isso ocorre porque a paródia se encontra na história social dentro de um contexto social, visto que é nele que ela se projeta e se constrói. Ao diferenciar como se dá a escrita paródica no modernismo e no pós-modernismo, Hutcheon (1991) afirma:

Sem ter nada do iconoclasmo do modernismo, esse projeto paródico demonstra sua consciência crítica e seu amor à história com a atribuição de novos sentidos a velhas formas, embora muitas vezes o faça com ironia. Evidentemente, nesse caso estamos lidando com formas e ornamentação clássicas, mas com um novo e diferente enfoque: não há nenhuma decoração de fabricação manual (não se trata de uma exaltação da individualidade romântica, ou mesmo do artesanato gótico). A ornamentação está presente, mas é um novo tipo de ornamentação, que na verdade participa da impessoalidade e da padronização mecânicas do modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 53-54).

Hutcheon (1991) destaca que a paródia do passado traz referências que são captadas pelo público (diferente do que ocorre com a intertextualidade), já na paródia pós-moderna, é permitido “falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 58). Isso ocorre porque a arte pós-moderna problematiza acerca da nossa acessibilidade “à natureza concreta dos acontecimentos” (HUTCHEON, 1991, p. 61). A crítica argumenta que é por isso que a paródia parece ter se tornado “a categoria” daquilo que ela chama “de “ex-cêntrico”, daqueles [tipos] que são marginalizados por uma ideologia dominante” (HUTCHEON, 1991, p. 58).

A autora vê a paródia como paradoxalmente conservadora e revolucionária ao mesmo tempo e é isso que a torna “uma forma apropriada de crítica para o pós-

modernismo, que já é paradoxal em sua inserção conservadora e sua subsequente contestação radical com relação às convenções” (HUTCHEON, 1991, p. 169). Hutcheon, ao citar Michel Foucault, diz que “o pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte ‘dentro do arquivo’ (FOUCAULT, 1977, p. 92), e esse arquivo é tanto histórico como literário” (1991, p. 165),

Focando o olhar sobre a obra de Saramago, é possível considerá-la como um dos expoentes de manifestação do que convencionou denominar de pós-modernismo na literatura, à época em que foi escrito, no sentido de que no romance de Saramago demonstra-se, com ironia, que a verdade do discurso histórico é questionável, uma vez que se estabelece no estrato textual e linguístico, sendo por isso maleável.

Para Hutcheon (1991), quando a literatura retoma fatos da história, observando-os não apenas como dados perdidos, ela desautomatiza a percepção do passado, expondo-os no presente, possibilitando a eles um caráter inconclusivo. Sem chegar a uma definição esclarecida e precisa sobre as diferenças do pós-moderno, evidenciam-se as dificuldades de se obter conclusões sobre um período contemporâneo; estabelecendo-se espaço para a exposição da tensão e da angústia do indivíduo na sociedade do final do século XX, bem como o caráter múltiplo e complexo, amplo e discutível desse período.

Desse modo, podemos observar como esse conflito que se caracteriza nas personagens de *AIM*, pois não apenas representam as dificuldades e características humanas no século XX, como abrem a possibilidade para a reflexão sobre o que poderia ser inerente a qualquer humano, e em qualquer época. A utilização do recurso da metaficção historiográfica permite, no caso de Saramago, a representação e a homenagem daqueles que foram marginalizados na morte e, ao mesmo tempo, permite pensar sobre a própria condição humana em uma sociedade em que a vida e a morte humanas são consideradas objeto de troca na relação com o poder instituído.

2.2 A morte institucionalizada: uma alegoria sobre a dialética do poder

Etimologicamente, a palavra “poder” vem do latim vulgar *potere*, substituído ao latim clássico *posse*, que vem a ser a contração de *potis esse*, “ser capaz”, tomando a implicação de palavra ou ação que exprime força, persuasão, controle, regulação

etc. Essa força significativa do termo é usada por Saramago em *AIM* para questionar a imposição dos decretos que o governo instituiu, a fim de controlar o caos econômico causado pela ausência da morte no país.

Em *AIM*, a crítica recai em um Estado que divide seu potencial administrativo com outras forças, forças essas não legitimadas socialmente, promovendo uma nova descentralização do poder, estabelecendo o Estado cada vez mais como minimamente necessário. A responsabilidade de conter os imprevistos e o caos provocados por qualquer elemento que desestabilizasse o estatuto de ordem da sociedade exige uma ação efetiva do governo por meio de leis e decretos. Contudo, essa expectativa mostra-se frustrada, pois, por vezes, o Estado falha na tentativa de concretização desta ação, em outras, as ações que apontam para o direcionamento de uma solução paliativa acabam por sacrificar direitos constitucionais.

Pensando nessa questão do poder exercido pelo estado sobre o caos instaurado no país, vale retomar ao que coloca Michel Foucault (1979) no capítulo “Soberania e Disciplina”, em que o autor se opõe a Thomas Hobbes, pensador absolutista, visto que não enxerga o Soberano no topo, mas os súditos na base. Os teóricos absolutistas entendiam o Monarca como a alma do Estado, contudo, Foucault vê o povo como também detentor desse mesmo poder, e mesmo não negando o Poder estatal, atribui ao povo uma participação antes não vista. Na verdade, Foucault não enxerga o Poder como um fenômeno de dominação homogêneo de um indivíduo sobre os outros, mas como algo que circula e que funciona em cadeia, ou seja, o Poder não se aplica aos homens, ele passa por eles.

Foucault afirma ainda que o Poder é a ação sobre as ações, responsável por sustentar a vida em sociedade, induzindo, simbolicamente, ao comportamento subversivo de um indivíduo também a agir sobre ações de outros indivíduos e vice e versa. No trabalho, família e igreja, percebe-se que o Poder, como instrumento de ação, passa a circular ou se ramificar, e que não é, essencialmente, repressivo, produzindo, suscitando coisas, como também se exerce e atua em rede social. Portanto, na sociedade existem múltiplas sujeições, em que todos indivíduos agem e sofrem as ações de um Poder imediato que atua diretamente em todos, vale dizer, nos corpos, não provindo propriamente do Estado ou de um Poder Soberano.

Segundo Foucault, o poder soberano seria o direito de vida e de morte, ou seja, o direito que dá ao soberano o poder de decidir sobre “a vida e a morte dos súditos”

(FOUCAULT, 1979, p. 286). A interpretação do direito soberano seria justificada pelo direito de morte, e é por poder matar que o soberano domina seus súditos, e exerce direitos sobre suas vidas. Com as transformações do direito político no século XIX, ocorre uma inversão desse direito, que se torna o poder de fazer viver e de deixar morrer. Na verdade, Foucault diz que essa inversão não é um atributo do século XIX e que, desde o contrato social, os súditos delegavam poderes ao soberano porque queriam que esse lhes protegesse a vida, e foi assim que suas vidas se tornaram um direito do soberano.

No que tange à questão do poder do Estado sobre os cidadãos do país ficcional, Saramago, em *AIM*, apresenta ao leitor os elementos insólitos, que trazem uma situação de enfraquecimento da soberania, pelo surgimento de um poder que não pode ser controlado, o qual as relações com esta instituição puderam ser vislumbradas por meio dos discursos oficiais difundidos pela figura de autoridade na narrativa, o primeiro-ministro. Vislumbra-se, assim, o quanto a imagem de um Estado como provedor de dignidade humana foi paulatinamente sendo alterada para a percepção do abandono efetivado por ele, em prol de atender a interesses do capital.

Dentro do enredo de *AIM*, essa mudança de perspectiva sobre o Estado foi evidenciada a partir de um elemento que surgiu desestabilizando a ordem social, concretizada na greve da morte; atuando primeiro como amputadora e, por conseguinte como denunciadora da (in)gerência estatal. Mediante essa problemática, surge nos indivíduos que vivenciaram a frustração da incompatibilidade entre o discurso engendrado pelos agentes estatais e a prática - operacionalizando ideologias diferentes - um profundo descrédito na instituição como instrumento capaz de regular o convívio social. Saramago denuncia, com suas personagens, a sensação de insegurança provinda do enfraquecimento estatal, mediante a atuação da força econômica, que se torna verdadeiramente aquela que rege o universo em que estão inseridos esses indivíduos.

Esse cenário desintegra a imagem de um Estado protetor e de uma economia sólida. Abre-se na porosidade da matéria para um estado terceirizador de forças, uma Economia que se flexibiliza às ordens do mercado mundial e um sujeito que multiplica sua faceta social em prol de uma pluralidade de performances construídas. Em consonância com o descrédito nas grandes narrativas da modernidade e com a falência das instituições, surge imerso um sentimento de desajustamento daquelas

personagens, agravado pela falta de pertencimento ou engajamento social que se traduz nas facetas que analisamos em expressões de individualismo, como as seguintes: o descrédito no poder público, a personalização do espaço público que sequestra a subjetividade dos indivíduos e que, por sua vez, se voltam para uma atitude de individualização.

Toda essa reflexão conduz à compreensão da atuação de uma desestabilização do mundo pretensamente ordenado, e que se efetua pela percepção de racionalidades específicas. Para Foucault, essas questões direcionam ao universo político e, nesse movimento, o poder, a verdade e o direito, repercutem nas formas como a sociedade se coloca nesse triângulo, ou seja, se há o rei, há também os súditos, se há leis que operam, há também os que a determinam e os que deve.

Nesse círculo, por vezes, sem compreender e refletir,

para assinalar, simplesmente, o próprio mecanismo da relação entre poder e verdade, mas a assinalar a intensidade da relação e sua constância: somos forçados a produzir a verdade pelo poder que não exige essa verdade e que necessita dela para funcionar, de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou encontrá-la. (FOUCAULT, 1979, p. 101)

É pela verdade que as relações de poder se tornam mais facilmente observáveis, isso porque a sociedade é regida por leis, por conceitos e moralidades, e tais práticas são formas de poder, pois é por meio da disciplina que estabelecem as relações: opressor-mandatário, mandante-mandatário, persuasivo-persuadido, e tantas quantas são as relações que exprimam comando e comandados.

Foucault analisou os dois conceitos de “Verdade” e “Poder” a partir de um estudo denominado “Processo Arqueológico e Tática Genealógica”, em que o pesquisador concluiu que a verdade é produzida e influenciada pelo poder, assim como também sofre alteração dependendo do tempo e espaço e que o poder é um produtor de saber e gerador e molde da verdade. Por Processo Arqueológico entenda-se uma técnica historiográfica que consistiu em investigar e examinar o modo de pensar e agir de diferentes grupos e sociedades de épocas diferentes, assim como as regras de conduta que os regiam. Já Tática Genealógica analisa e interpreta as transformações ocorridas nesses sistemas em diferentes períodos, com a finalidade de entender os mecanismos de formação da verdade em face das relações de poder.

Através desses métodos, Foucault distinguiu sistemas de pensamento e a partir deles concluiu que o conceito de verdade é mutável, ele varia de acordo com o tempo e o espaço, a cultura e as crenças vigentes, e conhecer a origem dessas mudanças de pensamento e comportamento era a chave para libertar os saberes, a verdade, da servidão e subjugação do poder, imposto a eles ao longo da história. Sendo assim, não há poder sem saber, nem verdade sem poder, isto é, o poder para Foucault não era um objeto natural, uma posse das pessoas, mas sim uma prática social, um conjunto de relações interpessoais, desde as camadas mais elevadas da sociedade até as mais baixas.

Frente ao enfraquecimento do monopólio de poder exercido pelo Estado, e mediante situações adversas, ocorre o esfacelamento da instituição, evidenciando a fragilidade do modelo social vigente, assim como a fragilidade de suas instituições, entre elas o Estado em sua função regulamentadora. Estes são alguns dos pontos que norteiam o tom crítico de Saramago, explorados a partir da greve da morte no país, desarticulando e desestabilizando todas as formas de controle exercidas sobre aquela sociedade.

2.3 A “morte suspensa”: viés paródico-político nas relações de poder

Percebe-se que, em *AIM*, cria-se uma imagem do ciclo na narrativa, já que o romance se inicia e termina com a mesma frase: “No dia seguinte ninguém morreu”. O final coloca em perspectiva a relação vida *versus* morte, remetendo ao próprio ciclo da vida humana, a experiência da continuidade a que se assiste por meio da evidência de que de que, todos os dias, alguém morre e alguém nasce.

Em outro viés, a obra pode ser interpretada como a constatação do aspecto de inacabamento característico do próprio gênero romance. Sob esse ângulo, a narrativa observada questiona o próprio modo de composição de uma obra, quer seja na circularidade do ato de narrar, quer seja na questão da escrita do romance, que se ampara em aspectos da linguagem, do indivíduo e de seu contexto social. Em outras palavras, tem a ficção um papel circular e recíproco de completar o indivíduo, partindo dele e retornando a ele, a fim de dar sentido a sua existência.

Saramago fabula ao trazer como cenário do enredo em que a morte faz greve em um país sem delimitação e localização específica. Entenda-se fábula, no caso de

AIM, como uma espécie de paródia de um certo tipo de sociedade contemporânea a que o autor quis fazer referência.

Para a definição de paródia moderna, usaremos o conceito de Linda Hutcheon (1991), que entende o termo como crítica séria a aspectos que permeiam as relações de poder dentro de uma sociedade, pois abrange melhor o teor do jogo irônico implicado na intenção do autor e evidenciado no texto.

Particularmente nessa narrativa de Saramago, o viés político é discutido tanto no riso irônico quanto na tônica de comicidade presentes e pressentidas pelo leitor na crítica às instituições sociais, políticas e religiosas do mundo contemporâneo. Veja-se, a exemplo, o diálogo entre o primeiro-ministro e o cardeal, que se dá no início do relato, logo que se constata que ninguém mais morre no país. Os personagens, ao telefone, conversam sobre a situação enfrentada pelo Estado e pela Igreja:

Houve uma nova pausa, que o primeiro-ministro interrompeu, Estou quase a chegar à casa, eminência, mas, se me dá licença, ainda gostaria de lhe pôr uma breve questão, Diga, Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer, Nunca mais é demasiado tempo, mesmo tratando-se da morte, senhor primeiro-ministro, Creio que não me respondeu, eminência, Devolvo-lhe a pergunta, que vai fazer o estado se nunca mais ninguém morrer, O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a conseguir, mas a igreja, A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, Ainda que a realidade as contradiga, Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, e aqui estamos, Que irá dizer o papa, Se eu o fosse, perdoe-me deus a estulta vaidade de pensar-me tal, mandaria pôr imediatamente em circulação uma nova tese, a da morte adiada, Sem mais explicações, À igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade, além da balística, tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso, Boas noites, eminência, até amanhã, Se deus quiser, senhor primeiro-ministro, sempre se deus quiser, Tal como estão as cousas neste momento, não parece que ele o possa evitar” (SARAMAGO, 2017, p. 20).

O tom meio cômico da situação retratada ridiculariza e expõe a hipocrisia da Igreja por meio da fala do cardeal, que contrapõe o que fé cristã, empenhada que está em garantir a seus fiéis a eternidade da alma, expondo que depende da morte para sobreviver como instituição.

Muito embora o alvo de Saramago seja especificamente a igreja católica, as demais religiões não fogem a sua crítica mordaz:

Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação, o paraíso, Paraíso ou inferno, ou cousa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos que o que geralmente se crê, a religião, senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu, [...].(SARAMAGO, 2017, p. 36).

Em *AIM*, Saramago aponta para a urgência de uma reavaliação das instituições que exercem algum tipo de poder sobre o cidadão, sejam elas de vertente política, religiosa, midiática ou. Esse tom cômico fica claro no comportamento dos responsáveis pelos asilos:

não tardaram muito a ir bater à porta do ministério da tutela, o da saúde, para expressar junto dos serviços competentes as suas inquietações e os seus anseios, os quais, por estranho que pareça, quase sempre relevavam mais de questões logísticas que propriamente sanitárias. (SARAMAGO, 2017, p. 27).

Na descrição dessa situação, o comentário irônico do narrador expõe a lógica capitalista, inserida no mundo representado no romance, fazendo o leitor apreender a ironia presente nesse comentário. A evidência da verdade de que a morte do outro em detrimento da morte de si mesmo está cada vez mais se tornando prática comum nas sociedades contemporâneas, dissimula-se o papel da finitude para a harmonização da vida em sociedade.

O romance expõe também o caos no âmbito público através das instituições que reclamam seus direitos de lucrar com a morte.

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

Ironicamente, os representantes do comércio das funerárias procuram uma maneira de diversificar os rituais fúnebres, elegendo a importância de se prestar uma última homenagem digna aos animais domésticos, levando a população a ressignificar a simbologia dos ritos mortuários.

Também o sistema de saúde é criticado, com a explicação de que a crítica situação do sistema de saúde, com os doentes sendo instalados nos corredores dos prédios – já era algo que acontecia antes:

A situação é difícil, argumentavam, já começámos a pôr doentes nos corredores, isto é, mais do que era costume fazê-lo, e tudo indica que em menos de uma semana nós iremos encontrar a braços não só com a escassez das camas, mas também, estando repletos os corredores e as enfermarias, sem saber, por falta de espaço e dificuldade de manobra, onde colocar as que ainda estejam disponíveis. (SARAMAGO, 2017, p. 28)

As críticas de Saramago não poupam nenhuma instituição. Veja-se as direcionadas à classe política:

[...] mas o conhecido impulso de recomendar tranquilidade às pessoas a propósito de tudo e de nada, de as manter sossegadas no redil seja como for, esse tropismo que nos políticos, em particular se são governo, se tornou numa segunda natureza, para não dizer automatismo, [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 16)

E também neste outro trecho:

Infelizmente, [...] quando o pragmatismo toma conta da batuta e dirige o concerto sem atender ao que está escrito na pauta, o mais certo é que a lógica imperativa do aviltamento venha a demonstrar, afinal, que ainda havia uns quantos degraus para descer. (SARAMAGO, 2017, p. 59)

As instituições responsáveis por veicular informações à população também recebem suas críticas:

Teria sido, sem dúvida, uma boa e honesta manchete para o jornal do dia seguinte, mas o director, após consultar com o seu redactor-chefe, considerou desaconselhável, também do ponto de vista empresarial, lançar esse balde de água gelada sobre o entusiasmo popular[...]. (SARAMAGO, 2017, p. 17)

A máfia comporta o grupo que usa da influência financeira para jogar com uma e outra instituição, visando ao lucro. Primeiro fazem acordo com o governo, depois com os funerários. Aqui, nesta fala do narrador, o recurso da paródia é usado por Saramago para converter a máfia no protótipo da classe burguesa, que se vale da exploração tanto do governo quanto do proletariado: “[...] permita-se-nos o comentário

à margem, que tão brilhantes inteligências como as que dirigem estas organizações criminosas se tenham afastado dos rectos caminhos (SARAMAGO, 2017, p. 65)

Até mesmo as famílias, em sua tentativa de livrarem-se dos moribundos, levando-os ao outro lado da fronteira, são usadas por esse setor:

Disseram-lhe as famílias, quase sempre em meias palavras, dando só a entender, que uma cousa tinha sido o tempo da clandestinidade, quando os entes queridos eram levados a ocultas, pela calada da noite, e os vizinhos não tinham precisão nenhuma de saber se permaneciam no seu leito de dor, ou se se tinham evaporado. [...]. Agora tudo seria diferente, haveria uma certidão de óbito, haveria chapas com nomes e apelidos nos cemitérios, em poucas horas a invejosa e maledicente vizinhança saberia que o avôzinho tinha morrido da única maneira que se podia morrer[...]. (SARAMAGO, 2017, p.70)

Nessas críticas, transpassa um certo ceticismo de Saramago no modo ver e entender o mundo, principalmente quando retrata que houve grande preocupação de todas as instituições (funerárias, hospitais, asilos, seguradoras) e famílias em não saber como lidar e o que fazer com a grande quantidade de moribundos que iam se acumulando. Com o passar da greve, eram todos empurrados de um lado para o outro, como se fossem pacotes de tralhas sem utilidade alguma para a sociedade.

Esse afastamento e indiferença podem ser considerados como reflexos da evolução da modernidade e do total controle do sistema capitalista sobre as pessoas. A lei que governa o mundo contemporâneo é fundamentada na ideia de produzir, lucrar, estar bem e feliz. Quando algo sai deste plano, ou seja, não produz, não gera lucratividade, passa a ser considerado como fora de suas “perfeitas condições”, necessitando ser descartado, o que fica explícito, durante o percurso da “morte suspensa”.

A situação retratada de modo ficcional por José Saramago representa a realidade de milhares de indivíduos que, sem estarem doentes ou velhos a ponto de morrerem a qualquer momento, mas em situação econômica, social, cultural ou de perspectiva de vida inferior ou diferente da que é imposta como a melhor, também são rejeitados pelo Estado, como se não existissem, favorecendo ainda mais as classes dominantes a exercerem sua dominação.

A comprovação prática dos efeitos desta greve de sete meses da morte justifica o fato de algumas das personagens pensarem em uma forma de contravenção para sair do país em busca de alívio para seus entes que não podem morrer. As

personagens representam os indivíduos que, diante de uma situação e extrema imposição ou cerceamento de sua liberdade de escolha, simplesmente repetem os padrões das relações a que estão condicionados.

O fato de Saramago ter transfigurado a morte em personagem, colocando-a submissa a aspectos comuns na vida de qualquer ser humano, por exemplo ao fato de estar subordinada à ordem hierárquica de uma autoridade, sendo reconhecida como uma funcionária pública, representa o aspecto das relações de poder exercidas no espaço do setor público:

Tinham-na posto neste mundo há tanto tempo que já não consegue recordar-se de quem foi que recebeu as instruções indispensáveis ao regular desempenho da operação de que a incumbiam. Puseram-lhe o regulamento nas mãos, apontaram-lhe a palavra matarás como único farol das suas actividades futuras e, sem que provavelmente se tivessem apercebido da macabra ironia, disseram-lhe que fosse à sua vida. E ela foi julgando que, em caso de dúvida, [...] sempre iria ter as costas quentes, sempre haveria alguém, um chefe, um superior hierárquico, [...] a quem pedir conselho e orientação (SARAMAGO, 2017, p. 160-161).

Assim, a morte, como mera funcionária, espera por uma ação hierárquica superior, apesar de o narrador deixar evidente que ela nunca comprovou a existência dessas instâncias superiores. Nessa passagem da narrativa, Saramago deixa entrever uma crítica ao modo superficial com que as instâncias do poder superior tratam o trabalhador, aqui representado pela morte, assim como há uma crítica à ideia de tais instâncias consigam agir de forma efetiva em questões de ordem prática:

mas se as altas instâncias servem para algo, se não estão lá apenas para receber honras e louvores, então têm agora uma boa ocasião para demonstrarem que não são indiferentes a quem, cá em baixo, na planície, leva a cabo o trabalho duro, que alterem o regulamento, [...]. Nós, as sectoriais, pensou a morte, somos as que realmente trabalhamos a sério (SARAMAGO, 2017, p. 159-160).

Ao não conseguir entregar a carta que todos os humanos precisam receber uma semana antes de morrer, a morte encontra o violoncelista, personagem que será responsável por fazê-la alterar sua aparência para poder se comunicar com ele. Na verdade, bem antes de conhecer o músico, a morte já dava sinais de estava se humanizando:

tem preocupações, tarefas a executar, segredos a cuidar, máscaras e vestimentas para se esconder (quando está alterando sua aparência para ser humana), “Há muito por onde escolher atrás daquela porta, aquilo é como um armazém, como um enorme guarda-roupa de teatro” (SARAMAGO, 2017, p. 182).

Os dilemas que a morte passa a experienciar no momento em que se humaniza são um dos recursos usados por Saramago para tocar em questões pertinentes aos próprios dilemas existenciais do homem na realidade contemporânea.

Essa similaridade que começa a se evidenciar entre a morte e os seres humanos já são anunciadas pelo narrador em alguns momentos da narrativa:

Há quem diga [...] que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, [...], língua, e a língua saliva, a persegue continuamente” (SARAMAGO, 2017, p. 139).

Mais adiante, o narrador continua o estabelecimento do caráter desse vínculo da morte com o ser humano, por exemplo, quando afirma “A morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste” (SARAMAGO, 2005 p. 139). Assim, o romance *AIM* possibilita ao leitor refletir sobre os problemas de sua realidade cotidiana, como no fato de ter dificuldade em tomar decisões, ou em como se posicionar diante de uma sociedade capitalista.

Ao dar voz a personagens representantes das diversas esferas sociais, Saramago articula vozes para, por meio delas, denunciar o jogo de interesse e a hipocrisia capitalista que permeia todos os tipos de relação de poder. Um exemplo é a forma como o narrador se refere aos agentes funerários que se unem para exigir do governo um documento que os autorize a enterrar animais domésticos, a fim de continuarem a trabalhar:

Brutalmente desprovidos da sua matéria-prima, os proprietários começaram por fazer o gesto clássico de levar as mãos à cabeça, [...] tinham chegado à conclusão de que ainda era possível evitar as dramáticas consequências do que sem dúvida irá passar à história como a pior calamidade colectiva. (SARAMAGO, 2017, p. 25-26)

Assim como os agentes funerários, também as companhias de seguro de vida se mobilizam para evitar a falência, forçando a que os clientes continuem pagando as mensalidades, por meio do que foi denominado de um “acordo de cavalheiros”, estabelecendo a idade de 80 anos para o que foi chamado de “morte obrigatória”,

fazendo com que a pessoa nessas condições passaria à condição de “virtualmente morto”, possibilitando o pagamento da apólice (SARAMAGO, 2017, p. 33). Mais uma vez, o recurso da ironia é usado por esse narrador que não se cala diante de uma demonstração do mais puro capitalismo, que coloca a morte como mais uma expectativa de lucro.

O narrador também observa a situação de falta de humanidade que vai se desenvolvendo a partir do momento em que os hospitais precisam lidar com o aumento do número de pessoas que chegam feridas por acidentes e que, sem o recurso da morte, literalmente passam a apodrecer pelos corredores (SARAMAGO, 2017, p. 28).

Diante do caos instaurado, também os hospitais recorrem às suas instâncias superiores, no caso ao ministro da saúde, para que institua ato legal que force os doentes e feridos a retornarem para suas casas, e lá sejam tratados. Isso faz com que as famílias precisem lidar com seus parentes enfermos e idosos. O narrador também faz uso do recurso da focalização para dar voz aos asilos que se veem às voltas com um contingente de novos casos, pois, a cada dia chegava uma pessoa que “[...] é alguém cujo destino se conhece de antemão, não o veremos sair daqui para ir morrer a casa ou ao hospital como acontecia nos bons tempos, [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 30-31).

O narrador, nesse ponto, alerta para o medo dos funcionários dessas instituições, pois, se as coisas continuassem daquela maneira, sem a morte a colocar tudo no seu devido lugar, muito em breve haveria um número enorme de velhos pelo país que precisariam de mais cuidados médicos, mas sem a possibilidade de morrerem. Essa postura irônica do narrador é a mesma contida nesta fala do cardeal ao primeiro ministro diante da falta de mortes um desígnio divino: “sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja, [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 18).

No discurso das personagens representantes das instituições religiosas e do Estado, Saramago expõe, por meio da ironia, o tom de crítica à manipulação camuflada por meio da alteração de informações. Em várias passagens, sobressai o jogo de palavras do cardeal e do primeiro ministro, por exemplo quando o cardeal afirma: “ao contrário do que se julga, não são tanto as respostas que me importam, [...] mas as perguntas, obviamente refiro-me às nossas, observe como elas costumam

ter, ao mesmo tempo, um objectivo à vista e uma intenção que vai escondida atrás” (SARAMAGO, 2017, p. 19).

Em *AIM*, diversas críticas são feitas na forma como o discurso religioso trabalha com a linguagem para atingir seus objetivos, ou seja, manter-se no poder. Veja-se como o cardeal demonstra a manipulação da Igreja, colocando que, “às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, [...] Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 20).

Esse mesmo aspecto de crítica ao poder exercido pelas instituições sociais estabelecidas sobre a vida do cidadão comum, a exemplo da estrutura política e religiosa, está presente em outras obras de Saramago, o que evidencia a sua preocupação humanística, demonstrando seu interesse em incitar o seu leitor à tomada de um posicionamento mais crítico. *AIM* deixa evidente a importância de obras que tragam à superfície do texto, por meio de recursos estéticos e estilístico, elementos que possibilitem reflexões sobre o homem e seu meio social, assim como o caráter arbitrário da linguagem.

O regime de cerceamento das ações individuais por uma instância superior estabelece a lógica da obediência civil. Passa-se, agora, a situar a morte como o elemento capaz de subverter esse regime de pretensa ordem estabelecida.

III (DES)FUNÇÕES DO PODER: A SUPREMACIA DA MORTE EM SARAMAGO

A propósito, não resistiremos a recordar que a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem.

José Saramago

Com a força de seu texto, Saramago concretiza uma inovação narrativa, temática e estética, marcada pela subversão, pelo questionamento, pela problematização e pelo desafio à ideia de uma verdade “única” e imutável – seja no campo estético, seja no campo narrativo, seja no campo histórico –, alinhando-se com o panorama pós-moderno representado ricamente na literatura contemporânea e possuindo um cunho representativo baseado na historicidade e possibilitador de seu caráter alegórico.

3.1 Em torno de uma história menor: deslocamentos conceituais

Quando Gilles Deleuze Félix Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor* (2014), subvertem a conotação do termo “menor”, referindo-se não ao valor inferior da obra literária, mas a sua posição frente ao que se considera “alta literatura”. Trazendo o mesmo exercício que Deleuze e Guattari fizeram a partir da obra kafkaniana, a pretensão é refletir acerca da história das instâncias do poder sobre a morte em *AIM*.

“Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeira na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou o artista não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 39 – grifo do autor)

Ao elevar o conceito de “menor” a um patamar em que se considere sua potência, envereda-se por um sistema de repensar como se dá o estabelecimento de

certas categorizações que insistem em perspectivar os elementos analisados a partir de dicotomias. Assim, comecemos por retomar as características apontadas por Deleuze e Guattari que definem uma literatura como “menor”:

[...] a impossibilidade de escrever de outro modo que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma irreduzível distância com a territorialidade primitiva tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua cortada das massas, como uma “linguagem de papel” ou de artifício; com mais forte razão os judeus que, a um só tempo, fazem parte dessa minoria e são dela excluídos, tais como “ciganos tendo roubado a criança alemã no berço” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 35-36).

Esse movimento de sair do território seguro, aventurando-se pelo inesperado é e abrir ao novo, ao que nunca foi experienciado. Nesse aspecto, uma “história menor” implica o abandono do formato padrão, exceder o encapsulamento a partir do canônico.

[...] não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 41).

Estabelecendo que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 35), impõe-nos pensar que a “história menor” não implica em duelar com a história “maior”, mas simplesmente aceitar também a história contada pelas minorias, essa historiografia que habita nas margens. No caso de *AIM*, seriam todos os sujeitos excluídos dos planos governamentais – moribundos, idosos, pobres –, ou seja, todos aqueles que, de alguma forma representam ônus para o poder instituído. Assim, uma obra literária que se propõe a expor as divisões que a história oficial estipula entre aqueles que devem ser lembrados e os que devem (podem?) ser apagados, converte-se em um recurso desterritorialização. Sair do campo dessa história “maior”, é ato de coragem, pois o território oficializado se impõe como modelo/padrão, e quem ousa contrariá-lo precisa estar disposto a pagar o preço de ter sua idoneidade e confiabilidade questionadas. Essa “história menor”, não oficial/oficializada é a voz dos aniquilados, dos que não estão no centro. Diante do vasto campo da história, coloca-se como subversora, voz rouca, ruidosa, que atravessa o modelo superior e tem a

audácia de (re)criar o seu próprio espaço na história oficial, ousando “ir sempre mais longe na desterritorialização [...] por força de sobriedade. Já que o vocabulário está dissecado, fazê-lo vibrar em intensidade” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 39).

Voltando a *AIM*, a figura da morte representa essa fuga, que quebra a ordem hierárquica em que os eventos ocupam na vida humana. No romance, algumas das personagens são nomeadas a partir de metonímias, de modo a serem representantes das classes às quais pertencem dentro do organismo social. Assim, o cardeal, por exemplo, simboliza toda a classe religiosa, a voz da Igreja está cristalizada em sua fala; da mesma forma, o primeiro-ministro é a voz do governo instituído. Em outros espaços, o processo metonímico também ocorre, como as indústrias funerárias, asilos, companhias de seguro e máfia, que terão, cada um, uma personagem que se pronuncia em nome de uma categoria.

Entretanto, e sobre isso que nos debruçaremos, a morte e o violoncelista não falam em nome de nenhuma categoria que representa um poder instituído. Essas duas personagens mantêm a sua identidade. No caso da morte, ela é a responsável pela morte dos homens: “[...] senhor director, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte [...] só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou” (SARAMAGO, 2017, p. 112). Caso similar é o do artista: “o músico — [...] é apenas um violoncelista de orquestra [...] não um daqueles famosos concertistas que percorrem o mundo inteiro tocando e dando entrevistas, recebendo flores, aplausos, homenagens [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 168). Percebe-se que a vida dessas personagens é colocada num âmbito de quase banalidade, são existências simplórias, que apenas se ocupam de suas funções, sem se preocuparem em garantir a permanência do poder oficializado. Nesse sentido, essas personagens simbolizam a própria essencialidade da vida humana: uma é um fato primordial, imutável; a outra é a evasão, o sentimento, a fruição.

Outro recurso que distingue as personagens no construto da narrativa está no uso de maiúsculas e minúsculas, evidenciando o processo que Saramago faz para promover a dessacralização das vozes oficiais: “Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós [a Igreja] existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação” (SARAMAGO, 2017, p. 36). Ao grafar “Igreja”, o autor concretiza o seu projeto de subverter o poder instituído, deixando entrever seu tom irônico em relação

ao que já se colocou como “história maior”. Paradoxalmente, quando utiliza de minúsculas para enunciar a morte e o violoncelista, Saramago coloca essas personagens num espaço privilegiado, uma vez que as particulariza. O conceito de “literatura menor” admite a retomada da discussão política, social e histórica que a escrita saramaguiana promove. Essa literatura “menor”, ao trazer à luz os apagados historicamente, empreende um exercício efetivo de “desterritorialização”.

Toda “literatura menor” traz em seu bojo o componente político (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 36). Politicamente, uma “história menor” está condicionada a uma ideia de desvalorização, de marginalização, o que, implicitamente, coloca no fiel da balança a valorização de outras ideias, narrativas e sujeitos. Esta é a “territorialidade forçada” a que se referem os autores, pois reproduzem os discursos proferidos pelos mecanismos de poder.

A ausência da morte denuncia a falsa verdade de um governo hegemônico, que investe em campanhas e ações que objetivam estabelecer guetos de onde e para onde são encaminhados os que são rotulados como descartáveis. Apropriar-se das particularidades e dos discursos integrantes dessa “história menor” abre possibilidades para se (re)pensar a transformação da realidade, a partir de um movimento de deslocamento das margens para o centro.

Ficar apenas com a perspectiva dada pela história maior rouba-nos o direito à noção de contexto, uma vez que “o caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado no microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 26).

Em *AIM*, a morte singular converte-se em representante de uma pluralidade da qual também faz parte. Nesse sentido, essa história menor é um ato político, uma vez que concretiza a resistência aos dispositivos de poder que a normalizam e disciplinam, pois, segundo Foucault,

esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder [...] Resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ao fadadas ao sacrifício [...] focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento. Grandes rupturas radicais, divisões binárias e maciças? Às vezes. É mais comum, entretanto, serem pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os

remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis (FOCAULT, 1999 p. 91-92).

Deleuze e Guattari (2014) vão destacar também como característica do “menor” o seu valor coletivo, o que está muito bem corporificado em *AIM*, por meio da crítica que Saramago faz às imposições dos dispositivos de poder e das relações que estes estabelecem com as pessoas. Passeando o olhar pelo enredo, a morte é um elemento imparcial, personificada por meio de uma funcionária que simplesmente cumpre a função a que foi designada com competência e idoneidade. Em essência, não é boa nem má. No entanto, a partir do momento em que se ausenta de “suas funções”, o caos se instaura no país fictício saramaguiano, e o Estado precisa aprender a lidar com todos os problemas advindos.

Percebe-se que, em determinados momentos da narrativa, as personagens ocupam posições de destaque. Por exemplo, quando os moribundos ocupam posições centrais e a morte é secundarizada. Podemos pensar essa estratégia de Saramago a partir do que aponta Deleuze sobre o desvio diante daquilo que é majoritário, ilustrando uma espécie de vantagem do menor em relação ao maior. Assim, é possível entender o intercâmbio de posições das personagens em *AIM* como uma metáfora das experiências paralelas que conduzem a ressignificações dentro da estrutura social do país ficcionado de Saramago. Questionar as estruturas de poder e de discurso são formas de se problematizar questões intrínsecas à ordem social vigente.

A paródia e a ironia usadas por Saramago são recursos característicos dessa “literatura menor”, que impõe reflexões sobre o que Deleuze afirma como sendo “menor”. Em alguns trechos esses recursos transparecem em potência:

Estou a pensar em uma grande campanha de publicidade em todos os meios de difusão, imprensa, televisão e rádio, incluindo desfiles de rua, sessões de esclarecimento, distribuição de panfletos e autocolantes, teatro de rua e de sala, cinema sobretudo dramas sentimentais e desenhos animados, uma campanha capaz de emocionar até as lágrimas, uma campanha que leve ao arrependimento os parentes desencaminhados dos seus deveres e obrigações, que torne as pessoas solidárias, abnegadas, compassivas, estou convencido de que em pouquíssimo tempo as famílias pecadoras se tornariam conscientes da imperdoável crueza do seu actual comportamento e regressariam aos valores transcendentais que ainda não há muito tempo eram os seus mais sólidos alicerces [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 56-57).

Aqui a crítica recai sobre a insistente campanha de medicalização da morte a que assistimos na contemporaneidade, conferindo um lugar específico e isolado para ela fora dos limites da dinâmica social, a exemplo dos asilos, dos hospitais, dos centros de acolhimento. Qualquer lugar que leve para longe da vida cotidiana a lembrança da finitude humana. O comentário do primeiro-ministro com seu interlocutor, o chefe do governo do país-símbolo, denuncia a ironia saramaguiana: “As minhas dúvidas aumentaram a cada minuto, agora pergunto-me se não deveria antes entregar-lhe a pasta da cultura ou dos cultos, para a qual eu também lhe encontro certa vocação” (SARAMAGO, 2017, p. 57). O apelo à publicidade e aos objetos artísticos, como o teatro e o cinema, são convocados pela ironia saramaguiana, como agentes de transformação daquela sociedade.

É importante retomarmos a referência de que o narrado é uma história, o que evidencia a paródia e autorreflexividade ao texto (HUTCHEON, 1991, p.282), como em: “O facto que acabámos de referir é de todo irrelevante para o decurso da trabalhosa história que vimos narrando e dele não voltaremos a falar, mas, ainda assim, não quisemos deixá-lo entregue à escuridão do tinteiro”. (SARAMAGO, 2017, p. 64).

Essa mesma intertextualidade está destacada por meio das alusões a diversas referências à música, especialmente Bach e Chopin.

Um dia, em conversa com alguns colegas da orquestra que em tom ligeiro falavam sobre a possibilidade da composição de retratos musicais, retratos autênticos, não tipos, como os de samuel goldenberg e schmuyle, de mussorgsky, lembrou-se de dizer que o seu retrato, no caso de existir de facto em música, não o encontrariam em nenhuma composição para violoncelo, mas num brevíssimo estudo de chopin, opus vinte e cinco, número nove, em sol bemol maior. (SARAMAGO, 2017, p. 170).

Outro ponto nodal do construto narrativo saramaguiano é o humor, que reverbera a crítica social da voz de Saramago:

As preces haviam demorado quase oito meses a chegar ao céu, mas há que pensar que só para atingir o planeta marte precisamos de seis, e o céu, como é fácil de imaginar, deverá estar muito mais para lá, treze mil milhões de anos-luz de distância da terra, números redondos. (SARAMAGO, 2017, p. 134).

O próprio desenho do romance remete à circularidade do tempo na existência humana, posto que o autor escolhe começar e terminar o romance com a mesma

frase. Também é pertinente lembrar, muito embora não é nosso intuito no curso deste trabalho, a presença do realismo fantástico como pano de fundo para se pensar a própria sociedade.

Fechando as considerações acerca do o conceito de “literatura menor”, é possível estabelecer o caráter político dessa literatura como prática discursiva. Para Deleuze, esse movimento representa um certo modo de atuar na língua, e assim agindo, a “literatura se torna positivamente carregada do papel político”, passando a expressar “uma outra comunidade potencial”, forjando os meios de uma “outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 27).

3.2 *Pathos* o eterno retorno como possibilidade para o homem criador

[...] se os seres humanos não morressem tudo passaria a ser permitido [...].
(SARAMAGO, 2017, p.36).

Pensar sobre a morte sempre implica um movimento externo, no entorno. Não conseguimos pensar na própria morte, mas na dos outros. Por ser um ato desconfortável, tendemos a isolar de nosso convívio qualquer referência ao fenômeno. No romance, quando a morte decide por ausentar-se, parece que nos foi dada a solução, o alívio para um dos grandes problemas da existência humana. No entanto, essa escolha da morte acarretou consequências para aquela sociedade, sem ela, a eternidade se impôs não como solução para os dilemas humanos, mas sim como elemento instaurador do caos, tanto na ordem prática como filosófica. O convívio com a imortalidade mostrou-se extremamente complicado, gerando instabilidade política, religiosa e social:

[...] os lares da terceira e quarta idade não queriam nem pensar num futuro de trabalho em que os objectos dos seus cuidados não mudariam nunca de cara e de corpo, salvo para exhibi-los mais lamentáveis em cada dia que passasse, mais decadentes, mais tristemente descompostos, o rosto enrugando-se, prega a prega, igual que uma passa de uva os membros trémulos e duvidosos, como um barco que inutilmente andasse à procura da bússola que lhe tinha caído do mar. (SARAMAGO, 2017, p.30)

O caos exigiu medidas extremas:

reflectissem sobre as consequências de um futuro sem morte e que construíssem a partir dos dados do presente uma previsão plausível das novas questões com que a sociedade iria ter de enfrentar-se, além, escusado seria dizer do inevitável agravamento das questões velhas. (SARAMAGO, 2017, p. 37).

Cada segmento expôs sua sugestão para solucionar os problemas, por exemplo, do setor protestante surgiu a proposta de invalidação da filosofia e da religião, pois sem a morte não tinham razão de existir. Esse ponto da narrativa lança ao próprio leitor o questionamento sobre a validade e validação dessas instâncias.

A urgência de um poder que controlasse o caos, autentica a ação do Estado:

O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a conseguir, mas a igreja, A igreja, senhor primeiro-ministro, habitou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras. Ainda que a realidade as contradiga. Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, e aqui estamos, Que irá dizer o papa, Se eu o fosse, perdoe-me deus a estulta vaidade de pensar-me tal, mandaria pôr imediatamente em circulação uma nova tese, a da morte adiada. (SARAMAGO, 2017, p.20).

O recurso de usar o discurso apregoado pelos representantes das entidades responsáveis pela instauração do poder dentro da sociedade, como Igreja e Estado, Saramago combate todas as formas de imposições que perpetuam o conservadorismo e o autoritarismo. Nessa dinâmica de tentar vencer o elemento que desestabiliza, desestrutura, é possível pensar no conceito do “Eterno Retorno” nietzschiano, e como Saramago, com seu recurso da alegoria, demonstra que o eterno retorno persegue a humanidade, demonstrando que:

Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, [...] [a] perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira. (NIETZSCHE, 2012, p. 205)

Nietzsche elabora nessa teoria que o homem deve viver de tal modo a que suas escolhas estejam pautadas no pensamento de que sempre retornaria, então, é importante fazer boas escolhas para não ter do que se arrepender futuramente. Assim, já que tudo é uma eterna repetição, nada é, efetivamente, novo. É sempre o mesmo, pois, para Nietzsche, o mundo é espaço de tempo sem início (*archê*) ou fim (*télos*). Em *AIM*, também parece ser essa a ideia que Saramago evidencia: “Se não voltarmos a

morrer, não teremos futuro.” (2017, p.55). E mesmo mais adiante: “Enfim, de deus e da morte não se têm contado senão histórias, e esta não é mais que uma delas” (SARAMAGO, 2017, p. 171).

Se tudo é um eterno retorno, em *A/M* existe a proposta da descontinuação do ato de morrer, posto que ninguém mais morre, assim, estabelece-se a anulação da morte, fenômeno responsável pela manutenção do ciclo do ir/voltar/, princípio/fim. A frase inicial da narrativa já quebra a ordem primordial: “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2017, p. 11).

A greve da morte no país ficcionado de Saramago tem tom de fábula moralizante:

Em poucas palavras se conta, e aqui vamos deixar para a ilustração das novas gerações que a desconhecem, com a esperança de que não trocem dela por ingênua e sentimental. Atenção, pois, à lição de moral. Era uma vez, no antigo país das fábulas, uma família [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 79).

Aqui, Saramago remete ao leitor a inferência de uma fábula acerca de uma tigela de madeira e uma família, “em que havia um pai, uma mãe, um avô que era pai do pai e aquela já mencionada criança de oito anos, um rapazinho” (SARAMAGO, 2017, p. 79). O avô, já velho, é alvo de asco por parte da nora e do filho, que decidem excluí-lo do convívio à hora das refeições, e entregando a ele uma tigela de madeira, para que ficasse à soleira da porta e ali se alimentasse, longe dos olhos deles. O neto observa o tratamento dado ao avô e decide fazer uma tigela de madeira para dar ao pai quando ele também ficasse velho, reproduzindo, assim, o tratamento que era dado ao avô. O pai está diante de uma triste verdade:

caíram as escamas dos olhos do pai, viu a verdade e a sua luz, e no mesmo instante foi pedir perdão ao progenitor e quando chegou a hora da ceia, por suas próprias mãos o ajudou a sentar-se na cadeira, por suas próprias mãos lhe levou a colher à boca, por suas próprias mãos lhe limpou suavemente o queixo, porque ainda o podia fazer e o seu querido pai já não. (SARAMAGO, 2017, p. 80).

O narrador saramaguiano finaliza:

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

já disse, tudo o que possa suceder, sucederá, é uma mera questão de tempo, e, se não chegarmos a vê-lo enquanto por cá andávamos, terá sido só porque não tínhamos vivido o suficiente. (SARAMAGO, 2017, p. 81).

A lição dessa moral é que “não viesse a cair no esquecimento” (SARAMAGO, 2017, p. 81), pois tudo retorna de alguma forma, posto que “tudo o que possa suceder, sucederá, é uma mera questão de tempo” (SARAMAGO, 2017, p. 81).

É a certeza da morte que mantém a reflexão em *AIM*, na qual vemos a ambivalência que Nietzsche ilustra a partir das forças que sustentam a existência humana:

Os valores nascem para serem acreditados até o momento em que se mude o ponto de observação e se reformule tudo; e assim, o homem sendo, ao mesmo tempo, artista e obra de arte, afirma o eterno retorno e continua o jogo da vida com a “seriedade de uma brincadeira de criança” (NIETZSCHE, 2010, p. 53).

A referência ao eterno retorno nietzschiano pode não ficar tão clara em *AIM*, mas pode o leitor assimilar que não existe um fim fechado em nada, mas sempre um portal para o novo, o que ainda está por vir.

3.3 A força da lei: qual o caminho a seguir?

“Saberemos cada vez menos o que é um ser humano.”

(SARAMAGO, 2017).

No enredo de *AIM*, os habitantes do país sem nome têm a oportunidade de vivenciar a experiência do sonho da vida eterna em toda a sua potência. São uma comunidade privilegiada, pois podem usufruir da eternidade, sem se preocuparem com o quando ou como morrerão. A realidade após a pausa da morte, contudo, não se mostra tão sedutora como se pensava. Os problemas oriundos mostram-se muito maiores do que qualquer conforto que a ideia de imortalidade pudesse passar.

Simbolicamente, em *AIM* Saramago não traz apenas uma concepção de morte: “por assim dizer de vida limitada, subalternas, morrem com aquele a quem mataram;

[...] a sua morte própria, pessoal e intransmissível; [...] com letra minúscula; [...] que haverá de destruir o universo” (SARAMAGO, 2005, p. 73).

Em outro trecho, essa morte passa a ser denominada com inicial maiúscula:

Um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, provavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, e quando falo em diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já.... (SARAMAGO, 2017, p. 112).

A imagem da morte, na primeira parte do romance, equipara-se a que vemos representada em registros pertencentes à Idade Média, como um esqueleto: “tendência expansiva que é inerente à sua natureza” (SARAMAGO, 2017, p. 148), mas não sabe “nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever” (SARAMAGO, 2017, p. 111), suas cartas têm inúmeros erros de pontuação e sintaxe, isso tudo a rebaixa à figura de uma “pequena morte cotidiana” (SARAMAGO, 2017, p. 112).

Ver a imagem desconstruída da morte, até mesmo remetendo a coisas básicas e primárias dos seres humanos, como as necessidades fisiológicas, são recursos usados por Saramago no processo de humanização da morte, com o intuito de aproximá-la dos referentes conhecidos e familiares ao leitor: “pareceu-lhe sentir um brusco aperto no plexo solar, uma agitação súbita dos nervos” (SARAMAGO, 2017, p. 188); “almoçou e jantou no hotel. Viu televisão até tarde. Depois meteu-se na cama e apagou a luz. Não dormiu. A morte nunca dorme” (SARAMAGO, 2017, p. 189

Humanizada, a morte não é mais um tabu, algo a ser temido. Por exemplo, agora chora, emocionada com a apresentação solo do violoncelista, e mostra-se surpresa quando a carta escrita no papel violeta lhe é devolvida por três vezes. esse processo de humanização leva o narrador a se mostrar solidário com ela: “Coitada da morte” (SARAMAGO, 2017, p. 144). O ponto de vista do homem a respeito da dela sofre modificações:

Por qualquer estranho fenômeno óptico, real ou virtual, a morte parece agora muito mais pequena, como se a ossatura se lhe tivesse encolhido, ou então foi sempre assim e são os nossos olhos arregalados de medo, que fazem dela uma gigante. Coitada da morte (SARAMAGO, 2017, p. 143).

O trecho aponta para a familiarização, a desmistificação e a humanização, a exemplo de:

Não se sentia satisfeita consigo mesma. Assustara a amável senhora da bilheteria, divertira-se à sua custa, e isso tinha sido um abuso sem perdão. As pessoas já têm suficiente medo da morte para necessitar que ela lhes apareça com um sorriso (...). Não, a morte não está contente com o seu procedimento (SARAMAGO, 2017, p. 187-188).

A morte decide por si mesma:

Quando a morte, por sua conta e risco, decidiu suspender a sua atividade a partir do dia um de janeiro deste ano, não lhe passou pela cabeça oca a ideia de que uma instância superior da hierarquia poderia pedir-lhe contas do bizarro despautério, como igualmente não pensou na altíssima probabilidade de que a sua pinturesca invenção das cartas de cor violeta fosse vista com maus olhos pela referida instância ou outra mais acima (SARAMAGO, 2017, p. 162).

Mesma atitude tem quando decide se antropomorfizar em mulher, a fim de se aproximar do violoncelista. O contato entre os dois é sedutor: “Não sei se já se apercebeu de que esta conversação ao telefone se parece muito com um flarte” (SARAMAGO, 2017, p. 199). Ao final do romance, a morte chega está totalmente humanizada: “ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte, ninguém morreu” (SARAMAGO, 2017, p. 207).

Agora, contudo, a Morte fará a sua última greve, em razão de seu amor pelo violoncelista, contudo, nesse momento, está em posição de subordinação em relação à humanidade. A decisão agora promove uma nova condição. A esse respeito, pensemos no que diz Derrida:

A temática do indecível está frequentemente associada à desconstrução..., sendo que o indecível não é apenas a oscilação ou a tensão entre duas decisões. É também a experiência daquilo que, estranho, heterogêneo à ordem do calculável e da regra, *deve* entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra. Uma decisão que não enfrentasse a prova do indecível não seria uma decisão livre, seria apenas a aplicação programável ou o desenvolvimento contínuo de um processo calculável. Ela seria legal, talvez, mas não seria justa... um sujeito nunca pode decidir nada: ele é mesmo aquilo a que uma decisão só pode acontecer como um acidente periférico, que não afeta a identidade essencial nem a presença substancial que fazem de um sujeito um sujeito... a memória da indecibilidade deve conservar um rastro vivo [numa decisão], marcando para sempre uma decisão como tal [a que é digna desse nome por ter atravessado a prova da indecibilidade]. (DERRIDA, 2010, p.46-47).

A relação com o violoncelista metaforiza as duas pontas da existência humana – vida e morte – no momento em se aceita e se unem:

Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então ao próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe o fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas, A morte voltou para a cama, abraçou-se ao home 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. (SARAMAGO, 2017, p.207)

[...]

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. (SARAMAGO, 2017, p. 207).

Ou em outro trecho:

Ora, antes que a mal intencionada suposição comece a lançar raízes, apressamo-nos a esclarecer que a morte não só pagou o que o taxímetro marcava como não se esqueceu de lhe juntar uma gorjeta. Quanto à proveniência do dinheiro, se essa continua a ser a preocupação do leitor, bastará dizer que saiu donde já tinham saído os óculos escuros, isto é, da bolsa do ombro, uma vez que, em princípio, e que se saiba, nada se opõe a que de onde saiu uma cousa não possa sair outra (SARAMAGO, 2017, p. 185).

O limite entre o verossímil e o inverossímil impõe ao texto saramaguiano a representação do homem restrito à sua própria racionalidade, hesitando procurando explicações fantásticas para os mistérios da existência que não consegue assimilar. A morte traduz-se como a explicação para o sentido de transitoriedade do homem.

Assim, o justo deve ser seguido, bem como o mais forte também. O justo e o mais forte devem ser seguidos, sendo que no primeiro caso, o de ser mais justo, trata-se de um dever, e no segundo, o de seguir o mais forte, trata-se de uma necessidade. Não haveria a razão de se seguir o que é justo sem o elemento, também essencial, da força. Não poderia se falar de justiça sem aplicabilidade, que para tal precisa de potência, de força para existir. Assim, seria a força um predicado essencial da justiça (DERRIDA, 2010, p. 22).

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 à

[...] justiça apenas, sem o elemento da força, não é justiça, pois é impotente. Em contrapartida, a simples força sem justiça é tirânica. Uma justiça sem força nunca alcançará o plano real, pois sempre existirão pessoas dispostas a transgredir as leis. É necessário, portanto, que força e justiça sejam postas justas, para que fazer com que aquilo que é justo seja também forte, e o que é forte seja também justo. (DERRIDA, 2010, p. 19)

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

as leis se mantêm em crédito, não porque elas são justas, mas porque são leis”, o termo crédito reflete claramente o caráter místico da autoridade, em que a autoridade da lei tem fundamento no crédito que a coletividade concede a ela. Enquanto a coletividade *acreditar* nas leis, ali estará seu fundamento (DERRIDA, 2010, p. 21).

Na sua longuíssima convivência com a morte, o homem sempre foi confrontado com o mistério e a inevitabilidade que a caracterizam. Tornada presença habitual pelas pestes que grassaram na Europa, e ainda nos assolam com a pandemia do Coronavírus e suas mutações, pelas guerras que a dilaceraram, e que continuam, a Guerra na Ucrânia, pelas deficientes condições higiênicas, 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 falamos 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” (SARAMAGO,2017, p.39).

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, obrigando a aproveitar o tempo de vida e à realização de valores.

Numa determinada perspectiva, a missão do homem seria, mesmo com 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.

Com *AIM*, percebemos a necessidade de se educar o homem para a morte, entendendo-a como fenómeno natural e que, por si só, não deveria causar medo ou espanto, uma vez que é algo esperado e certo da condição humana. No entanto, há que se pensar como o quadro social de desigualdades e injustiças é escancarado no país ficcionado de Saramago é um indício de que é preciso pensar em questões a urgência de uma conscientização de ordem política, a fim de promover a convivência harmônica entre todos os integrantes de uma sociedade.

O tema da Morte, que Saramago traz no enredo do romance, não coloca em destaque as particularidades desse fenómeno biologicamente natural, mas sim como em uma situação de “morte suspensa” retira-se o véu das injustiças cotidianas, que são camufladas pelo viés de discursos que propagam ser de responsabilidade unicamente individual o cuidado com a manutenção da vida, como se isso não

estivesse diretamente atrelado a todo o corpo da sociedade em que esse sujeito está inserido, uma vez que vivemos organicamente na *polis*.

O enredo de *AIM* se desdobra a partir de um cenário ficcionado, em que o caos se instaura não necessariamente pela decisão da morte em tirar férias, mas porque a população do país não se dava conta do jogo de poder por trás de todas as ações dos pilares da ordem (Igreja, Estado e instituições civis). A desordem só ajuda a evidenciar a disposição desigual dos estratos sociais, e que repercutem nas condições de vida da população quando chega o momento em que é preciso lidar com questões práticas, como o número de leitos oferecidos nos hospitais, os recursos disponíveis para ações assistenciais, por exemplo. Todas essas questões práticas perpassam questões filosóficas, como a significância da vida humana, ou até que ponto uma vida vale mais do que outra ou tem mais importância. Essas são questões que conduzem a um olhar sobre quem determina o que deve ou não ser feito em prol da manutenção da vida humana.

É perceptível pela leitura de *AIM* que Saramago envereda rumo ao propósito de indagar acerca da própria condição humana. Seu reconhecido ceticismo aponta para desencanto sobre as barbáries que a humanidade é capaz de cometer em nome de ideologias, dogmas, valores e interesses. Ao criticar o comportamento dos homens por meio do comportamento e ações de suas personagens, o autor faz com essa obra traga luz à razão do leitor, para refletir sobre a sua própria condição, comportamento e ações. A sociedade representada é a mesma a que vemos nos noticiários jornalísticos, que desnudam casos de corrupção, omissão e atitudes de desrespeito à vida humana: “A propósito, não resistiremos em recordar que a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer externa, sempre matou muito menos que o homem” (SARAMAGO, 2017, p.107).

A evidência dada ao ser humano em *AIM* desmascara o trágico e egocêntrico sinal dos tempos contemporâneos, em que a lógica capitalista não interfere apenas na economia, mas também na vida das pessoas. Essa lógica perversa precisa ser questionada, enfrentada e combatido até ser extirpada do meio da sociedade. Este parece ser o intuito que Saramago pretende alcançar por meio da obra, pois entende que o desenvolvimento individual precisa estar em consonância com o coletivo, já que não se pode pensar um sem incluir o outro.

Nossa condição humana impõe períodos limítrofes, como o envelhecimento, a doença, as grandes tragédias que nos acometem, e diante dos quais surgem indagações acerca de seus propósitos. A decadência do corpo na velhice, é um prenúncio do destino inquestionável do ser humano: a morte. *AIM* impõe ao leitor o exercício de refletir sobre a condição humana diante do poder instituído:

Ela [a justiça] não pode se permitir a informação infinita e buscar o saber sem limite das condições, das regras ou dos imperativos hipotéticos que poderiam justificá-la. e mesmo que ela dispusesse de tudo isso, mesmo que ela se desse tempo, todo o tempo e todos os saberes necessários a esse respeito, pois bem, o momento da decisão, como tal, aquele que deve ser justo, precisa ser sempre um momento finito de urgência e de precipitação, ele não deve ser a consequência ou o efeito daquele saber teórico ou histórico, daquela reflexão u daquela deliberação, já que a decisão marca sempre a interrupção da deliberação jurídico - ou ético - ou político-cognitiva que a precede, e que deve precedê-la. (DERRIDA, 2010, p. 51-52 – grifo nosso)

A legitimação do uso da força rouba-nos a possibilidade de questionar se uma determinada lei é justa ou injusta. O discurso que circunda a força da lei possui fronteiras muito delimitadas, assim, tentar estabelecer um critério assentado em sua origem implica avançar seus limites.

Vida e morte são fenômenos que carregam ambiguidades relativas à forma como são entendidas nas sociedades, mas em se tratando de mortes (no plural porque referimo-nos a todas as formas de morte – física ou simbólica) o que o excesso desnecessário significa? Especificamente no caso das diversas formas de morte simbólica, a reflexão conduz a que pensemos em seu oposto – a vida – submetida a uma condição de humilhação, segregação, desrespeito aos direitos mais básicos. Esse tipo de morte não gera notícias ou dados estatísticos, não saem nas mídias. Ao contrário, são camufladas, dissipadas em meio à rotina condicionante de um sistema de poder instituído e perverso que, muitas vezes, atesta e perpetua esta contradição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar nas formas como a morte se apresenta, biológica e simbólica, suscita a uma reflexão sobre aquilo que se configura a outra face da moeda – a vida. Essa mesma vida que, quando submetida a condições de humilhação, segregação, desrespeito aos direitos mais básicos, passa a ser uma espécie de “morte em vida”. Esse tipo de morte não rende notícias ou aparece nos dados estatísticos, não geram engajamento. Essas mortes em vida diluem-se no cotidiano, em meio à negação da vida autenticada por ações perversas de exclusão.

A narrativa de *As intermitências da morte* parte de um cenário ficcionado, conturbado pelo caos instaurado pela decisão da morte em sair de férias. Não necessariamente por essa decisão, mas porque as pessoas desse país desconheciam que eram apenas peças num jogo perverso de exclusão, em que os jogadores eram aqueles que receberam o seu aval. O poder impunha uma ordem, comandada e vigiada pela Igreja, Estado e instituições civis. A desordem instaurada era algo a ser extirpado do meio social, como se fosse uma erva daninha. Nesse movimento de retomada da ordem, vem à tona todas as injustiças e desigualdades cristalizadas, que colocavam os sujeitos desse país em posições muito bem delimitadas de privilégios e exclusão.

A partir do caos, há a necessidade de se lidar com questões práticas, como o número de leitos oferecidos nos hospitais, os recursos disponíveis para ações assistenciais, e que são atravessadas por questões filosóficas, como: Quanto vale uma vida humana? Algumas valem mais do que outras? Alguma tem mais importância? São questões que acarretam uma forma de olhar a própria condição humana.

Em *As intermitências da morte*, José Saramago constrói as personagens a partir de sua visão crítica da Igreja, do Estado e da sociedade, discutindo a forma como a morte passa de rito familiar para uma concepção institucionalizada da vida na sociedade contemporânea. A forma como o enredo é construído remete o leitor à reflexão sobre o processo de banalização da morte pelas instituições sociais na contemporaneidade.

Esperamos ter alcançado o objetivo de mostrar a relevância da obra saramaguiana, sob uma ótica que analisa o caminho percorrido pelas concepções em relação à morte, compreendendo suas transformações e interpretações, mesmo entendendo que o que aqui foi demonstrado não abarca toda a riqueza de nosso objeto e tema.

Ao final de seu discurso por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em Estocolmo, em dezembro de 1998, Saramago disse: “A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiveram. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto para mim é tudo.”²

A grandiosidade de José Saramago equipara-se a sua humildade em se reconhecer um eterno aprendiz, para quem os avós foram os grandes e primeiros mestres, tanto que declarou publicamente sua grande dívida para com aqueles que lhe serviram de modelo e de inspiração para muitas de suas personagens:

Muitos anos depois, escrevendo pela primeira vez sobre este meu avô Jerónimo e esta minha avó Josefa (faltou-me dizer que ela tinha sido, no dizer de quantos a conheceram quando rapariga, de uma formosura invulgar), tive consciência de que estava a transformar as pessoas comuns que eles haviam sido em personagens literárias e que essa era, provavelmente, a maneira de não os esquecer, desenhando e tornando a desenhar os seus rostos com o lápis sempre cambiante da recordação, colorindo e iluminando a monotonia de um quotidiano baço e sem horizontes, como quem vai recriando, por cima do instável mapa da memória, a irrealidade sobrenatural do país em que decidiu passar a viver.³

A reflexão que Saramago e as personagens de *As Intermittências da Morte* nos deixam é de que, para além do construto narrativo e do enredo insólito, estamos diante de uma obra literária que permanece aberta a múltiplos e singulares olhares.

Assim também terminamos nosso pequeno vislumbre.

² Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/saramago/1998/12/07.htm> [Acesso em: 20 de jun. 2022].

³ Idem.

REFERÊNCIAS

ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v.1, 1989.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Força de lei: o fundamento místico da autoridade**. São Paulo: M. Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Verdade e poder**. In.: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 4-11.

_____. **Soberania e disciplina**. In.: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 100-106.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. In.: FREUD, Sigmund. *Obras Completas* Rio de Janeiro: Imago, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Edições 70, 1989.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KRASTANOV, Stefan. **Nietzsche: pathos artístico versus consciência moral**. Jundiaí: Pacco, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA NETO, P. F. **José Saramago e o elogio da tradição**. *I Encontro Nacional de Estética, Literatura e Filosofia promovido pelo Grupo de Estética, Literatura e Filosofia da Universidade Federal do Ceará*. Fortaleza, 2013.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2018.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Camila Diogo de. **Os rituais funerários na Grécia Antiga: construindo a memória** (i)material. In.: SOUZA, Camila Diogo de; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (organizadoras). *Morte e vida na Grécia Antiga: olhares interdisciplinares*. Teresina: EDUFPI, 2020.