



Jiyu Ma

**Rostos do Fim: tradição e alegoria em
As intermitências da morte, de José Saramago**



Jiyu Ma

**Rostos do Fim: tradição e alegoria em
As intermitências da morte, de José Saramago**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Português Língua Estrangeira/Língua Segunda, realizada sob a orientação científica do Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Mesmo nos momentos difíceis, soube que a flor mais bonita seria sempre para mim.

o júri

presidente

Prof. Doutora Rosa Lúdia Torres do Couto Coimbra e Silva
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Dora Maria Nunes Gago
Professora Associada da Universidade de Macau (arguente)

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador).

agradecimentos

Ao meu orientador, Paulo Alexandre Pereira, pelo seu apoio e pela sua paciência e compreensão.

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo em todos os momentos da minha vida.

Às minhas amigas Sílvia, Xiaoxiao Yang e Yihuizi Zhao, por toda a paciência e inspiração que em muito me auxiliaram na concretização deste trabalho.

palavras-chave

José Saramago, *As Intermittências da Morte*, representação da morte, alegoria

resumo

No romance *As intermitências da Morte*, de José Saramago, publicado em 2005, o escritor ficcionaliza, em registo alegórico, o tópico da finitude humana, recuperando, para esse efeito, tradições culturais e literárias, sobretudo de raiz judaico-cristã, associadas à representação do culto da morte.

Na presente dissertação, traça-se, num primeiro momento, uma genealogia das representações da morte do mundo antigo à contemporaneidade, destacando os elementos retomados no romance saramaguiano, por forma a esclarecer o modo como o autor recupera ou contesta o imaginário ocidental sobre a finitude humana.

Num segundo momento, serão analisadas as estratégias narrativas, simbólicas e alegóricas de representação da morte patentes em *As Intermittências da Morte*, com particular destaque para o desenvolvimento da intriga e o estatuto da personagem.

Finalmente, será problematizada a incidência da ideologia do autor, designadamente na esfera política e religiosa, na configuração ou subversão das mitologias da morte presentes no romance.

keywords

José Saramago, *Death with Interruptions*, representation of death, allegory

abstract

In José Saramago's novel *Death with Interruptions*, published in 2005, the writer allegorically fictionalizes the topic of human finitude, by recovering cultural and literary traditions, especially those rooted in Judeo-Christian culture, associated with the representation of the cult of death.

In this dissertation, we first outline the representations of death from the ancient world to contemporary times, highlighting those elements present in the novel under analysis, in order to illuminate the way the author reshapes or challenges the western imagination about human death, namely in its Christian matrix.

Secondly, we will analyse the symbolic and allegorical strategies of representation of death made evident in Saramago's novel, with particular emphasis on the development of the plot and the status of characters.

Finally, the author's ideology will be problematized, especially in its political and religious dimensions, so as to assess the configuration or subversion of the mythologies of death in the novel.

Índice

Introdução.....	2
1. A morte: uma obsessão saramaguiana	3
2. Do imaginário da morte na cultura ocidental	5
2.1. Grécia Antiga.....	5
2.1.1. Thanatos	6
2.1.2. Hades.....	8
2.2. A Idade Média	9
2.2.1. A peste negra e a dança da morte	10
2.3. Idade Contemporânea.....	13
2.3.1. <i>As flores do mal</i>	13
2.3.2. <i>O Sétimo Selo</i>	15
3. A morte na tradição judaico-cristã.....	18
3.1. Os Quatro Cavaleiros	20
3.2. Os Anjos da Morte.....	20
3.2.1. Miguel	21
3.2.2. Gabriel.....	23
4. <i>As intermitências da Morte</i> como alegoria.....	25
4.1. O estatuto das personagens.....	25
4.1.1. O governo.....	25
4.1.2. A Igreja.....	27
4.1.3. Os cidadãos.....	29
4.1.4. A <i>máphia</i>	32
5. A figuração da morte no romance de Saramago.....	33
5.1. Metamorfoses da morte.....	38
5.2. História e morte em diálogo	40
5.2.1. Pátria	42
5.2.2 Deus	46
5.2.3. Família.....	50
5.3. O poder da música	58
5.4. O triunfo do amor.....	63
Conclusão	67
Referências bibliográficas	69
Anexo	71

Introdução

Sendo José Saramago o único autor português a ser distinguido, até à data, com o Prémio Nobel de Literatura, é incontroverso que as suas obras detêm um imenso valor e são, portanto, merecedoras de atenção crítica, como o comprova a abundante bibliografia secundária sobre o autor. Este trabalho concentrar-se-á no romance *As intermitências da Morte*, publicado em 2005, que, em comparação com outras obras suas, não tem sido objeto de uma tão constante atenção crítica.

A narrativa desenrola-se num país imaginário, no qual, repentinamente, a morte suspende as suas funções e ninguém mais perece. Com o desaparecimento da morte, o país torna-se caótico e todos os sistemas políticos, económicos e sociais são afetados. Através deste romance alegórico, Saramago reflete sobre a importância e o significado da morte, retomando, para esse efeito, elementos do imaginário ocidental cristão a ela associados.

Assim, através da análise do modo como a morte surge ficcionalmente retratada no romance, é possível não apenas investigar os elementos da tradição filosófica, artística ou literária que Saramago recupera e/ou contesta, mas também avaliar a adesão ou recusa do autor, assumidamente agnóstico, em relação às perspetivas cristãs sobre a mortalidade ou o destino *post mortem*.

Optámos por dividir este trabalho em três partes. Na primeira parte, procedemos a uma breve apresentação do romance, bem como à sua integração na poética e ideologia da obra saramaguiana. Na segunda, analisamos o imaginário da morte na cultura ocidental, nas suas múltiplas concretizações, da antiguidade à época contemporânea. A terceira parte é dedicada à análise do retrato ficcional da morte no romance *As Intermitências da Morte*, procurando-se clarificar o modo como o autor obedece ou contesta os retratos convencionais da finitude humana.

1. A morte: uma obsessão saramaguiana

Sem querer aprofundar leituras puramente biografistas, é verosímil que a idade avançada de José Saramago, que contava já 85 anos quando compôs *As Intermittências da Morte*, ajude a explicar a escolha da morte como tema central do romance. Não foi, contudo, a primeira vez que o escritor refletiu sobre a morte no seu trabalho ficcional, pelo que é relevante mencioná-lo. Refiro-me, em particular, ao romance *Todos os Nomes*. N' *As Intermittências da Morte*, numa referência autoalusiva, refere o narrador:

Aqui, na sala da morte e da gadanha, seria impossível estabelecer um critério parecido com o que foi adotado por aquele conservador de registo civil que decidiu reunir num só arquivo os nomes e os papéis, todos eles, dos vivos e dos mortos que tinha à sua guarda, alegando que só juntos podiam representar a humanidade como ela deveria ser entendida, um todo absoluto, independentemente do tempo e dos lugares, e que tê-los mantido separados havia sido um atentado contra o espírito. (Saramago, 2005: 175)

Em *Todos os Nomes*, é relatada a história de uma personagem, o Sr. José, funcionário numa Conservatória, que se entretinha a colecionar recortes sobre pessoas célebres e, no decurso da busca pelos seus dados, depara-se com os de uma mulher comum e “não para de olhar para o verbete dessa mulher desconhecida, como se de repente ela tivesse mais importância que todos os outros” (Saramago, 1997: 38). Na Conservatória Geral, os vivos e os mortos estavam separados e o “arquivo dos mortos” estava interdito a quem não tivesse obtido previamente permissão do chefe para o consultar. No entanto, o escriturário decide quebrar as regras, de modo a descobrir o paradeiro da mulher desconhecida, acabando por tomar conhecimento do seu suicídio nos dias anteriores. No fim da obra, é decidido que os documentos dos mortos devem ser, progressivamente, reunidos com os dos vivos, uma tarefa morosa, mas que, na opinião do Conservador, é uma mudança necessária, porque

(...) é uma absurdistade do ponto de vista arquivístico, considerando que a maneira mais fácil de encontrar os mortos seria poder procurá-los onde se encontrassem os vivos, posto que a estes, por vivos serem, os temos permanentemente diante dos olhos, mas, em segundo lugar, é também uma absurdistade do ponto de vista memorístico, porque se os mortos não estiverem no meio dos vivos acabarão mais tarde ou mais cedo por ser esquecidos. (Saramago, 1997: 206).

O Sr. José e o Conservador percebem que todos os nomes têm sentido. Em *Todos os nomes*, José Saramago apresenta a sua reflexão sobre a vida e a morte. A demanda da mulher incógnita representa também a procura do sentido da vida. Todos os nomes têm sentido, quer sejam de vivos, quer de mortos, e nenhuma vida humana deve cair no esquecimento. A morte não significa o fim da história de um indivíduo, mas antes uma outra forma de existência. Por isso, os vivos e os mortos não devem ser separados. Em *Todos os Nomes*, o Sr. José é uma figuração da vida e a mulher que ele procura pode ser entendida como um símbolo de morte. Com efeito, a mulher nunca aparece diretamente, mas tem grande influência sobre os vivos. Através da aventura do Sr. José, o autor apresenta indiretamente essa influência: a vida é o tema principal deste romance; a morte o seu tema oculto.

Em *Todos os Nomes*, Saramago concentra-se, mais uma vez, na reflexão sobre a morte, contando a história a partir do ponto de vista dos vivos. Este método também é o que vigora na primeira metade de *As Intermittências da Morte*; na segunda metade deste romance, porém, a história é contada do ponto de vista da morte. Como o próprio título deste romance prenuncia, é óbvio que a morte é a protagonista. Normalmente, a morte reduz-se a um conceito abstrato. Através da imaginação dos escritores, pintores, e outros artistas, ela pode, contudo, converter-se em personagem concreta. Com grande liberdade imaginativa, José Saramago retrata, no romance, o rosto da morte. Diferentes pessoas (e diferentes tempos) terão inevitavelmente diferentes entendimentos sobre a

morte. E os diferentes rostos que a morte foi assumindo ao longo da História demonstram-no inteiramente.

2. Do imaginário da morte na cultura ocidental

Para compreender o significado da morte no romance de Saramago, *As Intermittências da Morte*, parece-nos indispensável esboçar uma breve resenha histórica sobre o(s) imaginário(s) e a(s) mitologia(s) de morte, uma vez que a alegoria que estrutura o romance participa claramente de uma longa tradição filosófica e cultural. Assim, apresenta-se, de seguida, uma breve sondagem histórica das tradições associadas à morte, procurando, sempre que isso for justificado, relacioná-las com a figuração da morte que encontramos no romance de Saramago.

2.1. Grécia Antiga

Não só a civilização da Grécia Antiga representa a origem da civilização europeia, como o conceito contemporâneo da morte é profundamente influenciado pela civilização helénica (cf. Li, 2011: 5). Por isso, vale a pena remontar ao conceito da morte predominante na Grécia Antiga.

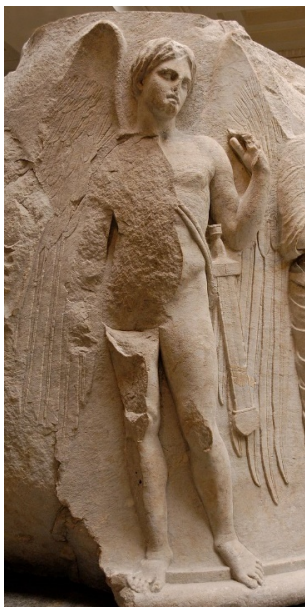
Os filósofos helénicos influenciaram, de modo decisivo, os conceitos de vida e morte. Aristóteles defendia que, embora o desaparecimento de corpo fosse inevitável, era possível vencer o horror da morte com coragem e virtude (ibid.: 42). Os conceitos de vida e morte dos filósofos helénicos ajudaram os gregos antigos a vencer o terror do fim e este passou a ser visto com mais naturalidade.

Sócrates e Platão consideravam que a alma é imortal e a morte é um processo de separação de alma e corpo. Por isso, para apaziguar as almas, o funeral era considerado muito importante (ibid.: 46). Na mitologia grega, depois de entrar na porta do Hades,

as almas seguiriam várias etapas. Primeiro, Thanatos cortava um fio de cabelo do morto como evidência da morte; depois, Hermes conduziria as almas ao Estige, um rio infernal (Cf. Chen, 2017: s.p.). Caronte, o barqueiro do Hades, transportava as almas através das águas do rio Estige e Aqueronte (Nikolay, 2011: 11). Quando as almas atingiam a margem do rio, encontravam Cérbero. Cérbero era um cão monstruoso com três cabeças, incumbido de uma tarefa muito importante: não só guardava a porta do mundo inferior, mas também impedia que as almas voltassem ao mundo dos vivos (Cf. Chen, 2017: s.p.). De seguida, encontravam três juízes numa encruzilhada: Radamanto, Minos e Éaco. Os três juízes decidiam o futuro das almas. Às almas bondosas e honradas era permitida a entrada nos Campos Elísios. Os Campos Elísios eram um lugar aprazível, reservado às almas virtuosas e eminentes, onde lhes seriam proporcionados ressurgimentos felizes. As almas sem honra ficavam no Campo de Asfódelos e as almas criminosas seguiam para o Tártaro, onde sofriam castigos sem fim. (ibid.)

2.1.1. Thanatos

Na mitologia grega, a personificação da morte era representada através de Thanatos, o correspondente, na mitologia romana, a Mors. Thanatos tem um irmão gémeo, Hipno, que é a personificação do sono. A sua mãe é Nix, a personificação da noite (cf. Nikolay, 2011: 4). Thanatos e Hipno moravam nos Campos Elísios, país do Hades, um lugar do submundo. Na tradição artística da Grécia antiga, por exemplo na pintura ou escultura, Thanatos é figurado como um homem com espada e asas.



Thanatos como jovem alado. Escultura em mármore do templo de Artemisa em Éfeso (disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Column_temple_Artemis_Ephesos_BM_Sc1206_n3.jpg)

Embora fosse a personificação da morte, Thanatos não era invencível. Admeto, rei de Feras, era amigo de Apolo, o deus do sol da música. Apolo previu o falecimento de Admeto. Para salvar a vida do seu amigo, Apolo convenceu as moiras a prolongar a vida de Admeto, que exigiram o sacrifício voluntário de outra pessoa.

Quando a hora de Admeto chegou, este pediu aos seus pais para que eles se sacrificassem, mas eles rejeitaram o seu pedido, e não houve qualquer outro voluntário no seu reino. Então, Alceste, a mulher de Admeto, sacrificou voluntariamente a sua vida pelo marido. Hércules tomou conhecimento do sucedido e decidiu ajudar Admeto. Para tal, desafiou Thanatos para um combate, em troca da devolução da alma de Alceste, que venceu (cf. Nikolay, 2011: 123-127).

Além disso, de acordo com a mitologia grega, Thanatos foi enganado por Sísifo. Sísifo foi filho de Éolo, o guardião dos ventos, e era considerado o mais astuto de todos os mortais. Foi também o fundador e primeiro rei de Corinto. (ibid.: 90)

Zeus raptou Egina, filha de Asopo. Asopo, deus-rios da Grécia, dirigiu-se a Corinto para procurar a filha. Este inquiriu Sísifo acerca do paradeiro da sua filha e Sísifo, em troca, falou-lhe sobre uma fonte de água. Devido às indiscrições de Sísifo,

Zeus mandou Thanatos levá-lo para o inferno. No entanto, Thanatos não conseguiu completar a sua tarefa, acabando por ser enganado por Sísifo e mantido como prisioneiro. O aprisionamento de Thanatos influenciou, de forma determinante, o mundo. Com efeito, Sísifo não só evitou a sua morte, mas impediu também as mortes de outros mortais. Esta situação acabou por causar problemas aos deuses, particularmente a Ares, o deus da guerra. As suas guerras perderam sentido, porque os seus oponentes não morriam. Finalmente, Ares libertou Thanatos, que trouxe Sísifo imediatamente para o inferno (ibid.: 90-91).

Esta narrativa mitológica demonstra que, já na remota tradição clássica grega, a interrupção accidental da morte era responsável pela desorganização da ordem natural do mundo. Séculos mais tarde, Saramago irá desenvolver ficcionalmente esta fantasia apocalíptica.

2.1.2. Hades

Na mitologia grega, a morte coloca em cena um outro protagonista: Hades, o deus do mundo inferior e dos mortos. É filho de Cronos e Reia e irmão de Zeus. A sua esposa é Perséfone, filha de Zeus e Deméter, a deusa das ervas, flores, frutos e perfumes (cf. Nikolay, 2011: 40-44). Cronos receava que os seus filhos se revoltassem, pelo que mandou Reia comê-los. No entanto, Zeus enfrentou o seu pai em combate e salvou os irmãos. Posteriormente, escolheram os respetivos reinos para governar, pelo que Hades se tornou o deus do submundo (ibid.: 4-7). Normalmente, Hades era retratado como um homem adulto e forte, sentado num trono e exibindo uma forquilha ou cetro. É também ilustrado ladeado por Perséfone e, às vezes, com Cérbero aos seus pés.



Hades e Cérbero, em Meyers Konversationslexikon, 1888 (disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hades.png>)

Hades era também a designação atribuída ao mundo inferior, por vezes tomada como sinónimo de Tártaro, uma vez que Tártaro era o fundo do mundo inferior (cf. Chen, 2017: s.p.). O Hades situava-se no ocidente, na contracosta de Oceano, um lugar onde os espíritos moravam. Tártaro aprisionava os titãs e era guardado pelos hecatonquiros, três gigantes filhos de Úrano e Gaia (cf. Nikolay, 2011: 6).

De acordo com as imagens de Thanatos e Hades, na época da Grécia Antiga, os gregos não tinham medo da morte, pois entendiam-na como destino natural da vida. Na mitologia, ambos, Thanatos e Hades, foram enganados ou vencidos por mortais. Na realidade, embora sejam deuses, não são invencíveis.

2.2. A Idade Média

A Idade Média representa o período de constituição e divulgação das três grandes religiões do mundo: o cristianismo, o islamismo e o budismo. Na Europa, o cristianismo era a principal religião à época. No decurso do Renascimento, a relação do homem com a morte alterou-se significativamente. As pessoas deixam de aceitar naturalmente a

morte, como acontecia na Antiguidade, e passaram a considerar que podiam controlar a vida e a morte (Heck, 2011: 1).

Existiam, como acontece presentemente, rituais associados à morte. Quando o indivíduo sentia que o fim da sua vida se aproximava, aguardava pela morte na sua cama. O seu quarto tornava-se um local público, onde todas as pessoas poderiam entrar sem permissão, sem que qualquer interdição médica que impedisse o acompanhamento da pessoa moribunda (ibid.). Hoje em dia, normalmente, o moribundo não se preocupa com nada, pois a família organiza os preparativos e cerimónias para o seu enterro. No entanto, na Idade Média, tudo era meticulosamente planeado pelos próprios (ibid.). O repúdio que, na sociedade contemporânea, as pessoas sentem em relação à morte, recusando, regra geral, o confronto direto com a sua finitude e com a dos outros, contrasta, em muito, com a atitude que predominava durante a Idade Média. A morte, que é hoje encarada com temor, era então vista com simplicidade, sem imprimir-lhe qualquer carácter dramático ou emoções excessivas (ibid.).

2.2.1. A peste negra e a dança da morte

Em 1348, uma epidemia de peste muito grave dizimou muitas pessoas na cidade de Florença. No ano seguinte, Giovanni Boccaccio escreve o *Decameron*, obra que inclui cem novelas inspiradas no horror da peste. No início da obra, o autor relata o modo como a peste devastou a frágil sociedade humana. De março até julho daquele ano, mais de cem mil pessoas pereceram em Florença contaminadas pela peste. Os habitantes da cidade tentaram impedir a peste purificando os lugares, proibindo a passagem de doentes e rezando frequentemente a Deus, mas nada foi suficiente para pôr termo à epidemia. (cf. Boccaccio, 2010: 7-10)

Todos evitavam os doentes com receio da contaminação. Alguns achavam que isolar-se do mundo era uma boa tática para escapar da morte; por isso, mudavam-se para casas sem enfermos, passando o tempo a ouvir música ou entretendo-se em várias

tarefas mundanas. Outros entregaram-se a um estilo de vida totalmente consagrado à satisfação dos prazeres, bebendo sem fim e fazendo tudo o que lhes apetecia, uma vez que ninguém sabia se haveria ou não algum futuro. As casas tornaram-se bens públicos e qualquer um podia nelas entrar à vontade.

A peste negra não só foi responsável pela morte em grande escala da população, como exerceu também uma profunda influência na cultura medieval. É, pois, compreensível que, no século XV, tenham surgido novas formas de representação da morte, sendo a dança da morte ou a dança macabra uma das mais importantes (cf. Guerreiro, 2014: 184). Este ritual, com grande repercussão iconográfica, inspirou muitos artistas dos séculos subsequentes. O historiador francês Philippe Ariès, em *O Homem Perante a Morte*, descreve a dança da morte nos seguintes termos:

A dança macabra é uma ronda sem fim, onde alternam um morto e um vivo. Os mortos comandam o jogo e são os únicos a dançar. Cada par é formado por uma múmia nua, apodrecida, assexuada e muito animada, e por um homem ou por uma mulher, vestido segundo a sua condição, e estupefacto. A morte aproxima a mão do vivo que vai levar, mas que ainda não obtemperou. A arte reside no contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos. O objetivo moral é lembrar ao mesmo tempo a incerteza da hora da morte e a igualdade dos homens perante ela. Todas as idades e todos os estados desfilam numa ordem que é a da hierarquia social tal como se tinha consciência dela. (cit. em Guerreiro, 2014: 184)

De acordo com as explicações de Ariès, ao contrário do que o seu nome poderia fazer antecipar, a dança da Morte não é um ritual verdadeiramente dedicado aos mortos, dado que os vivos também fazem parte integrante desta cerimónia coreografada. O objetivo da dança da morte não é apresentar ou acrescentar terror à morte, mas sim reduzi-lo, ajudando, deste modo, as pessoas a admitir a necessidade, a igualdade e as consequências naturais da sua finitude.

Emanuel Guerreiro, num estudo intitulado *A ideia de morte – do medo à libertação*,

refere-se a uma imagem da morte semelhante à alegoria da dança macabra medieval. Esta imagem é prevalente na cultura popular da Bretanha e é aí designada como *Ankou*:

Trata-se de um personagem masculino: é descrito como um homem bastante alto, magro, de compridos cabelos brancos, que usa um grande chapéu de feltro, ou como um esqueleto embrulhado num lençol, cuja cabeça gira incessantemente como um catavento para abraçar com a vista toda a região que deve percorrer. Traz na mão uma gadanha que, ao contrário das gadanhas normais, tem o gume virado para fora: por isso não a vira para si como os ceifeiros, mas lança-a para diante. Desloca-se numa carreta arrastada por dois cavalos atrelados um atrás do outro (...). O Ankou está em pé na carreta; e é escoltado por dois indivíduos que caminham a pé. O primeiro conduz pelas rédeas o cavalo da frente, o segundo abre as cancelas dos campos, dos pátios e as portas das casas: é ele que carrega os mortos para a carreta. Reconhecem-no à chegada porque os eixos das rodas cham de uma maneira sinistra.’ (Guerreiro, 2014: 172)

Ankou constitui uma figuração da morte por meio de uma personagem masculina. É alto e magro, com cabelos brancos. É importante salientar a presença distintiva do lençol e da gadanha, uma vez que estes são símbolos associados à morte que encontraremos nas obras dos artistas dos séculos seguintes, como, por exemplo, em *A morte no cavalo pálido*, de Gustave Doré. Além disso, Ankou usa também uma carreta para transportar os mortos. Na opinião do autor, esta imagem de Ankou é a fonte de uma outra representação da morte que, em momento posterior, conhecerá vasta fortuna – o esqueleto:

Esta representação tornar-se-ia corrente na cultura ocidental, a partir do século XVII, desenvolvendo-se a conceção de um esqueleto envolvido numa longa capa negra, transportando a foice para “ceifar” a vida, incutindo medo, terror e angústia, sentimentos de aflição que fazem da ideia de Morte uma perseguição fatal a que não se pode escapar. (Guerreiro, 2014: 172)

Esta imagem herda características típicas da figura de Ankou, designadamente a capa negra e a gadanha. A gadanha converte-se num instrumento para “ceifar” a vida. A imagem do esqueleto é ainda mais horrível do que a de Ankou, acrescentando ainda mais terror ao retrato da morte. É semelhante à figura do ceifador, representação da morte que se disseminou a partir da deflagração da peste negra:

Quando a peste se espalhou por toda a Europa, a morte adquiriu uma imagem violenta, assustadora e macabra. A imagem do “ceifador” será preservada na arte e na literatura, e no imaginário das pessoas, até aos nossos dias. (Bryant & Peck, 2009: 671)

Conforme informação colhida na *Encyclopedia of Death and the Human Experience*, a imagem do ceifador torna-se muito difundida e terá grande influência nas representações culturais e artísticas da morte subsequentes. Gozando de grande popularidade ainda nos nossos dias, esta imagem surge, com grande frequência, no cinema.

2.3. Idade Contemporânea

2.3.1. *As flores do mal*

Na época contemporânea, o tema da morte torna-se muito frequente entre artistas, não só pintores, mas também poetas. As mitologias antigas, as tradições folclóricas e os rituais cristãos não deixaram de inspirar vários criadores que produziram obras relacionadas com o tema da morte.

Baudelaire, na sua célebre obra poética intitulada *As flores do mal*, incluiu uma composição cujo título é precisamente “Dança macabra”. Como indica o título, este poema refere-se à tradição da dança da morte corrente na Idade Média. Nele, o poeta

retrata o esqueleto que dança como um ser humano que ainda está vivo:

Emproada como viva, orgulhosa a estatura,
Com seu grande buquê, mais as luvas e o lenço,
Possui a languidez como a desenvoltura
De uma coquete magra e de ar de sonho imenso.
Viu-se um dia num baile um porte assim delgado?
O vestido abundante e de real esplendor
Tão excessivo rui sobre um pé apertado
Por escarpim galante e lindo como flor.

Estes fofos que tem aos bordos das clavículas,
Como um lascivo arroio a ir de encontro ao rochedo,
Vedam pudicamente, e das vistas ridículas,
O fúnebre fulgor que ela guarda em segredo.

Tem o vazio e a treva a morar na pupila,
E seu crânio, de flor sabiamente toucado,
Sobre as vértebras tão molemente vacila,
– Ó fascínio do nada em loucura ataviado!

(disponível em
<https://www.jaimemoniz.com/images/docs/recursos/CharlesBaudelaire.pdf>)

Neste poema, o esqueleto é um sócio da morte, assemelhando-se, assim, às imagens tradicionais. É importante referir que o autor compara o esqueleto a uma mulher de grande beleza, envergando um vestido exuberante. Através desta comparação, o autor sugere a irresistível sedução provocada pela morte naqueles que estão vivos. Assim como a mulher atrai os homens, a morte atrai os vivos. Os vivos são iludidos pelo seu vestido, ignorando a essência letal desta mulher tentadora.

No texto seguinte, o autor denuncia a verdadeira essência da morte, pois, embora o seu vestido seja belo, a sua aparência é terrífica:

– Do fundo deste olhar, cheio de horríveis voos,
Nasce a vertigem: e os dançarinos prudentes
Nunca irão contemplar, sem amargos enjoos,
O sorriso eternal dos seus trinta e dois dentes.

Mas quem nunca abraçou um esqueleto, em suma,
E quem não se nutriu de ares de campo santo?
O que importa o que veste, orna, pinta ou perfuma?
Como posso pensar que te olhem com espanto? (ibid.)

Embora todos considerem repugnante este esqueleto de aparência horrenda, a verdade é que todos os seres vivos têm de encarar a morte. O autor apresenta, deste modo, a morte e a vida como partes indivisíveis de um ciclo natural. Sendo a morte o destino inevitável dos vivos, é a morte que dá lugar a novas vidas, como se de um corolário da vida se tratasse. Por essa razão, não há que ter medo da morte.

2.3.2. *O Sétimo Selo*

Além da poesia e da pintura, a morte tem sido também um tema assiduamente abordado no cinema. *O Sétimo Selo* é um filme dirigido por Ingmar Bergman que decorre na Suécia da Idade Média, quando a propagação da peste negra ainda se encontrava em curso. O protagonista deste filme, Antoniu Block, era um cavaleiro que participou nas Cruzadas e que, quando regressou à pátria, na companhia de Jöns, o seu escudeiro, descobriu que ela se encontrava assolada pela epidemia.

O filme relata a viagem final de Block. Enquanto ele e Jöns dormiam, a morte aparece para exterminar Block. Mesmo depois de voltar das Cruzadas, o cavaleiro ainda não conseguira alcançar o significado da vida e da morte. Assim, por forma a ganhar tempo, desafia a morte para uma partida de xadrez, propondo-lhe que, caso ele conseguisse ganhar o jogo, lhe fosse permitido sobreviver. A morte não venceu imediatamente e, por isso, Block conseguiu prolongar a vida. Block e Jöns começaram

a viagem de regresso à terra natal, mas, durante a viagem, encontram-se com a família de Jof e outros viajantes e decidem fazer juntos o resto do percurso. Block jogou xadrez com a morte por três vezes. Contudo, acaba por perder o jogo e, como acordado, a morte assassina este cavaleiro e os seus companheiros.



(disponível em <https://wexarts.org/film-video/seventh-seal#images-preview>)

Neste filme, a morte não surge simbolizada num esqueleto, mas sim através de um homem velho, de rosto pálido que enverga um capelo e um sobretudo preto e o seu vestuário negro contrasta com a sua palidez. Exibe também uma foice e uma ampulheta, mas estes objetos só surgem no final do filme.

Numa sequência do filme em que Jonas Skat, chefe de Jof, trepava a uma árvore, a morte assoma e serra o seu tronco. O diálogo entre ambos é muito interessante e vale a pena ser parcialmente reproduzido:

Morte: Estou a serrar a árvore, pois o seu tempo acabou.

Skat: Não tenho tempo para isto.

Morte: Não tem tempo?

Skat: Tenho uma apresentação.

Morte: Foi cancelada, o ator morreu.

Skat: E o meu contrato?

Morte: Foi cancelado.

Skat: A minha família, os meus filhos...

Morte: Tenha vergonha, Skat.

Skat: Tudo bem, estou envergonhado. Não tem um perdão especial para atores?

Morte: Não neste caso.

Skat: Nenhuma alternativa? Nenhuma exceção?

(vídeo e legendas disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=f2brhdS6S1E>)

Depois de ter formulado a sua última pergunta, a árvore onde ele se encontrava empoleirado tombou e ele morreu. Skat desempenha um papel cômico de grande relevância. Até ao final da sua vida, vive absorto no seu trabalho e nos seus afazeres familiares, conseguindo esquivar-se da morte. Por um lado, simboliza as pessoas normais, uma vez que as perguntas que dirige à morte parecem ridículas, por se referirem a aspetos prosaicos da vida quotidiana. Por outro, este papel contrasta com a natureza implacável da morte, que respondia simplesmente às suas perguntas, ao mesmo tempo que continuava a serrar o tronco da árvore. Seja ele ator ou cavaleiro, a sua notoriedade social não faz qualquer diferença para a morte. Por isso, com a queda da árvore, a morte respondeu à sua última pergunta em silêncio: “Não existe nenhuma exceção”. O diálogo deles, embora de tonalidade cômica, é demonstrativo da indiferença da morte, apresentada nesta cena como a grande niveladora do destino dos homens.

As interações entre Block e a morte são também marcantes no filme. Quando regressa das cruzadas, Block coloca insistentemente em dúvida a existência de Deus. Durante a última partida de xadrez com a morte, ele interpela-a diretamente sobre a verdade de Deus:

Morte: Parece ansioso. Está a esconder algo?

Block: Não deixa escapar nada, pois não?

Morte: Nada me escapa. Ninguém me escapa.

Block: Estou mesmo ansioso.

Morte: Está com medo.

.....

Block: E irá contar-me os segredos.

Morte: Não escondo segredo algum.

Block: Não sabe de nada?

Morte: Não sei de nada.

(vídeo e legendas disponíveis em
<https://www.youtube.com/watch?v=f2brhdS6S1E>)

A morte reparou que Block estava ansioso. De facto, para continuar a viver, Block fez batota e esta não era a primeira vez que recorria a estratégias desleais. No entanto, a morte era muito perspicaz e nada lhe escapava. Através da partida de xadrez entre Block e a morte, o filme expõe a inevitabilidade do fim. Além disso, é interessante atentar na resposta da morte à pergunta de Block. As pessoas têm medo da morte porque ela é misteriosa, mas, para minorar este medo, é necessário racionalizá-la. Neste filme, Block coloca em causa a existência de Deus e do diabo, ou seja, põe em dúvida o método de racionalização da morte, uma vez que sente necessidade de uma explicação mais credível. No entanto, a morte negou esta racionalização, respondendo que não sabia nada nem tinha nenhum segredo. No filme, não existe, portanto, qualquer relação entre a morte e Deus, uma vez que ela surge destituída de qualquer transcendência. A morte é, pura e simplesmente, o nada.

3. A morte na tradição judaico-cristã

Para compreender a morte, é preciso compreender a vida. Na Bíblia, a vida não só se refere à existência de corpo, mas tem também que ver com a alma. A criação do homem é explicada no Génesis: “Então o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo”. (Gn 2, 7). Através desta formulação, podemos perceber que o corpo do ser humano foi feito com pó por Deus. No entanto, o processo mais importante para a criação do

homem não é a constituição do corpo, mas sim o oferecimento da alma. Além disso, vale a pena ressaltar que Deus cria o homem à sua própria imagem

Depois, Deus disse: Façamos o ser humano à nossa imagem, à nossa semelhança, para que domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos e sobre todos os répteis que rastejam pela terra. (Gn 1, 26)

Mas, como é a imagem de Deus? Encontramos a resposta no Evangelho segundo S. João: “Deus é espírito” (Jo 4, 24), “Deus é amor, e quem permanece no amor permanece em Deus e Deus nele” (1 Jo 4, 16). Por isso, a imagem de Deus é igual à imagem do Espírito, que é justo, honesto e puro. Do mesmo modo, Deus disse que “É o Espírito quem dá a vida; a carne não serve de nada: as palavras que vos disse são espírito e são vida” (Jo 6, 63). Ser vivo significa ter espírito e o espírito vem de Deus. Por isso, é frequentemente mencionado na Bíblia que alguém anda com Deus. A vida significa ser acompanhado por Deus. Depois de compreender o que, de acordo com a lição bíblica, é a vida, mais fácil se torna compreender o que é morte.

Adão é o primeiro homem criado por Deus, instalado por Ele no Jardim do Éden e responsável por guardá-lo. As instruções que Deus lhe dá são claras: “Podes comer do fruto de todas as árvores do jardim; mas não comas o da árvore do conhecimento do Bem e do Mal, porque, no dia em que o comeres, certamente morrerás”. (Gn 2, 16, 17) Esta é a primeira vez que a morte aparece mencionada na Bíblia. Quando Adão e Eva violam as ordens de Deus e comem o fruto proibido, são expulsos do Jardim do Éden.

Paulo de Tarso (também conhecido como Apóstolo Paulo, Saulo de Tarso, São Paulo Apóstolo, Apóstolo dos gentios e São Paulo) foi um escritor com muita influência no cristianismo primitivo e as suas obras tornaram-se parte do Novo Testamento. Nos seus escritos, afirmou: “Por isso, tal como por um só homem entrou o pecado, a morte, assim a morte atingiu todos os homens, uma vez que todos pecaram...” (Rm 5, 12). O pecado traz a morte, mas o que é o pecado? Adão não resiste ao aliciamento da serpente,

descarta as ordens de Deus e come o fruto proibido. Assim, o seu espírito morre e Deus expulsa-o. Por isso, na Bíblia, o pecado significa a traição divina e a morte é um sinal que anuncia a incomunicação com Deus. Além da vida e da morte, o conceito de renascimento também se revela central na Bíblia.

3.1. Os Quatro Cavaleiros

O livro do Apocalipse é um livro da Bíblia e o último da seleção do cânone bíblico, escrito por João, na ilha de Patmos. Neste livro, são apresentadas quatro personagens designadas como os Quatro Cavaleiros. Estes quatro cavaleiros são a peste, a guerra, a fome e a morte, mencionados no capítulo sexto no livro do Apocalipse. No fim do mundo, sete selos do Cordeiro serão desatados, surgindo os cavaleiros montados nos cavalos branco, vermelho, preto e esverdeado para impor a guerra, a fome, a peste e a morte aos humanos que serão julgados. O mundo será, então, destruído. O cavaleiro com o cavalo esverdeado é o último deles e, em conformidade com o livro do Apocalipse, é ele que trará a morte:

E, quando Ele abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto ser vivente que dizia: “Vem!”. Na visão apareceu um cavalo esverdeado. O cavaleiro chamava-se “Morte”; e o “Abismo” seguia atrás dele. Foi-lhes dado poder sobre a quarta parte da terra, para matar pela espada, pela fome, pela morte e pelas feras da terra. (Ap 6, 7)

3.2. Os Anjos da Morte

Na tradição judaico-cristã, são vários os anjos relacionados com a morte, como é o caso de Gabriel, Miguel, Samael ou Sariel, entre outros.

3.2.1. Miguel

Miguel é um arcanjo nas tradições judaica, cristã e islâmica. Aparece mencionado várias vezes na Bíblia, sobretudo no Livro de Daniel, um livro do Antigo Testamento da Bíblia, cujo título é derivado do nome do profeta. No capítulo dez do Livro de Daniel, Gabriel encontra-se com Daniel e prediz a luta contra o príncipe da Pérsia e o príncipe da Grécia:

Replicou-me: “Sabes porque te vim procurar? Eu devo regressar à luta contra o príncipe da Pérsia. Quando acabar esta luta, surgirá o príncipe da Grécia. Mas vou dar-te a conhecer o que está escrito no livro da verdade. Ninguém me ajuda nestes trabalhos, a não ser Miguel, o vosso príncipe.” (Dn 10, 20-21)

Segundo as palavras de Gabriel, Miguel é um anjo muito forte; no Livro de Daniel, menciona-se que ele é também o defensor de Israel e que, quando o fim do mundo chegar, surgirá para defender o seu povo:

Naquele tempo, surgirá Miguel, o grande príncipe, que protege os filhos do teu povo. Será este um período de angústia, tal, que não terá havido outro semelhante desde que existem nações até aquele tempo. Ora, entre a população do teu povo, serão salvos todos os que se encontraram inscritos no livro. (Dn 12, 1)

No Novo Testamento, Miguel conduz os exércitos de Deus contra as forças de Satanás; no livro do Apocalipse, e, durante a guerra no céu, derrota Satanás. Na Epístola de Judas, Miguel é especificamente referido como “o Arcanjo Miguel”. (Jd, 9) Nas pinturas e esculturas, Miguel é, normalmente, representado como um jovem com espada ou lança em mão, lutando com um dragão ou com o diabo. Observe-se, a título exemplificativo, a seguinte ilustração:



Saint Michel combattant le Dragon. Heures d'Étienne Chevalier de Jean Fouquet (disponível em <http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/f120.htm>)

Esta imagem de Miguel é claramente inspirada no capítulo doze do Apocalipse, onde se refere:

Depois, travou-se uma batalha no céu: Miguel e seus anjos declararam guerra ao Dragão. O Dragão e os seus anjos combateram, mas não resistiram. E nunca mais encontraram lugar no céu: o grande Dragão, a Serpente antiga – a que chamam também diabo e Satanás – o sedutor de toda a humanidade, foi lançado à terra; e, com ele, foram lançados também os seus anjos. Então ouvi uma voz forte no céu que aclamava: «Eis que chegou o tempo da salvação, da força e da realeza do nosso Deus e do poder do seu Cristo! Porque foi precipitado o Acusador dos nossos irmãos, o que os acusava diante de Deus, dia e noite; mas eles venceram-no pelo sangue do Cordeiro e pelo testemunho da sua palavra e não amaram mais a vida que a morte. Alegrai-vos, pois, ó céus, e vós que neles habitais! Ai da terra e do mar porque o Diabo caiu sobre vós com grande furor, ao ver que pouco tempo lhe resta. (Ap 12, 7-12)

De acordo com as representações figurativas a que antes aludimos, a imagem de Miguel é a de um soldado forte e servidor fiel de Deus. Qual é, pois, a sua relação com a morte? De acordo com um estudo de Diana Milena Heck, no século XII, ocorre uma importante transformação em relação ao morto e ao seu destino após a morte. Foi estabelecido o juízo que consistia em separar os indivíduos em justos e malditos e o arcanjo São Miguel avaliaria as suas almas e decidiria se o morto tinha possibilidade de ir ou não para o Paraíso (Heck, 2011: 2). De modo semelhante aos três juizes de Hades na mitologia grega, ficaria ele incumbido de decidir o destino dos mortos.

3.2.2. Gabriel

Gabriel é um anjo cuja função é ser o mensageiro de Deus. É também o anjo que toca a trombeta, o que anuncia a chegada do fim do mundo, ou seja, a morte do mundo:

Quando o primeiro anjo tocou a trombeta, houve granizo e fogo misturado com sangue que foram lançados sobre a terra: a terça parte da terra, a terça parte das árvores e toda a erva verde foram queimadas.
(Ap 8, 7)

Aparece referido, pela primeira vez, no Livro de Daniel. No capítulo dez, Gabriel encontra-se com Daniel e a sua imagem é-nos apresentada através das descrições de Daniel:

Levantando os olhos, vi um homem vestido de linho. Tinha sobre os rins uma cinta de ouro de Ufaz. O corpo era como que de crisólito; a face brilhava como o relâmpago, os olhos como facho ardentes, os braços e os pés tinham o aspeto do bronze polido e a sua voz ressoava como o rumor de uma multidão. (Dn 10, 5-6)

Em algumas tradições, é considerado um dos arcanjos; no entanto, noutras tradições, é representado como anjo da morte. De acordo com passagens do Evangelho

segundo Lucas, diversos cristãos acreditavam que Gabriel teria anunciado os nascimentos de João Batista e Jesus:

Ora, estando Zacarias no exercício das funções sacerdotais diante de Deus, na ordem da sua classe, coube-lhe, segundo o costume sacerdotal, entrar no santuário do Senhor para queimar o incenso. Todo o povo estava da parte de fora em oração, à hora do incenso. Então, apareceu-lhe o anjo do Senhor, de pé, à direita do altar do incenso. Ao vê-lo, Zacarias ficou perturbado e encheu-se de temor. Mas o anjo disse-lhe: Não temas, Zacarias: a tua súplica foi atendida. Isabel, tua esposa, vai dar-te um filho e tu vais chamar-lhe João. Será para ti motivo de regozijo e de júbilo, e muitos se alegrarão com o seu nascimento. (Lc 1, 8-14)

Na tradição pictórica, Gabriel é, por vezes, figurado como uma personagem feminina, como se verifica, por exemplo, na obra *São Gabriel o Arcanjo*, de José Camarón y Bononat. É também considerado como um protetor feminino, uma vez que, na *Bíblia*, Gabriel revela frequentemente milagres às mulheres.



São Gabriel o Arcanjo de José Camarón y Bononat (disponível em <http://www.cult.gva.es/mbav/data/es06022.htm>)

4. *As Intermittências da Morte* como alegoria

4.1. O estatuto das personagens

Em *As intermitências da Morte*, em vez de optar por de um retrato singularizador das personagens, tratando-as ficcionalmente como carateres densos e complexos, o autor investiu-as de uma configuração alegórica e tipificante, inscrevendo-as num coletivo indiferenciado. É o que acontece com o governo, a Igreja, a *máphia*, o povo e os setores económicos, como as companhias de seguros ou os sepultadores.

4.1.1. O governo

O governo desempenha um papel crucial na diegese do romance. Quando a morte desaparece, os cidadãos anseiam por uma resposta do governo, mas serão confrontados com a sua impreparação. O responsável pela pasta da saúde começa, aliás, por garantir aos cidadãos, de forma irresponsável, que não existia qualquer motivo para alarme.

O desaparecimento da morte implicou muitos desafios para vários setores económicos e sociais: alguns ultrapassaram a crise com sucesso, outros debateram-se com problemas sérios. Os hospitais e lares não tinham mais espaço para albergar doentes e os idosos. Face ao problema, o governo nada fez para os ajudar.

Muitos cidadãos dirigiram-se para a fronteira do país para morrer. Como resposta, o governo planeou uma colocação de espias para observar qualquer movimento suspeito dos cidadãos, de modo a atender às preocupações dos governos dos países com fronteiras comuns. Com este novo tipo de surto migratório, surge a *máphia*, que tinha como objetivo levar as pessoas à fronteira para morrer. A *máphia* ameaçou o governo de forma violenta e, finalmente, este aceitou as suas reivindicações e foi-lhe concedida

liberdade para fazer o que quisesse. Não só os funcionários do governo, mas também as forças militares, foram influenciadas pela *máphia*. Os soldados sentiram-se confusos em relação à execução das ordens superiores. Em virtude do ataque violento dos republicanos, o primeiro-ministro encetou conversações com o rei. Este preocupava-se com a possibilidade de uma mudança de regime. Contudo, essa possibilidade é frívola, em comparação com a questão da morte que poderia levar ao derrube do Estado.

O comportamento incompetente e corrupto do governo no romance torna claro que Saramago pretendeu retratar uma instituição podre, irresponsável e inútil. O governo é interesseiro, as declarações absurdas proferidas pelos seus porta-vozes só visavam controlar a opinião pública e os seus funcionários ignoravam irresponsavelmente as consequências das suas palavras. O primeiro-ministro garantiu que o governo se havia preparado para os complexos problemas sociais, económicos, políticos e morais. Contudo, torna-se óbvio que o governo não tenciona assumir o seu compromisso.

O autor não esconde, portanto, os seus objetivos satíricos. Neste romance, o governo não defendeu os interesses dos cidadãos, quando estes se depararam com uma crise horrível, os funcionários públicos não resolveram os problemas de modo adequado, embora tenham prometido aos cidadãos que a situação iria melhorar. Este cenário não deixa de ser frequente no mundo empírico do autor e do leitor, dado que os políticos prometem “mundos e fundos” ao povo, sem que essas promessas sejam cumpridas. O autor não só critica tais comportamentos irresponsáveis, como aponta também a corrupção que grassa entre os membros do governo. Os funcionários públicos foram ameaçados pela *máphia* e aceitaram as suas reclamações, os soldados apresentaram queixa, mas não conseguiram ajudar o país, visto que os oficiais já haviam sido corrompidos. José Saramago ironiza a fraqueza do governo: todo o país estava sob controlo da *máphia*, após o governo se ter deixado corromper por esta e os cidadãos e vários setores do país foram obrigados a pagar-lhe somas avultadas de dinheiro. A corrupção das forças militares é também denunciada no romance: estas não conseguiram assegurar a defesa do país, já que os inimigos não vieram de fora, mas de

dentro. Por outro lado, o autor também critica mordazmente a monarquia, como se torna evidente na seguinte passagem:

Diziam que ia contra a lógica mais comum haver no país um rei que nunca morreria e que, ainda que amanhã resolvesse abdicar por motivo de idade ou amolecimento das faculdades mentais, rei continuaria a ser, o primeiro de uma sucessão infinita de entronizações, uma infinita sequência de reis deitados nas suas camas à espera de uma morte que nunca chegaria, uma correnteza de reis meio vivos meio mortos que, a não ser que os arrumassem nos corredores do palácio, acabariam por encher e por fim não caber no panteão onde haviam sido recolhidos os seus antecessores mortais, que já não seriam mais que ossos desprendidos dos engonços ou restos mumificados e bafientos. (Saramago, 2005: 92)

Através das palavras dos republicanos, o narrador que, no romance saramaguiano, se encontra sempre fortemente implicado com o autor, veicula a sua opinião contra a monarquia, que considera como um regime inseguro. Neste romance, “as arcas do estado não podiam continuar a suportar mais o contínuo crescimento das despesas da casa real e seus *a latere*” (ibid.: 93). O rei preocupava-se apenas com a permanência do sistema de governo vigente, não tendo conhecimento da influência do desaparecimento da morte até à reunião com o primeiro-ministro. A realeza esbanjou muito dinheiro do povo, mas não se demonstrou útil quando este se encontrou em dificuldades. Face a este comportamento, o autor critica o egoísmo e a indolência da realeza.

4.1.2. A Igreja

Em virtude do desaparecimento da morte, a Igreja deparou-se com uma crise de fé: “Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja”. (ibid.: 19)

Os antigos dogmas que sustentavam a instituição eclesiástica tornavam-se inconcebíveis, uma vez que a morte acabara. A conversa entre o cardeal e o primeiro-ministro demonstra a hipocrisia da Igreja. Na opinião desta, o desaparecimento da morte era um milagre de Deus. O cardeal tinha proposto a imediata promoção de uma nova tese que defendia que a morte tinha sido adiada. De facto, a Igreja nada sabia sobre a extinção da morte. A Igreja não se limita a evitar as perguntas, mas pretende, mais do que isso, sobretudo impedir que elas nasçam. O autor critica, assim, a ambiguidade religiosa da Igreja, que não dá resposta à inquietação dos cidadãos, pretendendo, inversamente, debelar a sua curiosidade. Depois do regresso da morte, a Igreja Católica demonstrou-se satisfeita consigo mesma, uma vez que a perseverança da prece ajudou Deus contra as obras do demónio:

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. (ibid.: 134)

O autor ironiza a declaração da Igreja Católica, através do recurso a factos científicos. Aponta ainda a falta de virtude da campanha da igreja. Os teólogos não conseguiam explicar por que razão Deus mandava regressar subitamente a morte, já que não tinham qualquer discernimento na sua área de especialidade. Além disso, aludindo aos comentários nos jornais, o autor veicula, indiretamente, a sua opinião sobre a Igreja:

Aproveitando que estou com a mão na pluma, denunciar que a igreja, com essas suas posições ambíguas, o que pretende é ganhar tempo sem se comprometer, por isso se pôs, como é seu costume, a encanar a perna à rã, a dar uma no cravo e outra na ferradura. (ibid.: 85)

4.1.3. Os cidadãos

Depois da confirmação do desaparecimento da morte, todos os cidadãos se uniram numa maré de alegria e começaram a hastear a bandeira nacional, numa demonstração de júbilo que alastrou a todo o país:

Era impossível resistir a um tal fervor patriótico, sobretudo porque, vindas não se sabia donde, haviam começado a difundir-se certas declarações inquietantes, para não dizer francamente ameaçadoras, como fossem, por exemplo, Quem não puser a imortal bandeira da pátria à janela da sua casa, não merece estar vivo. (ibid.: 24)

Os cidadãos tornavam-se irracionais por terem conquistado a imortalidade, os *media* distorciam factos e todos eram influenciados pelos relatos exagerados das notícias. Numa fase eufórica inicial, as emoções das pessoas eram estimuladas pelo patriotismo e existiam poucos pessimistas e céticos que tivessem dúvidas sobre a imortalidade, sendo unânime a alegria das massas. O autor critica a falta de controlo emocional dos cidadãos, que se tornaram demasiadamente orgulhosos pela imortalidade recém-conquistada e perderam as faculdades de julgamento. O patriotismo tornava-se vazio e irracional e era uma mera desculpa para celebrar a imortalidade:

Algumas raras pessoas, à boca pequena, murmuravam que aquilo era um exagero, um despropósito, que mais tarde ou mais cedo não haveria outro remédio que retirar aquele bandeiral todo, e quanto mais cedo o fizermos, melhor, porque da mesma maneira que demasiado açúcar no pudim dá cabo do paladar e prejudica o processo digestivo, também o normal e mais do que justo respeito pelos emblemas patrióticos acabará por converter-se em chacota se permitirmos que descambe em autênticos atentados contra o pudor, como os exibicionistas de gabardina de execrada memória. (ibid.: 25)

Raras eram as pessoas que percebiam que esta euforia iria provocar problemas. Através destas vozes dissonantes, o autor insinua o seu pensamento sobre a ideologia patriótica. Os sentimentos de orgulho e amor inflamado à pátria camuflavam a irracionalidade das massas ofuscadas pela hipótese da sua imortalidade:

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

Porém, as raras pessoas que diziam a verdade eram atacadas. Mais uma vez, o autor satiriza impiedosamente a realidade social. Não é raro que as pessoas não estejam preparadas para ouvir a verdade e prefiram ouvir o que lhes convém. Neste romance, essa tendência não é um fenómeno individual, mas antes coletivo e social. Os cidadãos não se preocupavam com os problemas ocultos da imortalidade, o que constitui um prognóstico da crise futura. Ao mesmo tempo, aqueles que preferem a verdade colocam-se em risco. O autor louva a coragem e determinação destes últimos.

Posteriormente, muitas pessoas dirigiram-se à fronteira do país para conseguir fazer morrer os entes queridos enfermos. Embora o governo e os *media* criticassem este fenómeno, não podiam impedir este fluxo até à fronteira. Com ajuda da *máphia*, as pessoas abandonavam facilmente os entes queridos. Um dia, de repente, os cidadãos pararam de pedir ajuda à *máphia*. Se, antes, as pessoas podiam enviar secretamente os entes queridos para a fronteira, a partir de certa altura, tornou-se obrigatória a existência de uma certidão de óbito e a causa da morte teria que ser de todos conhecida. A maledicência assombrava a consciência daqueles que queriam abandonar os seus familiares, um ato do qual passaram a ter vergonha. A solução encontrada foi a de os mortos passarem a figurar como suicidas na certidão de óbito, o que possibilitou que o negócio da *máphia* voltasse a propagar-se como dantes.

Depois do regresso da morte, sessenta mil pessoas morreriam simultaneamente. O seu regresso impôs uma nova regra que consistia no aviso prévio do falecimento. A nova regra da morte espalhou o terror e causou o pânico coletivo. Algumas pessoas sentiam-se desesperadas e faltavam ao cumprimento dos seus deveres cívicos e familiares, entendendo que esta era a vingança possível para a morte cruel. Outros, mais estoicos, enfrentavam a situação com dignidade e coragem, na convicção de que os seus suicídios eram uma lição para a morte.

O cenário alegórico concebido no romance por Saramago permite-lhe abordar questões de natureza moral. De facto, as pessoas pararam de pedir ajuda à *máphia* só porque temiam a censura dos seus concidadãos. No entanto, não se verificava qualquer manifestação de arrependimento sincero pelo abandono dos seus entes queridos. Todos faziam o mesmo com ajuda da *máphia*, sem que esse gesto fosse motivo de qualquer constrangimento:

Em sentido figurado, lhes haveremos de comer, que não estávamos aqui só para as horas boas, quando ele ou ela tinham a força e a saúde intactas, estamos igualmente para as horas más e para as horas péssimas, quando ela ou ele não são mais que um trapo fedorento que é inútil lavar. (ibid.: 77)

A ironia implícita nestas palavras é óbvia. As pessoas que abandonavam facilmente os seus entes queridos, esquecendo a virtude da gratidão, criticavam os outros só para salvar a sua reputação. Quando os membros da *máphia* resolveram o problema, voltaram aos seus negócios habituais. Com isto, o autor critica a indiferença e a insensibilidade das pessoas para quem a reputação é mais importante do que os laços afetivos com os entes queridos. Uma vez que, em face da catástrofe, as normas morais se modificavam rapidamente, não era fácil manter a virtude num mundo minado de vícios.

4.1.4. A *máphia*

Considerando o nome deste grupo, podemos perceber que ele é distinto da máfia tradicional. Os membros da *máphia* ameaçavam os funcionários públicos e corrompiam os oficiais militares, servindo-se de todos os meios para atingir os seus fins, desde o monopólio absoluto das mortes ao enterramento dos seres humanos. Durante a época de crise, os seus membros cooperavam com as agências funerárias para exterminar os doentes. Depois do regresso da morte, ameaçavam as agências funerárias para ganhar uma taxa de proteção.

Embora a diferença deste grupo se encontre graficamente sinalizada pelo autor que utiliza a forma *máphia* em vez de máfia, a sua conduta criminosa é igual à da máfia tradicional. Os seus membros retiraram vantagem da crise que assolava o país, de modo a lucrar com ela, apoiando-se na crença das pessoas e manipulando-as para acreditarem que a eutanásia era a solução. Aparentemente, a *máphia* estava a ajudar o país a recuperar de uma catástrofe. Na realidade, só contribuíam para o agravamento dos problemas sociais. A ação da *máphia* levou as pessoas a abandonar os seus entes queridos e conduziu à falência do governo no controlo das massas e à degradação moral da população. Por outro lado, a *máphia* destruía a ordem social. Depois do regresso da morte, dedica-se à chantagem para ganhar a vida, assemelhando-se, cada vez mais, à máfia tradicional. A *máphia* constitui a simbolização do mal no mundo real e da sua capacidade de metamorfose constante em função das circunstâncias.

5. A figuração da morte no romance de Saramago

Na obra de Saramago, a morte surge, antes do capítulo décimo, envolta em mistério. De acordo com o enredo da primeira metade do romance, os leitores sabem apenas que a morte pode revestir duas formas: uma não-concreta e outra concreta. A forma concreta pode ser tanto a de uma mulher com cerca de trinta e seis anos, de aparência atraente, ou a de um esqueleto repugnante.

A partir do capítulo décimo, contudo, o romance concentra-se na interação entre a morte e o músico, e surgem, então, descrições mais circunstanciadas da aparência da morte. De acordo com este retrato, chega-se à conclusão de que a morte tem uma fisionomia feminina. A morte é retratada como um esqueleto embrulhado num lençol, acompanhado sempre com uma velha e ferrugenta gadanha (cf. Saramago, 2005: 159). O lençol é a única peça de vestuário que enverga. Para além de se encontrar nua, a sua altura é de cerca de um metro e sessenta e seis ou sessenta e sete, parecendo-se com um esqueletozinho de adolescente (ibid.: 160). Tem uma cara óssea (ibid.: 148), com um esgar de sofrimento. Na sua cara não há boca nem língua (ibid.: 152) e as suas órbitas são grandes e vazias (ibid.: 159).

A partir do capítulo catorze, quando se encontra com o músico, a morte abandona a aparência de esqueleto, assumindo uma forma humana feminina. Caracteriza-se pela sua beleza, embora o autor não descreva o seu rosto em pormenor; todavia, sugere a sua beleza através das reações das pessoas com quem ela se vai cruzando. Por exemplo, quando a sua aparência se metamorfoseou, a gadanha assevera que ela era muito bonita (ibid.: 200). Quando precisou de encontrar alojamento, o empregado da agência de viagens ajudou-a a entrar em contacto com o hotel, mas não cobrou qualquer taxa pelo serviço, na esperança de conseguir marcar um encontro com ela no futuro (ibid.: 207). Assim, as reações destas personagens comprovam a beleza implícita da morte.

A morte torna-se invisível quando está em público, é discreta e não gosta de alardear a sua existência. No entanto, quando se encontra em privado, torna-se visível, sobretudo em momentos críticos (ibid.: 159):

Perante os nossos atónitos olhos os ossos estão a perder a consistência e a dureza, a pouco e pouco vão-se-lhes esbatendo os contornos, o que era sólido torna-se gasoso, espalha-se em todos os sentidos como uma neblina ténue, é como se o esqueleto estivesse a evaporar-se, agora já não é mais que um esboço impreciso através do qual se pode ver a gadanha indiferente, e de repente a morte deixou de estar, estava e não está, ou está, mas não a vemos... (Saramago, 2005: 161)

Por outro lado, a morte pode assumir a sua forma não concreta, dado que ela se encontra presente em todos os lugares do mundo. A sua forma concreta encontra-se reservada para casos especiais:

A cada passo que vai dando, se lhe chamamos passo é apenas para ajudar a imaginação de quem nos leia, não porque ela efetivamente se movimente como se dispusesse de pernas e pés, a morte tem de pelejar muito para reprimir a tendência expansiva que é inerente à sua natureza, a qual, se deixada em liberdade, faria logo estalar e dispersar-se no espaço a precária e instável unidade que é sua, com tanto custo agregada. (ibid.: 163)

É inevitável falarmos sobre o violoncelista quando nos ocupamos da morte neste romance, já que é ele a razão pela qual a morte transforma a sua aparência e substância. De acordo com as regras do mundo empírico, o violoncelista deveria morrer, mas consegue esquivar-se ao seu destino até ao fim da narrativa. No entanto, o autor não explica o motivo da sua imortalidade, uma vez que apenas o comportamento da morte sofre uma transformação inexplicável:

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 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 homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. (ibid.: 229)

A morte não usou os seus poderes ilimitados para destruir a carta, mas recorreu antes a um fósforo comum e estes comportamentos inabituais provam que ela tinha sofrido uma profunda transformação.

O retrato da morte que é delineado em *As intermitências da morte* apresenta afinidades com os retratos da morte das tradições folclóricas e religiosas, ainda que as coincidências entre eles não sejam totais. Como antes salientado, neste romance a morte reveste duas formas: a sua forma não-concreta é semelhante a gás e encontra-se disseminada por todo o país. A tendência expansiva é-lhe inerente e, portanto, ela é invisível, destruindo os seres humanos em silêncio. As características desta forma correspondem à nossa realidade reconhecível, pois todos os dias inúmeros seres, em lugares diferentes, perecem, já que a morte é um fenómeno omnipresente. Por outro lado, ninguém sabe quando a morte irá chegar, em virtude da sua invisibilidade.

Quando, na narrativa saramaguiana, a morte assume a sua forma concreta, a aparência de que se reveste é variável. Normalmente, surge sob a forma de um “esqueletozinho”, acompanhado por uma velha e ferrugenta gadanha e um lençol. Por forma a deslindar o motivo de imortalidade do músico, a morte metamorfoseia-se numa mulher bonita. O género da morte neste romance é um traço essencial do seu retrato, uma vez que a morte é representada como pertencendo ao sexo feminino:

A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher. A esta mesma conclusão, como decerto estareis lembrados, já o eminente grafólogo que estudou o

primeiro manuscrito da morte havia chegado quando se referiu a uma autora e não a um autor, mas isso talvez tenha sido consequência do simples hábito, dado que, à exceção de alguns idiomas, poucos, em que, não se sabe porquê, se preferiu optar pelo gênero masculino, ou neutro, a morte sempre foi uma pessoa do sexo feminino. (ibid.: 141)

Como se referiu oportunamente, na mitologia grega, Thanatos e Hades eram ambos do sexo masculino. Thanatos era a personificação da morte, desempenhando um papel análogo ao da morte neste romance. De acordo com a história mitológica, Thanatos não detém os poderes absolutos de um deus e, por isso, foi enganado por Sísifo e salvo por Ares. Embora a imagem da morte presente no romance de Saramago seja muito diversa da tradição grega de Thanatos, as suas experiências patenteiam algumas semelhanças. Com efeito, ambos foram vencidos por humanos: Thanatos foi derrotado pela sagacidade de Sísifo e a morte, na narrativa de Saramago, foi vencida pelo amor do violoncelista. A imagem de Hades é mais forte e horrível. Como deus do mundo inferior, a sua identidade é superior à de Thanatos. Ele governa os mortos e, por isso, a sua imagem é mais parecida com a de um rei de um mundo inferior do que com a de um verdugo. Assim, a sua identidade é muito diferente da morte retratada no romance *As Intermittências da Morte*.

Embora, como vimos, os anjos possam manter uma relação estreita com a morte, sobretudo nas obras de cunho religioso, a sua imagem tende, nesse caso, a ser mais afável do que a da imagem da morte presente na narrativa saramaguiana, mais indiferente e cruel. Em confronto com as imagens mencionadas anteriormente, a morte dos quatro cavaleiros, Ankou, o ceifador e a morte em *O Sétimo Selo* demonstram mais afinidades com a morte, tal como esta surge figurada no romance, pois em todas estas representações são identificáveis, como elementos invariantes, a capa ou lenço negro e a gadanha.

Na pintura de Gustave Doré, *Morte no cavalo pálido*, o cavaleiro da morte vem montando num cavalo pálido.



Gustave Doré – Morte no cavalo pálido (1865)

Disponível em <https://thelondondiary.wordpress.com/2007/12/22/gustave-dore/>

No filme *O Sétimo Selo*, a morte surge personificada num homem de rosto pálido e vale a pena salientar que a morte é o quarto dos sete selos. O sétimo selo significa a vinda dos sete anjos com sete trombetas que anunciam o fim do mundo. Ankou, por seu turno, é um homem alto e magro, com cabelos brancos, sendo a carreta puxada por dois cavalos o seu traço distintivo. Note-se que a função primária desta figura não é levar a morte aos vivos, mas sim transportar os mortos. Leva-os numa carreta, mas não é ele quem verdadeiramente os carrega, porque dispõe de dois companheiros que o auxiliam, sendo um responsável por conduzir e o outro incumbido de carregar os mortos. (cf. Guerreiro, 2014: 172)

A imagem do ceifador é a mais semelhante à figuração da morte no romance de Saramago, já que ambas as personagens são representadas como esqueletos com gadanha e lenço negro. No entanto, uma característica distintiva da morte no romance é o facto de José Saramago atribuir à morte o género feminino, o que se revela de grande pertinência para o enredo.

Assim, como antes se demonstrou, a maioria das imagens apresenta a morte como pertencendo ao género masculino. Nas épocas moderna e contemporânea, contudo,

multiplicam-se retratos femininos da morte, como se verifica no poema “Dança Macabra”, de Charles Baudelaire, a que antes aludimos, em que o poeta compara o esqueleto que representa a morte com uma bela mulher. Esta mudança de género da morte nas criações artísticas contemporâneas permite compreender a razão por que a morte surge, no romance saramaguiano, representada como uma mulher.

5.1. Metamorfoses da morte

Num estudo de Lin Yijun intitulado “Ângulos da morte” – a imagem da morte no Simbolismo”, a autora analisa as diferentes motivações subjacentes à metamorfose da imagem da morte. Na terceira parte do seu artigo, menciona que o desenvolvimento da psicanálise e da psicologia contribuiu para promover a associação da morte ao elemento feminino. Com base nos estudos de Freud, a autora fundamenta a relação entre a mulher e a morte na época contemporânea:

Freud, ativo entre o final do século XIX e o início do século XX, relacionou a morte com a imagem da mãe. Defendia que a mulher podia ser classificada em três tipos, de acordo com a sua relação com o homem: a reprodutora, a companheira e a destruidora. Estas três imagens devem ser definidas através de elementos maternos e, por isso, estas imagens convertem-se na mãe (a reprodutora), a amante escolhida à imagem da mãe (a companheira) e a mãe terra que aceita o homem no fim da sua vida (como a destruidora). (disponível em <http://life.fhl.net/Art/main02/03.htm>)

Além disso, o desenvolvimento da sociologia e da medicina corroborou também essa relação da imagem de morte com a mulher. Estas mudanças terão naturalmente repercussão nas obras artísticas. Portanto, podemos concluir que a imagem feminina da morte é também um produto do desenvolvimento da mudança social e histórico-cultural. Os estudos de Freud ajudam a explicar a razão desta mudança e, por extensão, a

compreender as razões pelas quais José Saramago delineia um retrato feminino da morte na sua narrativa.

Aline Prúcoli de Souza propõe-se, por outro lado, analisar *As Intermittências da Morte* de acordo com as observações de Freud. Na sua opinião, o músico constitui, no romance, um símbolo da pulsão de vida, ao passo que a mulher corporiza a pulsão de morte:

Eros, também designado como pulsão de sexualidade ou de vida, reflete-se na figura masculina do violoncelista solitário; e Tânatos, também conhecida como pulsão de morte, por sua vez, aparece personificada na figura feminina. (Souza, 2010: 4)

Por isso, o encontro do músico e da mulher implica também a fusão destas duas pulsões. De acordo com o ensaio de Aline Souza, a pulsão de morte tem tendência para reconduzir os indivíduos a um estado anterior à vida ou à morte (cf. Souza, 2010: 5). Esta tendência fica patente nos comportamentos da morte, uma vez que ela tenta, por várias vezes, corrigir o seu erro, ou seja, exterminar o músico:

O encontro das duas pulsões será provocado pela obrigação de corrigir a falha que dá imortalidade ao violoncelista. Para isso, a morte tentará cumprir sua função destruidora personificando-se em mulher. (Souza, 2010: 5)

No início, a morte enviou várias vezes a carta com o objetivo de aniquilar o músico, mas é óbvio que estas tentativas se revelaram ineficazes. Mais tarde, muda de estratégia, recorrendo à sedução sexual:

No instante em que se percebe impedida pelo sentimento de paixão pelo músico, a morte tenta reverter a situação de passividade em que se encontra. Para isso, terá que dominar o objeto a ser aniquilado. E, então, o intento que, de início, não apresentava qualquer sentido sexual se

transforma, quando a morte percebe que seria necessário seduzir o músico para conseguir dominá-lo pela força, especificamente, a força sexual. No último contato dos dois personagens ocorre uma espécie de embate entre todas as pulsões. A pulsão de dominação irá servir como instrumento da pulsão de morte, que voltada para o exterior em forma da pulsão de agressão, deverá, finalmente, dominar e superar a pulsão de vida através do ato sexual. (ibid.: 9)

Para atrair o músico, a morte recorreu ao poder do sexo e, por este facto, transformou-se numa bela mulher, uma metamorfose estratégica indispensável ao desenvolvimento do enredo. O ato sexual foi o método utilizado para exercer a pulsão de dominação e esta é, por seu turno, um instrumento da pulsão de morte, que tenta reconduzir o músico ao estado inanimado. Recuperando elementos provenientes das imagens da morte tradicionais, a personagem da morte do romance saramaguiano exhibe, por exemplo, o lenço preto e a gadanha. No entanto, o autor adapta claramente estas imagens antigas a uma sensibilidade contemporânea e a uma intenção renovada. Na sua narrativa, a morte revela maior humanidade, já que, à semelhança dos seres humanos, é capaz de manifestar emoções. A imaginação do autor torna-se também notória em episódios de natureza fantástica que singularizam estilisticamente a sua escrita. É o que se verifica, por exemplo, quando a morte conversa com a sua gadanha para obter conselhos e, já no fim do romance, se apaixona pelo músico. Com o título do romance, *As intermitências da morte*, o autor não só destaca o horror da morte, na linha da tradição artística e cultural que o precedeu, como se concentra, mais especificamente, na relação entre a vida e a morte. Através destas intermitências da morte, o autor apresenta a sua reflexão sobre essa íntima aliança entre esses polos opostos.

5.2. História e morte em diálogo

Na primeira metade de *As Intermittências da Morte*, até ao capítulo dez, a morte é abordada indiretamente. Os dois capítulos iniciais relatam as consequências imediatas

do desaparecimento da morte.

Com efeito, a morte desaparece sem razão aparente. A população sente-se confusa e desorientada, o Governo e a Igreja preocupam-se com o seu futuro, mas a única coisa que podem fazer é confortar os cidadãos intranquilos. Na conversa secreta entre o primeiro-ministro e o cardeal relatada no romance, é exposto um importante problema: a crise de fé que o desaparecimento da morte iria gerar. De facto, o desaparecimento da morte implica a impossibilidade de renascimento na qual se alicerça a crença cristã. (cf. Saramago, 2005: 19). Os termos em que Saramago descreve o diálogo entre as duas personagens demonstra que, apesar de se tratar de um homem do clero, o cardeal não se distancia dos políticos no que concerne ao egoísmo e à preocupação com o seu bem-estar e benefícios.

José Saramago nasceu no ano de 1922, pelo que metade da sua vida foi passada durante o Estado Novo, o regime ditatorial mais longo do século XX na Europa, que durou de 1933 a 1974 (cf. Fu, 2018: 58). António de Oliveira Salazar chefiou o governo de Portugal durante 36 anos, sob os princípios tutelares consignados na trilogia “Deus, Pátria e Família”. Perto do fim do seu mandato, sendo este o evento que levaria, em última instância, ao término do Estado Novo, eclodiu a Guerra Colonial. A Guerra durou 14 anos, de 1961 a 1975. No dia 25 de Abril de 1974, a Revolução dos Cravos estalou em Lisboa, pôs fim ao Estado Novo e decretou o fim da Guerra no Ultramar. Embora a revolução tenha posto fim ao regime totalitarista de Salazar, esta abriu portas para que se instaurasse uma ditadura militar de esquerda que durou até 1976.

O período histórico no qual Saramago viveu a sua infância e a maioria da sua idade adulta influenciou profundamente a sua escrita, que apenas se tornou o seu ofício a tempo inteiro aos 50 anos, nos anos anteriores ao fim do totalitarismo do Estado Novo. Deste modo, as obras de José Saramago tentaram destruir a base das convicções ideológicas deixadas pelo regime, subvertendo a tradição histórica. Os princípios “Deus, Pátria e Família” são exatamente o que Saramago ironiza na obra *As Intermittências da Morte*, encontrando-se essa característica bem evidente, particularmente no retrato do

5.2.1. Pátria

Com o passar do tempo, os cidadãos esquecem as suas preocupações com o desaparecimento da morte e adotam um comportamento fervorosamente nacionalista. A bandeira nacional converte-se num símbolo destinado a celebrar a felicidade pela imortalidade recém-adquirida. No entanto, a atitude perante a bandeira nacional é ironizada por Saramago, uma vez que são muitos os que aproveitam a oportunidade para vender a bandeira nacional, atitude esta que é reprovada por poucos. A reprovação destes poucos leva a que a maioria se revolte e responda com violência, agredindo aqueles que tecem comentários negativos (cf. Saramago, 2005: 25). Através das raras vozes reprovadoras, o autor apresenta a sua reflexão sobre este nacionalismo patriótico exacerbado. O embandeiramento por todo o país é, obviamente, um exagero que não representa o patriotismo de maneira adequada, mas revela antes uma falta de respeito pelos símbolos nacionais. Alguns usam o sentimento patriótico da população como fonte de lucro; outros agredem aqueles que discordam dos seus princípios. Estas atitudes retiram legitimidade às crenças dos cidadãos, tornando-se uma desculpa para a insaciabilidade e a violência:

(...) também o normal e mais do que justo respeito pelos emblemas patrióticos acabará por converter-se em chacota se permitirmos que descambe em autênticos atentados contra o pudor, como os exibicionistas de gabardina de execrada memória. (Saramago, 2005: 25).

No romance, muitos dos pormenores elencados podem indicar que este “país” será a “Pátria” na propaganda do governo de Salazar, “ainda que a história de *Intermitências* não se passe declaradamente em Portugal” (Breitsameter, 2017: 34). No momento em

que regressa a morte, são mencionados os vinhos do Porto e da Madeira, vinhos tradicionalmente portugueses:

Dirão os escrupulosos que ao menos se deveria ter evitado a ostentação ruidosa e pacóvia do champanhe, o saltar da rolha, a espuma a escorrer, e que um discreto cálice de porto ou madeira, uma gota de conhaque, um cheirinho de brande no café, seriam festejo suficiente... (Saramago, 2005: 128)

Quando o narrador fala sobre a maldade da «máphia», cita *Os Lusíadas*, de Luís de Camões: “Mas os factos são os factos, e ainda que repetindo a palavra magoada do adamastor, oh, que não sei de nojo como o conte... (ibid.: 72)”. Adamastor é a figura mitológica que, na epopeia portuguesa, é rejeitada por Tétis, a deusa do mar. A menção à obra invoca os sentimentos de tristeza, mágoa e ira, que o narrador apelida de “nojo”.

Para além da alusão a símbolos eminentemente portugueses, como os vinhos e o monumento literário mais emblemático da língua portuguesa, existem outros pormenores na obra que podem dar a entender a correlação entre o “país” de *As Intermittências da Morte* e Portugal, como a população de cerca de 10 milhões de pessoas ou a correspondência entre as taxas de mortalidade em ambos os casos. Por outro lado, existem, contudo, alguns pormenores que não parecem consentâneos com a realidade portuguesa, como o facto de o território nacional fazer fronteira, no romance, com outros três países e a inexistência de um limite litoral. O autor tenta desorientar o leitor e desmontar as suas expectativas através deste método (cf. Fu, 2018: 60).

Embora a descrição do “país” se revele ambígua, o mesmo não pode afirmar-se em relação crítica tecida à realidade. Enquanto comunista e opositor ao regime de Salazar, Saramago critica o endeusamento absurdo da ideia de pátria, a abstração da soberania popular e a incitação ao sentimento de rancor, atitudes assumidas por dirigentes de regimes totalitários que exploram o populismo patriotismo no propósito de controlar as massas. Quando a «máphia» corrompeu o Governo, as tropas enviadas

para proteger a fronteira transformaram-se em meros figurantes para manter a população sob a falsa ilusão de que o Estado estava a garantir a segurança e o controlo das fronteiras:

Uma vez mais, rodeando numa manobra táctica impecável as hesitações do governo e as dúvidas dos altos comandos das forças armadas, os sargentos retomaram a iniciativa e foram, à vista de toda a gente, os promotores. E em consequência também os heróis, do movimento popular de protesto que saiu de casa para exigir, em massa nas praças, nas avenidas e nas ruas, o regresso imediato das tropas à frente de batalha. Indiferentes, impassíveis perante os gravíssimos problemas com que a pátria de alguém se debatia, a braços com a sua quádrupla crise, demográfica, social, política e económica, os países de além tinham finalmente deixado cair a máscara e mostravam-se à luz do dia como seu verdadeiro rosto, o de duros conquistadores e implacáveis imperialistas. O que eles têm é inveja de nós, dizia-se nas lojas e nos lares, ouvia-se na rádio e na televisão, lia-se nos jornais, o que eles têm é inveja de que na nossa pátria não se morra, por isso nos querem invadir e ocupar o território para não morrerem também. Em dois dias, a marchas forçadas e de bandeiras ao vento, cantando canções patrióticas como a marselhesa, o ça ira, a maria da fonte, o hino da carta, o não verás país nenhum, a bandiera rossa, a portuguesa, o god save the king, a internacional, o deutschland über alles, o chant du marais, as stars and stripes, os soldados voltaram aos postos de onde tinham vindo, e aí, armados até aos dentes, aguardaram a pé firme o ataque e a glória. Não houve. Nem a glória, nem o ataque. Pouco de conquistas e ainda menos de impérios (...) (Saramago, 2005: 69)

O acontecimento acima relatado evoca a Revolução do 25 de Abril, em virtude da ação das forças armadas, bem como da referência a canções alusivas a revoluções populares anteriores, como *Ça Ira*, popular durante a Revolução Francesa, a *Bandiera Rossa*, uma canção famosa associada ao movimento do operariado italiano no início do

século XX, *A Maria da Fonte*¹, entre outras:

Todos estaremos lembrados de que na alegria daqueles primeiros e deliciosos dias de imortalidade, afinal tão breves, a que este povo inocentemente se entregou, uma senhora, viúva de pouco tempo, teve a ideia de celebrar essa felicidade nova pendurando na varanda florida da sua casa de jantar, aquela que dava para a rua, a bandeira nacional. Também estaremos recordados de como o embandeiramento, em menos de quarenta e oito horas, qual rastilho de pólvora, qual nova epidemia, alastrou a todo o país. Passados estes sete meses de contínuas e malsofridas desilusões, só raras bandeiras haviam sobrevivido, e, mesmo essas, reduzidas a melancólicos farrapos, com as cores comidas pelo sol e deslavadas pela chuva, além de lamentavelmente desmanchada a arquitectura do emblema. Dando prova de um admirável espírito previsor, o governo, entre outras medidas de urgência destinadas a suavizar os danos colaterais do inopinado regresso da morte, tinha recuperado a bandeira da pátria como indicativo de que ali, naquele terceiro andar esquerdo, havia um morto à espera. Assim industriadas, as famílias que tinham sido feridas pela odiosa parca mandaram um dos seus à loja a comprar o símbolo, penduraram-no à janela e, enquanto enxotavam as moscas da cara do falecido, puseram-se a aguardar o médico que viria certificar o óbito. Reconheça-se que a ideia não só era eficaz, como da mais extremada elegância. (Saramago, 2005: 121)

O fervor com que os cidadãos passaram a enaltecer os símbolos nacionais e, em particular, a bandeira, funciona quase como uma premonição daquilo que será o desenrolar do enredo. No decurso da diegese, os problemas causados pela morte

¹ A referência à canção *A Maria da Fonte* é particularmente interessante, uma vez que, a menos que se seja conhecedor da História de Portugal, não é particularmente óbvia a razão da sua menção. *A Maria da Fonte* é uma canção de composta por Angelo Frondoni, um músico italiano que se fixou em Portugal. Este hino emocionante refere-se à Revolta do Minho. Entre abril e maio do ano de 1846, estalou uma revolta popular contra as novas leis do governo de Costa Cabral. Graças à ativa participação de mulheres no motim inicial, a revolta foi apelidada de Revolução da Maria da Fonte. (cf. Saramago, 2018: 42)

revelam-se gradualmente e o conflito entre a expectativa e a realidade torna-se cada vez mais evidente.

O retorno da morte constitui um acontecimento crucial no romance. O narrador descreve as repercussões gravosas do regresso da morte. O frenético embandeiramento propagou-se vasta e rapidamente e, com a mesma velocidade com que se espalhou a ação, também logo se dissipou. As bandeiras nacionais devem, portanto, ser entendidas metaforicamente. Por um lado, são um símbolo de vida dos cidadãos, porque, quando a morte desapareceu, todos criaram expectativas de uma vida futura mais feliz. Entretanto, a realidade revela-se muito cruel, a qualidade de vida deteriora-se, do mesmo modo que as bandeiras penduradas nas casas dos novos imortais ficaram desbotadas e danificadas. Por outro lado, elas são também um símbolo das circunstâncias nas quais o país se encontra, submerso numa crise profunda e no tumulto social, figurados nas bandeiras esfarrapadas. Através da descrição destas mudanças, o autor estabelece uma comparação entre o passado e o presente e o contraste entre a expectativa e a realidade amplifica o sentido da ironia.

5.2.2 Deus

No romance, verificam-se também muitas alusões à religião e a lendas que, não só ajudam a apresentar o enredo, mas veiculam também posicionamentos do próprio autor.

No capítulo quatro, o governo foi ameaçado pela “máphia” e viu-se confrontado com um dilema. Quando o autor descreve a situação problemática na qual o governo se encontra, faz intencionalmente menção à religião e a lendas.

Foi contra esta pedra de súbito atirada ao meio do caminho que a estratégia do ministro do interior esbarrou com grave dano para a dignidade do estado e do governo. Entalado entre a espada e a parede, entre sila e caribdes, entre a cruz e a caldeirinha, correu a consultar o primeiro-ministro sobre o inesperado nó górdio surgido. (Saramago, 2005: 59)

Cila é uma ninfa da mitologia grega, transformada num monstro marinho, mencionada nas obras de Homero e Ovídio. De acordo com a *Odisseia* de Homero, quando Ulisses e os seus marinheiros passaram pelo Estreito de Messina, seis marinheiros foram devorados por Cila. O mesmo nome foi dado a um rochedo nesse local, situado perto do lugar onde se forma um turbilhão, denominado Caríbdis (cf. Saramago, 2018: 35). A expressão surge da possibilidade de embater no rochedo para fugir do turbilhão. No texto, Saramago altera a grafia de “cila” para “sila”, de modo a aproximá-la da sua fonia. A escolha entre Cila e o turbilhão de Caríbdis representa obviamente um dilema, que o autor aproveita para comparar à situação na qual o governo se encontra, indicando que o prejuízo do governo é inevitável, já que não lhe resta outra escolha senão a de cooperar com a “máphia”.

A menção “A cruz e a caldeirinha” reporta-se a uma tradição do catolicismo. Quando o indivíduo se encontrava perto da morte, devia deixar-se uma cruz sobre a sua cabeça e uma caldeirinha perto dos seus pés. Por isso, a cruz e a caldeirinha metaforizam dois lados contrários, ainda que igualmente importantes.

O nó górdio tem também origem numa lenda. Na tradição, Górdio foi um camponês que se tornou rei por acaso. Para demonstrar a Deus a sua gratidão, ofereceu a sua carroça. Colocou a carroça num templo e amarrou-a com um nó muito grande, impossível de desatar. O nó górdio é frequentemente usado como metáfora para aqueles problemas de difícil resolução.

O autor recorre a estas lendas por elas lhe facultarem uma analogia para caracterizar a circunstância em que o governo se encontra. Por um lado, estas imagens de cunho religioso ou lendário são particularmente adequadas para explicar o dilema do governo; por outro, elas são um método comum nas obras de José Saramago, cujo objetivo normalmente é deixar transparecer um sentido irónico. No capítulo seis, o autor convoca dois outros intertextos. A primeira referência tem que ver com a *Bíblia*:

Apesar de tudo, apesar dos falsos suicidas e dos sujos negócios da fronteira, o espírito de aqui continuava a pairar sobre as águas, não as do mar oceano, que esse banhava outras terras longe, mas sobre os lagos e os rios, sobre as ribeiras e os regatos, nos charcos que a chuva deixava ao passar, no luminoso fundo dos poços, que é onde melhor se percebe a altura a que está o céu, e, por mais extraordinário que pareça, também sobre a superfície tranquila dos aquários. Precisamente, foi quando, distraído, olhava o peixinho vermelho que viera boquejar à tona de água e quando se perguntava, já menos distraído, desde há quanto tempo é que não a renovava, bem sabia o que queria dizer o peixe quando uma vez e outra subia a romper a delgadíssima película em que a água se confunde com o ar, foi precisamente nesse momento revelador que ao aprendiz de filósofo se lhe apresentou, nítida e nua, a questão que iria dar origem à mais apaixonante e acesa polémica que se conhece de toda a história deste país em que não se morre. Eis o que o espírito que pairava sobre a água do aquário perguntou ao aprendiz de filósofo, já pensaste se a morte será a mesma para todos os seres vivos, sejam eles animais, incluindo o ser humano, ou vegetais... (Saramago, 2005: 79)

Neste excerto, verifica-se um diálogo evidente com a Bíblia: “No princípio, quando Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo e o espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas” (Gn 1, 1-2). O autor descreve um debate entre um aprendiz de filósofo e o espírito sobre a possibilidade de existir mais do que uma morte (Saramago, 2005: 85). Este debate recebe cada vez mais atenção e muitas pessoas nele participam. Apesar de cair no esquecimento, é recuperado quando a morte envia a sua carta.

A segunda referência é um conto folclórico que relata a história de um velho que vive com o seu filho, nora e neto. O velho, devido à sua idade avançada, tem dificuldade em comer, o que causa muitos inconvenientes. Por isso, o filho obriga-o a comer sozinho com uma tigela de madeira. No fim do conto, o neto tenta produzir uma tigela de madeira para os seus pais, pois, quando eles forem velhos, também eles irão comer sozinhos. O filho e a nora do velhote percebem de imediato os seus erros e, a partir daí, o velho passa a comer juntamente com toda a família (ibid.: 88-89). O autor cita este

conto popular no seu romance para abordar o problema da virtude. Depois de denunciar aquelas pessoas que deixaram os seus entes queridos, o autor conta esta história. Embora o conteúdo da história pareça banal, vale a pena sublinhar o estilo particular de narração:

Foram palavras santas. Caíram as escamas dos olhos do pai, viu a verdade e a sua luz, e no mesmo instante foi pedir perdão ao progenitor e quando chegou a hora da ceia por suas próprias mãos o ajudou a sentar-se na cadeira, por suas próprias mãos lhe levou a colher à boca, por suas próprias mãos lhe limpou suavemente o queixo, porque ainda o podia fazer e o seu querido pai já não. (Saramago, 2005: 89)

Saramago recorre à terminologia religiosa para apresentar as suas reflexões acerca da redenção da humanidade. Expressões tais como «Foram palavras santas», «caíram as escamas dos olhos» e «a verdade e a sua luz» (Saramago, 2018: 171) são utilizadas para descrever um milagre ou epifania com um alcance religioso.

Ora, é sabido que Saramago, em sintonia com a ideologia marxista que professava, se declarava repetidamente ateu. Além disso, é um crítico radical de religião e das suas instituições (Fu, 2018: 59). Em *As Intermittências da Morte*, a igreja católica não é o lugar onde se refugia a fé sincera em Deus, mas apenas uma organização social grande e corrupta e a sua relação promíscua com a política é evidente. Para o autor, a religião é apenas um instrumento dos governadores para controlar a ideologia.

O regresso da morte atemorizou os cidadãos e muitas pessoas dirigiram-se às igrejas, convertidas em refúgio de espíritos medrosos, para se confessarem:

Nas igrejas não se parava um momento, as extensas filas de pecadores contritos, constantemente refrescadas como se fossem linhas de montagem, davam duas voltas à nave central. Os confessores de serviço não baixavam os braços, às vezes distraídos pela fadiga, outras vezes com a atenção de súbito espreitada por um pormenor escandaloso do relato, no fim aplicavam uma penitência pro forma, tantos pai-nossos,

tantas ave-marias, e despachavam uma apressada absolvição.
(Saramago, 2005: 145)

Os padres repetiam os mesmos trabalhos e sentiam-se cansados. Alguns deles recebiam as cartas da morte e tinham de redobrar o esforço, porque também eles tinham dúvidas em relação às palavras com que pretendiam confortar os corações receosos. Os eclesiásticos consolavam, então, as pessoas com palavras ambíguas, quando a morte se aproximava, porque eles próprios também estavam vacilantes e confusos na sua fé. É impossível negar as religiões e os deuses; por isso, como o “deus” da sua obra, o autor choca os seres humanos e, através deste fenómeno ridículo, mostra a hipocrisia das igrejas. (cf. Fu, 2018: 59)

5.2.3. Família

A alusão à história da tigela de madeira reflete a opinião de Saramago em relação ao terceiro princípio da ideologia de Salazar: a família. O desaparecimento da morte tem impacto no sistema tradicional de valores, sobretudo nos valores familiares. Após o primeiro “suicídio” na fronteira, muitas famílias repetiram o mesmo ato com os seus entes queridos, recorrendo aos serviços da “máphia” para os auxiliarem. Com a generalização desta situação, o negócio de “máphia” cessou de repente:

Disseram-lhes as famílias, quase sempre em meias palavras, dando só a entender, que uma coisa 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. Era fácil mentir, dizer compungidamente, Coitadinho, lá está, quando a vizinha perguntasse no patamar da escada, E então como vai o avozinho. 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 avozinho tinha morrido da única maneira que

se podia morrer, e que isso significava, simplesmente, que própria cruel e ingrata família o havia despachado para a fronteira. Dá-nos muita vergonha, confessaram. (Saramago, 2005: 77)

A vergonha de as suas ações se tornarem públicas foi a única razão para as pessoas pararem de levar os seus entes queridos à fronteira para morrer. O fundamento moral que rege os laços familiares, assente nos valores de amor e fidelidade, estava irremediavelmente perdido. Contudo, a solução para a vergonha da população e a estagnação do negócio depressa surgiu:

A máfia ouviu, ouviu, e disse que ia pensar. Não tardou vinte e quatro horas. Seguindo o exemplo do ancião da página quarenta e um, os mortos tinham querido morrer, portanto seriam registados como suicidas na certidão de óbito. A torneira tornou a abrir-se. (ibid.: 77)

O autor sublinha o egoísmo e a crueldade da humanidade que, quando confrontada com a sua fragilidade, perde quaisquer referências morais.

A primeira metade do romance apresenta, na sua maioria, descrições laterais da morte. Saramago concentra-se nos vivos, apresentando a mudança de atitude dos cidadãos para com a morte e descrevendo a forma como se adaptaram à sua ausência. Com recurso a este método indireto de relatar os acontecimentos, o autor deixa poucas pistas em relação à morte na parte inicial da obra, tornando o seu papel acrescidamente misterioso e sedutor.

Embora os conteúdos deste romance sejam produto da imaginação do autor e, portanto, assumam uma evidente dimensão fantástica, os problemas causados pelo desaparecimento da morte são nitidamente evocativos de realidades sociais plausíveis. Como ninguém morreu, os moribundos ocupavam os hospitais e os lares e os seus familiares tinham a obrigação eterna de lhes prestar cuidados. Os idosos não contribuíam para a sociedade e consumiam os recursos limitados do país. Todos os dias, o número dos que estão prestes a morrer aumentava, ou seja, em devido tempo, todas

as pessoas se encontrariam na mesma situação. O país não conseguiria, deste modo, suportar os custos enormes de cuidar destas pessoas.

Este fenómeno apresenta claras semelhanças com o envelhecimento da população que afeta muitas sociedades contemporâneas. Hoje em dia, o envelhecimento da população é um problema que atingiu proporções preocupantes em muitos lugares do mundo. O autor revela, assim, o seu ponto de vista sobre quais as repercussões que o problema pode ter no longo prazo. (cf. Fu, 2018: 61)

A intriga conhece um ponto de viragem quando um envelope de cor violeta surge inesperadamente e sem qualquer informação de proveniência ou destino na mesa do diretor-geral da televisão. A porta do gabinete dele foi fechada à chave e ninguém conseguia ter entrado durante a noite. Esta situação inesperada suscitou um sentimento de estranheza na sua secretária.

O autor descreve minuciosamente os detalhes do sobrescrito: não tem endereço e destinatário ou remetente, é de cor violeta e o papel é de tipo gofrado, quase semelhante a linho. (cf. Saramago, 2005: 97) É fácil entender que não se trata de um qualquer sobrescrito, mas antes de um papel especial. Além disso, as descrições do ambiente do gabinete também ajudam à apresentação da cena em causa: não é fácil entrar naquele gabinete durante a noite, pelo que a mulher concluiu que o documento já lá se encontrava quando fechara a porta na noite anterior. (ibid.)

De seguida, o autor concentra-se na ansiedade da secretária para saber o que continha o texto, na reação do diretor-geral da televisão à leitura da carta e, por fim, na maneira como se comporta com a entrada da secretária no seu gabinete. Toda a descrição acrescenta um sentido de mistério, tornando-se uma premonição do decorrer do enredo:

Segurava com as duas mãos uma folha de papel da mesma cor do sobrescrito, e as duas mãos tremiam. Virou a cabeça na direção da secretária que se aproximava, mas foi como se não a reconhecesse. De repente estendeu um braço com a mão aberta para fazê-la parar e disse

numa voz que parecia sair doutra garanta, Saia imediatamente, feche essa porta e não deixe entrar ninguém, ninguém, ouviu, seja quem for. (Saramago, 2005: 98)

O autor semeia a curiosidade e o mistério na mente do leitor quando inicia esta parte da história. A mudança repentina de humor do diretor-geral prende a atenção dos leitores, uma vez que o narrador descreve a sua indignação e horror, mas não explica imediatamente a razão dessa mudança, fazendo os leitores conjecturar acerca da razão pela qual o diretor-geral se sente tão zangado, qual o conteúdo do sobrescrito e quem é o seu remetente. Estes mistérios adensam o mistério do enredo. Por outro lado, estes enigmas também sugerem que a carta deve ser um papel fora do normal.

Por fim, o autor revela que a carta fora enviada pela morte, explicando a razão do seu desaparecimento. Uma vez que sempre fora detestada pelos seres humanos, a morte decidiu suspender temporariamente o seu trabalho, por forma que os seres humanos experimentassem a imortalidade. No entanto, os resultados da sua experiência foram desastrosos e as suas tentativas causaram um caos imprevisível na sociedade, tendo, por isso, decidido “devolver o supremo medo ao coração dos homens” (Saramago, 2005: 110-111). Além disso, anunciou que enviaria cartas de notificação para os moribundos antes do fim das suas vidas, acrescentando ao medo dos seres humanos. Com o regresso da morte, os ministros e secretários de estado reuniram-se para resolver os problemas causados pela morte. Os representantes das agências funerárias reuniram-se para discutir as questões com que o regresso da morte os iria confrontar, o baixo *stock* de caixões, a cessação dos enterros a animais de estimação, o fim da crise financeira em que se encontravam. Durante a reunião, todos os representantes se sentiam alegres, quando discutiam passionavelmente sobre os benefícios desse regresso. À meia noite, o presidente da associação de classe morreu de um enfarte de miocárdio. (ibid.: 115-117)

A alegria dos representantes e a morte do presidente da associação estabelecem um contraste flagrante. Na verdade, as pessoas estavam tão fascinadas com os benefícios do regresso da morte que se esqueceram do efeito que teria na vida daqueles

que lhes eram próximos. O autor ironiza a insaciabilidade dos homens para os quais os bens materiais são bastante mais importantes do que a própria vida.

De seguida, o autor expõe as formas como as várias indústrias reagem ao regresso da morte. O seu regresso torna-se o foco de todos os meios de comunicação. Um jornal reproduziu o texto enviado pela morte, o que não foi do seu agrado:

Eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma coisa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão saber o que é a Morte com letra grande... (Saramago, 2005: 124)

A morte insistiu que é a *morte*, mas não a *Morte*. Na diferença entre a letra maiúscula e minúscula, reside uma diferença crucial:

Segundo a opinião autorizada de um gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever. Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessárias, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. (ibid.: 123)

Os comentários do gramático têm que ver não só com a forma como a morte escreve, mas também aludem, de forma implicitamente irónica, ao estilo do próprio

Saramago. Os leitores que conhecem a obra do autor rapidamente conseguem identificar o estilo inconfundível do autor. A ironia não é o único instrumento de crítica do autor, uma vez que também ao seu estilo de escrita subjaz uma negação das regras tradicionais.

Na primeira metade da narrativa, o autor descreve as instituições deste país indeterminado – designadamente o governo, a igreja, a tropa, “máphia” – e a forma como estas lidaram com o desaparecimento da morte. Torna-se, assim, mais fácil apresentar o cenário geral do país e as circunstâncias em que este se encontrava na altura deste acontecimento tão irregular.

Na parte final, o foco do romance desloca-se dessas instituições para a singular interação da morte com um músico. Uma crise coletiva converte-se, assim, numa crise particular, sendo resolvida por um só músico. A mudança de ponto de vista faz emergir um novo problema: a relação entre o indivíduo e a comunidade. Como foi clarificado na sua carta, esta é apenas uma morte, não a Morte, sendo somente responsável por seres humanos. Portanto, nunca concretizou a sua tarefa ou responsabilidade antes do encontro com o violoncelista. Quando a morte visitou a casa do violoncelista pela primeira vez, refletiu na existência de outras mortes:

Ao menos que se lembrasse, foi esta a primeira vez que a morte se surpreendeu a pensar que, não servindo ela senão para a morte de seres humanos, aquele animal se encontrava fora do alcance da sua simbólica gadanha, que o seu poder não poderia tocar-lhe nem sequer ao de leve, e por isso aquele cão adormecido também se tornaria imortal, logo se haveria de ver por quanto tempo, se a sua própria morte, a outra, a que se encarrega dos outros seres vivos, animais e vegetais, se ausentasse como esta o tinha feito e, portanto, alguém tivesse um bom motivo para escrever no limiar de outro livro No dia seguinte nenhum cão morreu. (ibid.: 165)

Embora seja imensamente poderosa, ela não consegue matar animais e plantas que não pertencem à sua esfera de responsabilidade. Isso significa que existem muitas

outras mortes no mundo, responsáveis pela morte dos restantes seres vivos, animais e vegetais. No excerto mencionado, o narrador menciona que “no dia seguinte nenhum cão morreu» (ibid.), aludindo intertextualmente à frase de abertura do romance: “No dia seguinte ninguém morreu” (ibid.: 11). Apesar da seriedade do tema, o narrador não deixa de recorrer, de modo sistemático, à estratégia do humor:

É verdade que, numa das suas cartas publicadas na imprensa, salvo erro a segunda, ela se havia referido a uma morte universal que faria desaparecer não se sabia quando todas as manifestações de vida do universo até ao último micróbio, mas isso, além de tratar-se de uma obviedade filosófica porque nada pode durar sempre, nem sequer a morte (...) Já muito faziam elas em conservar a crença numa morte geral que até hoje ainda não havia dado nem o mais simples indício do seu imaginário poder. (ibid.: 176)

O autor explica que a morte em questão é uma componente do conceito geral da Morte, sendo essa a razão por que é utilizada a letra minúscula. A Morte não tem existência concreta e é constituída por todas as espécies de morte. A Morte significa, assim, uma morte universal que impõe o fim de todas as vidas. A diferença entre a morte e a Morte revela a relação entre uma conceção relativa e absoluta da finitude. Através de uma comparação entre a morte particular e a morte geral, o autor apresenta a relação entre o indivíduo e a comunidade, salientando que os indivíduos são elementos necessários à comunidade, visto que fazem parte dela e a constroem. Concentra-se, assim, na descrição das comunidades do país, particularmente nos seus representantes, exatamente com a finalidade de patentear esta ideia. Durante a crise do desaparecimento da morte, o primeiro-ministro, o cardeal e a maior parte dos líderes davam mais atenção à sua própria existência, àquilo que era vantajoso para eles enquanto indivíduos do que àquilo que era mais benéfico para o bem público da comunidade. Contudo, algumas das suas ações acabavam por ter impacto positivo e benéfico para a sociedade:

Não teria qualquer aceitação, seria mesmo absolutamente repreensível, que a máfia de um desses países se pusesse a negociar em direto com a administração de outro país. Apesar de tudo, as coisas ainda não chegaram a esse ponto, tem-no impedido até agora, como um último pudor, o sacrossanto princípio da soberania nacional, tão importante para as máfias como para os governos, o que, sendo mais ou menos óbvio no que a estes respeita, seria bastante duvidoso em relação àquelas associações criminosas se não tivéssemos presente com que ciumenta brutalidade costumam elas defender os seus territórios das ambições hegemónicas dos seus colegas de ofício. (ibid.: 72)

O país é o padrão para a distribuição das utilidades públicas; por isso, o “sacrossanto princípio da soberania nacional” é tão importante para as “máfias” como para os governos (cf. Fu, 2018: 64). De facto, o que eles defendiam não eram os territórios da sua pátria ou a soberania nacional, mas antes a capacidade de retirar proveito desse território para os seus negócios. Aliás, nem faria sentido, tal como o narrador afirma, que os “máfiosos” ultrapassassem esse limite. O autor não só satiriza a ação da “máfia”, como critica o governo e os outros grupos que se aproveitaram da conjuntura para prosseguir agendas egoístas.

Vale a pena salientar o facto de Saramago não ter atribuído nomes próprios a nenhuma das personagens da obra, designando-os através das profissões e cargos que desempenhavam: o primeiro-ministro, o cardeal, o violoncelista, entre outros. O mesmo acontece noutras obras do autor, nomeadamente em *Todos os nomes*: o Sr. José, o protagonista, é a única personagem a quem foi dado um nome próprio, já que todas as outras personagens são referenciadas pelas suas profissões. Saramago opta por não atribuir nomes individualizantes, de modo a não distrair o leitor do papel desempenhado por cada uma das personagens, chamando assim a atenção exclusivamente para o enredo e a temática da obra.

5.3. O poder da música

Do capítulo onze ao catorze do romance, o narrador relata o processo de transformação da morte. Embora, no início, ela se considerasse onipotente, o constante retorno das cartas violeta enviadas a um violoncelista que deveria morrer aos quarenta e nove anos e o seu quinquagésimo aniversário mostram à morte que não é invencível, o que faz aumentar a sua “consciência o peso do malogro” (Saramago, 2005: 172). A circunstância de um ser humano normal conseguir vencer a morte era para ela inaceitável. A visita da morte ao violoncelista é incentivada pela inexplicável sobrevivência deste último.

Quando a morte visitou a casa do violoncelista pela primeira vez, encontrou a partitura da Suite n.º 6 – Opus 1012 em Ré Maior, de Johann Sebastian Bach. Era uma obra “com tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor” (Saramago, 2005: 167). O contraste entre a peça e a sua missão fez a morte fraquejar na sua intenção inicial:

Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê, chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua. (Saramago, 2005: 167)

No início da observação, a morte cumpria escrupulosamente as suas responsabilidades, a observação dos gestos do violoncelista ocupava muito tempo e ela tinha de escrever e enviar rapidamente as cartas. Pela quarta, e última, vez, enviou a carta do violoncelista que voltou ao tampo da sua secretária.

As interações entre o violoncelista e a morte acontecem, principalmente, na última parte do romance, onde a morte assiste a um concerto da orquestra onde o violoncelista participava como executante e, no fim, sente um imenso orgulho pelo talento do artista.

Após o concerto, a morte, já encarnada no corpo de uma mulher, esperou-o à porta do seu camarim, para conversar com ele e conhecê-lo melhor. Partilharam um táxi. A conversa, cheia de ambiguidades e frases com duplos sentidos, causou no músico uma funda impressão. Apesar do quanto a mulher o tinha irritado, não conseguia deixar de pensar nela. Algum tempo após o seu regresso a casa, depois do jantar e de afinar o violoncelo, recebeu uma chamada da morte na sua forma feminina e o diálogo entre os dois intrigou-o ainda mais. Ela pediu-lhe desculpa, confirmou o seu encontro para sábado e prometeu-lhe uma carta e que não regressaria. No dia seguinte, aguardou uma nova chamada da morte, sem sucesso. Dirigiu-se ao ensaio geral de sábado e regressou, sem que tivesse recebido nenhuma chamada da mulher misteriosa. Contudo, sabia que ela iria estar no concerto nessa noite para lhe entregar a carta. O homem começou a desenvolver sentimentos por esta mulher misteriosa sobre a qual nada sabia e começava a sentir-se desesperado.

No dia seguinte, na habitual ida ao parque, o violoncelista encontra-se de novo com a morte, que o aguardava no banco de jardim onde habitualmente se sentava. Ele declarou-se, dizia ter-se apaixonado por uma estranha e discutiram. Pediu-lhe a carta, mas a mulher tinha-a deixado no quarto do hotel onde estava hospedada. A mulher levantou-se e foi-se embora. Na mesma noite, dirigiu-se à casa do violoncelista para lhe dizer que decidira ficar e que sentia o mesmo por ele. Nessa noite, consumaram o amor que nutriam um pelo outro e a morte queimou a carta que ditava a morte do artista.

Embora o violoncelista seja um dos protagonistas da narrativa, não aparece até ao segmento final da história. No capítulo décimo, uma carta da morte não foi enviada com sucesso. O seu destinatário é o violoncelista, que deveria ter morrido dois dias antes. Além disso, ele deveria viver até aos quarenta e nove anos de vida, mas, por algum motivo desconhecido, escapara da morte e acaba por celebrar o quinquagésimo aniversário. (cf. Saramago, 2005: 104) A morte sentia-se frustrada e irritada por não ter conseguido realizar uma tarefa tão simples e que executava há tantos milénios.

O violoncelista é solteiro, vive com o seu cão num pequeno apartamento barato.

O homem parece ser muito mais velho, devido ao cansaço evidente na sua expressão: “É um homem qualquer, nem feio nem bonito” (Saramago, 2005: 166). Para compreender a razão da imortalidade do violoncelista, a morte aproximou-se do violoncelista, observando a sua vida quotidiana.

O violoncelista não é um homem com particularidades dignas de registo. Como pode inferir-se da descrição do seu apartamento, não é muito rico nem muito pobre. Os únicos companheiros dele são um cão, bem treinado e obediente, e os instrumentos, graças aos quais consegue revelar o seu talento musical. Homem com cinquenta anos, a sua vida é solitária. Salvo uma foto da sua mãe, não tem nenhuma outra foto de mulher (cf. Saramago, 2005: 135). Além disso, o verbete dele mostra que é solteiro. Estes detalhes permitem pressagiar que, possivelmente, nunca terá experienciado o amor, sendo natural que deseje uma companheira nova, uma amante que integre na sua vida. Por isso, embora a primeira conversa com ela não tenha sido muito agradável, não conseguiu esquecer totalmente aquela mulher. O aparecimento da morte perturbou a sua vida, a sua qualidade de sono deteriorou-se e até considerou procurar o hotel em que ela se encontraria hospedada:

O violoncelista entrou em casa murmurando irritado, É doida, doida, doida, a única vez na vida que alguém me vai esperar à saída para dizer que toquei bem, sai-me uma mentecapta, e eu, como um néscio, a perguntar-lhe se não a tornarei a ver, a meter-me em trabalhos por meu próprio pé, há defeitos que ainda podem ter algo de respeitável, pelo menos digno de atenção. Mas a fatuidade é ridícula, a ênfase é ridícula, e eu fui ridículo. (Saramago, 2005: 216)

O seu monólogo testemunha a sua reação à primeira conversa que ambos partilharam. Antes do concerto, muitos músicos repararam na presença da morte, não só porque ela ocupava sozinha o camarote, mas também porque emanava uma beleza espantosa. Durante o concerto, o bracejo da morte chamou a atenção do violoncelista, que se desconcentrou, mas não deixou de tocar na perfeição. Depois do concerto, a

morte esperou expressamente pelo violoncelista e esta foi a primeira e única vez que alguém o esperou à saída do concerto, só para elogiar o seu talento musical. No início, o violoncelista tentou fugir da morte, devido à sua abordagem brusca e diálogo intenso. No entanto, acabaram por partilhar o táxi e a sua reticência acabou por se transformar em exasperação. Esta evoluiu para ansiedade e nervosismo em face da situação tão pouco usual em que se encontrava, até descortinar a paixão que, na verdade, sentia. Ele achava que não era merecedor da atenção daquela mulher desconhecida. Por um lado, a sua atitude indicia grande modéstia; por outro, o homem parece não ter confiança em si mesmo, quando se compara com a morte. O violoncelista devia sentir-se contente com o elogio da morte, mas as suas palavras enfadam-no totalmente:

O homem e a mulher não se despediram, não disseram até sábado, não se tocaram, era como um rompimento sentimental, dos dramáticos, dos brutais, como se tivessem jurado sobre o sangue e a água não voltar a ver-se nunca mais. (ibid.: 216)

Nesta relação, o violoncelista desempenha um papel totalmente passivo. Desconhece o motivo pelo qual a mulher o procura, sem compreender a razão por que uma mulher tão especial tem interesse num músico velho e aborrecido. Ele não sabe que a mulher o observava já há alguns dias e, por isso, considerava que a morte era louca. No seu monólogo, repete três vezes a palavra “doida”. Uma vez atenuada a sua irritação, começou a refletir sobre esta mulher estranha:

Por momentos havia conseguido esquecer a mulher do camarote, não exatamente a ela, mas à inquietante conversação que haviam mantido à porta dos artistas, se bem que a violenta troca de palavras no táxi continuava a ouvir-se lá atrás, como um abafado rufar de tambores. Da mulher do camarote não se esquecia, da mulher do camarote não queria esquecer-se. (ibid.: 217)

Os seus sentimentos são profundamente contraditórios em face da morte. Por um lado, o violoncelista sentia-se frustrado com o diálogo absurdo de uma mulher que nunca tinha visto na vida e que o abordara de uma forma invasiva. É certo que ela era uma mulher muito estranha, mas as suas palavras não eram totalmente destituídas de sentido e pareciam veicular uma mensagem que o deixara perplexo. Por outro, ele não conseguia esquecer aquela mulher e ansiava por outro encontro, uma vez que se sentia profundamente atraído por ela:

O ensaio não lhe correu bem nem mal, limitou-se a tocar o que estava escrito no papel, sem outro empenho que não errar demasiadas notas. Quando terminou correu outra vez para casa. Ia a pensar que se ela tivesse telefonado durante a sua ausência não teria encontrado um miserável gravador para deixar o recado... (ibid.: 222)

Não conseguia mesmo concentrar-se na música, ansiando o encontro no sábado. No entanto, a mulher não apareceu durante o concerto e não se encontrava no camarote nem à saída do teatro. Finalmente, perdeu a esperança; o seu amor tornou-se tão forte quanto a sua tristeza.

No domingo, o violoncelista dirige-se ao parque com o seu cão. A mulher estava à sua espera. Mais uma vez, a mulher pediu desculpa e, depois de uma conversa simples, desapareceu. Naquela noite, a morte voltou ao apartamento do violoncelista para entregar a sua carta e pediu-lhe que tocasse só para ela. A apresentação do violoncelista foi muito boa e ela acabou por aceitar o amor dele. A morte inicia o seu processo de metamorfose e as suas mãos tornam-se quentes como o fogo. Decidiu, por fim, destruir a carta de morte e, no dia seguinte, ninguém morreu.

A relação entre a morte e o violoncelista altera-se profundamente no último capítulo do romance e esta mutação é precipitada pela música. Por um lado, o narrador aprofunda as consequências nefastas da morte: o seu desaparecimento provocou muitos problemas sociais e o seu regresso precipitou uma crise em todo o país. Em si própria, a morte é um símbolo de horror. Por outro, o narrador (e o autor através dele) exalta a

força da arte: a horrível inevitabilidade da morte é derrotada por um só músico, ou seja, a morte é suplantada pela força da arte.

Mas o poder criativo da arte não é o único elemento a determinar a mudança, ou seja, a música serve ao autor para celebrar a criação artística:

Por um instante a morte soltou-se a si mesma, expandindo-se até às paredes, encheu o quarto todo e alongou-se como um fluido até à sala contígua, aí uma parte de si deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suite número seis opus mil e doze em ré maior de Johann Sebastian Bach composta em cothen e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de Beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor. (ibid.: 167)

Quando a morte visita a casa do violoncelista pela primeira vez, o narrador indica, desde logo, a razão real da mudança da morte que é, simultaneamente, também a origem da força da arte: a alegria, a unidade entre os homens, a amizade e, mais importante, o amor.

5.4. O triunfo do amor

A alegria ajuda as pessoas a triunfar sobre o horror, a reduzir a tristeza e a ter esperança no futuro. Constitui, portanto, uma dinâmica de vida. Em *As Intermittências da Morte*, muitas pessoas não morriam por causa do desaparecimento da morte; no entanto, a angústia da doença tornava-se uma tortura para os moribundos, que não faziam outra coisa senão esperar o regresso da morte. Uma vida eterna não é sinónimo de uma vida feliz. Embora permanecessem vivas, as suas almas não podiam suportar a inanidade da vida e, por isso, muitas pessoas iam à fronteira e ali se suicidavam.

O modo como se vive a vida é também um tema fulcral nas narrativas saramaguinas. Neste romance, muitos moribundos e suas famílias entendiam que o

suicídio era uma forma eficaz de terminar com a angústia da imortalidade, o que também revela, de algum modo, a realidade social no mundo contemporâneo, pois, nas sociedades de hoje, muitas pessoas em sofrimento escolhem o suicídio como fim das suas vidas. O enredo do romance demonstra que o autor não considera o suicídio uma boa escolha, desde logo porque escapar da dificuldade só causava mais dificuldades. Por exemplo, a “máphia” aproveitava esta oportunidade para ameaçar o governo e, ao mesmo tempo, a relação entre os países também se tinha tornado muito tensa. Por outro lado, os entes queridos dos suicidas também sentiam remorsos e sofriam de vergonha para o resto das suas vidas. Se eles tivessem paciência para cuidar dos seus entes queridos até ao regresso da morte, pelo menos, não precisavam de pagar às «máphias». Depois de a morte ter retornado, muitas pessoas davam demasiada atenção ao seu horror e esqueciam-se das alegrias do passado.

Além disso, a força de um indivíduo isolado é limitada; sem a ajuda de outras pessoas, não é fácil vencer as dificuldades na vida. Por isso, a união deve prevalecer. Através da cooperação, os problemas podem ser facilmente resolvidos e essa parece ser a tese que o autor visa veicular neste romance.

Durante o período em que a morte cessa as suas funções, as comunidades do país não se uniram para enfrentar o desafio colocado pela situação inédita e só se preocupavam com as suas próprias necessidades. Se o governo comunicasse abertamente com as comunidades, elas conseguiriam tratar do problema dos moribundos. A união também se revela essencial no seio das famílias. Se as pessoas fossem mais tolerantes e não abandonassem os seus entes queridos, a “máphia” não teria oportunidade de levar a cabo os seus crimes.

Além da alegria e da união, a amizade é também indispensável à vida. Antes do encontro com a morte, o violoncelista, sendo solteiro, não era, no entanto, inteiramente solitário, porque contava com um amigo fiel, o seu cão. Para o violoncelista, o seu cão não era só um animal, era também um amigo e, na realidade, a sua única família. De acordo com a observação da morte, o violoncelista cuidava bem do cão e, ao mesmo

tempo, este retribuía com afeto e devoção. Embora o violoncelista e o cão não falassem a mesma língua, percebiam-se mutuamente. A companhia do cão tornava a vida do violoncelista mais tolerável.

Por último, mas não menos importante, o amor é indispensável à vida. Embora o violoncelista fosse solteiro, não tinha perdido a esperança de encontrar o amor. Como se sugere no romance, o amor está na origem da força da arte. Por um lado, o violoncelista é um investigador da arte da música, por outro, é também um investigador do amor. De acordo com o enredo, o violoncelista era um músico talentoso, as suas exibições eram extraordinárias e até a morte se sentia atraída pelo seu notável talento musical. Isto prova que ele era capaz de experienciar o amor, uma vez que, sem essa força, ser-lhe-ia impossível levar a cabo as suas assombrosas apresentações.

Até ao fim do romance, o autor não esclarece explicitamente a razão por que o violoncelista não morria, como previsto, o motivo por que as cartas da morte voltavam ao quarto da morte ou o facto de a morte se ter tornado uma mulher. A esperança no amor é uma explicação para estes mistérios, pois era essa a força que protegia o violoncelista. O amor ajudava o violoncelista a permanecer vivo:

Uma força alheia, misteriosa, incompreensível, parecia opor-se à morte da pessoa, apesar de a data da sua defunção estar fixada, como para toda a gente, desde o próprio dia do nascimento. É impossível, disse a morte à gadanha silenciosa, ninguém no mundo ou fora dele teve alguma vez mais poder do que eu, eu sou a morte, o resto é nada. (Saramago, 2005: 153)

A morte achava que era a mais poderosa, mas estava errada, porque, também ela, foi vencida pela força do amor e nem reparou que foi gradualmente atraída por ele. Na conversa entre a morte e a sua gadanha, o autor sublinha uma palavra-chave – seduzir:

Apesar da sua absoluta falta de experiência do mundo exterior, particularmente no capítulo dos sentimentos, apetites e tentações, a

gadanha havia acertado em cheio no alvo quando, em certa altura da conversa com a morte, se perguntou sobre o tipo do homem a quem ela pretendia seduzir. Esta era a palavra-chave, seduzir. (ibid.: 203)

A morte observava a vida do violoncelista, não só por causa da curiosidade, mas também porque era atraída pelo amor, e perseguia-o por sua própria iniciativa. Por isso, ela abandonou o seu plano original e, sem deixar o violoncelista, voltou ao seu apartamento e pediu-lhe que tocasse para si. Com a força do amor, a execução do violoncelista foi tão espantosa que ele conseguiu mesmo executar a parte mais difícil da peça musical. Finalmente, a morte aceitou o amor do violoncelista e foi totalmente vencida por esse amor. Através das mudanças da morte, o autor exalta a grandeza do amor.

Este romance desdobra-se, assim, em dois planos de sentido: uma narrativa fantástica, que reflete satiricamente realidades sociais, e uma narrativa de tema amoroso. O autor incorpora os dois planos na mesma obra. Assim, embora alerte para problemas do mundo real através de um enredo de tipo fantástico, nem por isso a falta de esperança é o tema do romance. O conto de amor que nele se inclui deixa uma mensagem de esperança aos leitores. Todas as vidas têm o seu fim, mas a morte relativa não é o fim da vida. A alegria, a união, a amizade e o amor são um poderoso legado da vida que continua a existir mesmo depois da morte.

Conclusão

A morte é um tema inevitável na história humana. Desde sempre, a criação artística reproduziu imagens da morte, imprimindo-lhe rostos muitos diversos. Na verdade, as distintas imagens da morte são fortemente influenciadas por fatores sociais e históricos e a sua variação não deixa de repercutir as flutuações das sociedades humanas. Cada rosto da morte reflete, deste modo, o contexto social e histórico em que ele surge.

Na Grécia antiga, as imagens da morte faziam parte integrante da experiência religiosa, expressa através de narrativas mitológicas. Thanatos e Hades habitam ambos no mundo inferior e, embora detenham faculdades divinas, não são invencíveis. Na tradição bíblica, a morte é anunciada por anjos que, como Miguel, indigitam os espíritos admitidos no paraíso, mas surge também nos escritos apocalípticos em relação com o fim do mundo, figurado nos quatros cavaleiros.

As imagens da morte acusam também a influência direta do contexto histórico. Depois do surto da peste negra que se verifica na Idade Média, por exemplo, algumas imagens da morte passam a apresentar uma gadanha para ceifar as vidas humanas

Na obra de José Saramago, a imagem da morte herda traços distintivos das imagens antigas, mas, ao mesmo tempo, o autor não deixa de nelas introduzir significativas inovações, expressas, por exemplo, no género feminino da personagem alegórica e na história de amor de que ela será protagonista. Em *As Intermittências da Morte*, Saramago imagina um enredo fantástico, através do qual explora as consequências da eventual imortalidade do homem. Ao cessar as suas funções, a morte faz desencadear uma crise generalizada num país imaginário, dando origem a um panorama verdadeiramente apocalíptico. O romance permite, portanto, desvendar o avesso desse sonho de imortalidade, mostrando que aquele que é, desde há séculos, um desejo humano poderia, se concretizado, gerar o caos. Ironicamente, com o desaparecimento da morte, as pessoas começaram a faltar ao respeito pela vida.

Embora a diegese do romance assente nessa premissa fantástica, o autor não deixa de nele incluir vários pormenores realistas que visivelmente dialogam com a circunstância histórica do homem contemporâneo. Assim, a alegoria desenvolvida por Saramago em *As Intermittências da Morte* tem também uma evidente dimensão satírica, que se estende aos vários domínios da vida de um país imaginário que, contudo, poderia ser o nosso.

A maior singularidade da morte, tal como aparece figurada na narrativa saramaguiana, é, em conclusão, a sua humanidade. No fim do romance, a morte apaixona-se pelo músico e essa emoção transfigura-a dramaticamente. Através dela, o autor sublima os sentimentos que nos tornam verdadeiramente humanos, como a amizade e o amor, parecendo dizer-nos que só eles conseguem vencer a morte.

Referências bibliográficas

Textos

SARAMAGO, José (2005). *As Intermittências da Morte*. Lisboa: Porto Editora

_____ (1997). *Todos os nomes*. Lisboa: Porto Editora.

Estudos

BOCCACCIO, Giovanni. (2010). *Decameron*. Trad. de QIAN, Hongjia. TAI, Hexiang. TIAN, Qing. Nanjing: Editorial de Yilin.

BREITSAMETER, Amanda (2017). *As Intermittências da Morte – uma análise da obra de José Saramago sob a ótica do Pós-Modernismo*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BRYANT, Clifton D. & PECK, Dennis L. (2009). *Encyclopedia of Death and the Human Experience*. California: SAGE Publications.

FU, Chenxi (2018). “A caixa negra da criação dos romances de Saramago -*As intermitências da morte*”. *Cultura de Xangai*, vol. 1, pp. 57-64.

GUERREIRO, Emanuel (2014). “A ideia de morte – do medo à libertação”. *Revista Diacrítica*, vol.28 nº 2, pp. 169-197.

HECK, Diana Milena (2018). “Representações da morte em *As Intermittências da Morte*, de José Saramago”. *Revista Travessias*, v. 12, nº 2 (maio-agosto), pp. 60-69.

LI, Beibei (2011). *Vida e Morte na Grécia Antiga*. Hebei: Universidade Normal de Hebei.

NIKOLAY, Kun (2011). *Mitologia Grega*. Trad. de ZHU, Zhishun. Xangai: Editora de Shanghaiyiwen.

SARAMAGO, José (2018). *As intermitências da morte*. Trad. de FU, Chenxi. Pequim:

Editora Zuoja.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada (2015). Fátima: DIFUSORA BÍBLICA. Edição da Bíblia completa.

SOUZA, Aline Prúcoli de Souza (2010). “Entre Eros e Tânatos: a intermitências da morte contemporânea em José Saramago”. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, nº 6, pp. 1-14.

Sítios de internet e outros recursos

<https://ancient-greece.org/resources/timeline.html> - *Cronologia da grécia*

<https://www.josesaramago.org/biografia-jose-saramago/> - *Biografia de José Saramago*

<http://www.histsyn.com/2017/11/greekunderworld.html> - CHEN, Ziwei (2017) - *Para onde vão os gregos antigos depois de morte?*

<http://life.fhl.net/Art/main02/03.htm> - LIN, Yijun - *Ângulos da morte (Angles of Death)* - *A imagem da morte no simbolismo*

<https://www.douban.com/note/645685287/> - *Vida e Morte na Bíblia*

<https://www.jaimemoniz.com/images/docs/recursos/CharlesBaudelaire.pdf> – Charles Baudelaire, *As flores do mal*

<https://www.youtube.com/watch?v=f2brhdS6S1E> – *O Sétimo Selo*

<https://wexarts.org/film-video/seventh-seal#images-preview> – Imagem de *O Sétimo Selo*

<https://thelondondiary.wordpress.com/2007/12/22/gustave-dore/> - Gustave Doré – “Death on the Pale Horse” (1865)

<https://www.josesaramago.org/todos-os-nomes/> - Fundação José Saramago – *Todos os Nomes*.

Anexo

Charles Baudelaire

“Dança Macabra” – A Ernest Christophe

Emproada como viva, orgulhosa a estatura,
Com seu grande buquê, mais as luvas e o lenço,
Possui a languidez como a desenvoltura
De uma coquete magra e de ar de sonho imenso.

Viu-se um dia num baile um porte assim delgado?
O vestido abundante e de real esplendor
Tão excessivo rui sobre um pé apertado
Por escarpim galante e lindo como flor.

Estes fofos que tem aos bordos das clavículas,
Como um lascivo arroio a ir de encontro ao rochedo,
Vedam pudicamente, e das vistas ridículas,
O fúnebre fulgor que ela guarda em segredo.

Tem o vazio e a treva a morar na pupila,
E seu crânio, de flor sabiamente toucado,
Sobre as vértebras tão molemente vacila,
- Ó fascínio do nada em loucura ataviado!

Alguns te fitarão como a caricatura.
Nunca há de compreender amante material,
O garbo singular desta humana armadura.
Tu, meu grande esqueleto, és meu único ideal.

Vens agora turbar, com feição zombeteira,
A festa desta Vida? Algo em ti deve arder
Para esporear assim tua viva caveira,
Levando-a ingenuamente ao sabá do Prazer?

Ao canto do violino, às candeias tão frias,
Esperas expulsar teu pesadelo então?
Para após suplicar à torrente de orgias
Que este inferno refresque a arder no coração?

Inesgotável poço e de culpa e defeito!

Da sempiterna dor eternal alambique!
As costelas, que são as grades de teu peito,
O insaciável réptil deixam que eu verifique.

Vivo sempre a temer que os teus airados ares
Não encontrem jamais um preço ao seu valor;
Que coração mortal te entende se zombares?
Só embriagam quem é forte os encantos do horror!

– Do fundo deste olhar, cheio de horríveis voos,
Nasce a vertigem: e os dançarinos prudentes
Nunca irão contemplar, sem amargos enjoos,
O sorriso eternal dos seus trinta e dois dentes.

Mas quem nunca abraçou um esqueleto, em suma,
E quem não se nutriu de ares de campo santo?
O que importa o que veste, orna, pinta ou perfuma?
Como posso pensar que te olhem com espanto?

Cortesã sem nariz, bailadeira patética,
Dizes a estes que a dançar te miram ofuscados:
– “Casquilhos, apesar de toda a arte cosmética
Cheirais a Morte, ó Esqueletos perfumados!

Mirrados Antinoés, dândis de face glabra,
Defuntos de verniz, D. Joãos encanecidos,
O abalo universal desta dança macabra
Vos atrai a outros sóis sempre desconhecidos!

Do cais frio do Sena ao do Ganges inquieto,
Salta e desmaia agora o rebanho mortal
Ignorando a trombeta do anjo que, do teto,
Soa, sinistra e aberta, um trabuco fatal.

E sob todos os céus sempre a Morte te admira
Em tuas contorções, atroz humanidade,
E às vezes como tu, perfumada de mirra,
Sua ironia junta à tua insanidade”.

(disponível em
<https://www.jaimemoniz.com/images/docs/recursos/CharlesBaudelaire.pdf>)