

Metade rosa e metade crisântemo: imaginação apocalíptica e redenção alegórica em **As intermitências da morte**, de José Saramago

Paulo Alexandre Pereira*

Resumo

Propõe-se, neste artigo, uma leitura do romance **As intermitências da morte** (2005), de José Saramago, salientando, em conformidade com a sua duplicidade estrutural, o modo como imaginação apocalíptica e redenção alegórica se coonestam numa idiossincrática tematização da morte. Tirando partido e, em concomitância, subvertendo a iconologia tanatológica de matriz cristã, Saramago ficcionaliza uma aparente derrota da morte pelo amor, sem, no entanto, deixar de indiciar a atávica consubstancialidade de ambos. Enquanto mnemónica visual, o didactismo unívoco da alegoria clássica é, na retórica do romance saramaguiano, substituído pelo sentido ambíguo de um história sem exemplo.

Palavras-chave: José Saramago; **As intermitências da morte**; Alegoria; Iconografia; Deus.

Senhora que me seguís
com passos tão de veludo,
sou vosso: sois pra mim tudo.

Sois tão leal, tão antiga,
tão constante, tão comigo,
que se vos sigo me sigo,
pois não há melhor amiga.
Onde há assim Rapariga?...
Vosso seio é o meu escudo.
Sou vosso: sois para mim tudo.
(...)

* - Universidade de Aveiro.

Só em vós, em vós somente,
a vida se vive bem,
em cada instante e no além
de tudo que se pressente.
Só em vós: etereamente.
Por isso são para mim tudo
vossos passos de veludo.
(PATRÍCIO, 1989, p. 111-112)

1. As intermitências da morte, o romance que, em 2005, José Saramago dá à estampa, inscreve-se naquele que, de resto com o beneplácito crítico do próprio autor, tem vindo a ser considerado como um segundo ciclo ficcional na sua trajetória literária, inaugurado pela publicação, em 1995, de **Ensaio sobre a cegueira**. Esta inflexão de rota criativa ou, talvez mais rigorosamente, este itinerário de gradual essencialização – ou “res-simplificação”, como parece preferir o autor (REIS, 1998, p. 43) – implica que se incumba a fábula diegética de carrear uma axiologia de sentido universalizante, o que não deixa de imprimir ao discurso romanesco reconhecíveis particularidades técnico-narrativas: secundarização do argumento narrativo, que se quer mais *exemplum* arquetípico do que *casus* singular, reabilitação do alegórico e do parabolar em clave crítico-realista¹, despersonalização tipificante dos atores da ficção que, desse modo, se convertem em personagens-símbolo, comparência rarefeita de marcadores espaço-temporais, obliterando-se a ancoragem da intriga num contexto referencial concreto, confinidade da *inventio* ficcional com a indagação ensaística e especulativa. Não é difícil reconhecer, na fantasia tanatológica apresentada em **As intermitências da morte**, afinidades com estes protocolos de narração, mesmo se a sua leitura permitiu a Ana Paula Arnaut augurar, é certo que com cautela modalizante, o advento de uma nova etapa no percurso ficcional saramaguiano:

Diria também (...) que esta última obra de José Saramago [**As intermitências da morte**] parece apontar para a possibilidade de começarmos a entrever um novo ciclo na sua produção romanesca. Isto é, apesar de continuar a

1 - Carlos Reis destaca a presença, na mais recente produção ficcional de Saramago, do “recurso à alegoria, como fundamental procedimento de representação de sentidos ético-sociais, uma alegoria de funda tradição na cultura e na arte ocidentais, que a ficção pós-modernista renovou e incorporou no seu discurso”. Cf. (REIS, 2005, p. 308-309)

evidenciar as mesmas intenções sociais e humanitárias, **As intermitências da morte** permite-nos verificar, em primeiro lugar, uma substancial simplificação na estrutura da narrativa em concomitância com uma maior obediência à sintaxe e à pontuação tradicionais. Em segundo lugar, é possível, sem dúvida, constatar uma alteração no tom e na cor com que os fios condutores da narrativa são apresentados. (ARNAUT)

O romance desenvolve uma “inverídica história” (SARAMAGO, 2005, p. 43)² fundada na conjectura imaginária de que a morte teria decidido cancelar as suas funções num país quiméricamente deslocado, mas cuja similitude com um Portugal periférico se vai tornando indisfarçável, sobretudo ao asseverar-se que “o país em que tudo isto se passa tem mais ou menos dez milhões de habitantes” (p. 113). O argumento ficcional da “greve da morte” – que não é criação inédita saramaguiana e tinha já anteriormente sido glosado na peça **O caso Makropulos** (1922), do autor checo Karel Čapek, ou num filme de Mitchell Leisen intitulado **Death takes a holiday** (1934) – terá ocorrido ao autor, segundo seu próprio testemunho, no termo da leitura de um inquietante passo de **Os cadernos de Malte Lauridis Brigge**, de Rainer Maria Rilke. Saramago relata este impressionante encontro nos seguintes termos:

Eu estava a ler um livro de Rainer Maria Rilke, **Os cadernos de Malte Lauridis Brigge**, e há um momento em que ele fala da morte de uma pessoa. São páginas extraordinárias! Foi então que me ocorreu a tal ideia. Mas não foi “E se a morte deixasse de matar?” A ideia inicial era outra: “E se a morte não conseguisse matar uma certa pessoa?” Essa acabou por ser deslocada para o final. O embrião é, afinal, o fim. (SARAMAGO, 2005)

É provável que a alusão de Saramago se reporte à tortuosa dissecação romanesca da agonia do velho Camareiro Brigge, avô do narrador-protagonista, que, como se lembra ao leitor, “trazia dentro de si uma morte” (RILKE, 1983, p. 34). Para além de ter manifestamente influído sobre a

2 - Todas as referências ao romance **As intermitências da morte**, de José Saramago, se reportam a esta edição, pelo que, doravante, nos limitaremos a indicar, entre parênteses, o número das páginas respectivas.

conformação ideotemática da segunda secção de **As intermitências da morte** – que abre com um enigmático fiasco da morte, impotente para entregar um sobrescrito com a sua fatídica sentença a uma violoncelista solitário e prossegue com a imponderável aproximação amorosa de ambos –, a dívida rilkeana do romance presente-se, sem dúvida, na obcecante glosa do tema da consubstancialidade de morte e vida. Por outras palavras, em Rilke como em Saramago surpreende-se a defesa concorde do princípio de que só a morte pode reordenar, devolvendo-lhe o seu verdadeiro sentido, a sintaxe opaca e inconsistente da vida. Por isso, a cada moribundo a sua morte – adverte, através de palavras que evocam uma peculiar *ars moriendi*, o narrador rilkeano:

Antigamente sabia-se (ou talvez se pressentisse) que se trazia a morte dentro de si, como o fruto o caroço. As crianças tinham dentro uma pequena e os adultos uma grande. As mulheres tinham-na no seio e os homens no peito. *Tinha-se* a morte, e isto dava às pessoas uma dignidade particular e um calmo orgulho. (...)

E quando penso nos outros que eu vi ou de quem ouvi falar: é sempre a mesma coisa. Todos eles tiveram uma morte deles. Estes homens que a traziam na armadura, lá dentro, como um prisioneiro; estas mulheres, que envelheciam muito e se faziam pequenas e depois tinham um trespasse discreto e senhoril sobre um leito imenso, como sobre um palco, perante toda a família, a criadagem e os cães. E até as crianças, mesmo as mais pequenas, não tinham uma morte infantil qualquer; chamavam a si todas as suas forças e morriam segundo o que já eram e o que teriam vindo a ser. (RILKE, 1983, p. 34-38)

Em Saramago, no diálogo que mantêm, a propósito da caprichosa descontinuação da morte, um aprendiz de filósofo e um espírito que pairava sobre a água do aquário, revisita-se, em versão breve e emocionalmente deflacionada, a mesma metafísica da morte propalada pelo protagonista de Rilke:

Antes, no tempo em que se morria, nas poucas vezes que me encontrei diante de pessoas que haviam falecido, nunca imaginei que a morte delas fosse a mesma de que eu um dia viria a morrer. Porque cada um de vós tem a sua própria

morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertences-lhe, E os animais, e os vegetais, Suponho que com eles se passará o mesmo, Cada qual com a sua morte, Assim é, Então as mortes são muitas, tantas como os seres vivos que existiram, existem e existirão, (...) As mortes de cada um são mortes por assim dizer de morte limitada, subalternas, morrem com aquele a quem mataram, mas acima delas haverá outra morte maior, aquela que se ocupa do conjunto dos seres humanos desde o alvorecer da espécie (...). (p. 79)

Ora, nestas reflexões que acentuam a intransmissibilidade do destino individual e denunciam a consciência de uma incoercível solidão antropológica em face da morte, parece ressoar a voz espectral do Gabiru brandoniano que, no termo da descoberta da deserção de Deus, prefigura o tumulto ético que sobrevirá à derrocada de uma multissecular teologia do medo:

A questão suprema é esta e só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. Aproveitemo-la para satisfazer instintos e paixões. Se Deus não existe, não há força que me detenha. Não há palavras, nem regras, nem leis. Tudo é permitido. (...) Se Deus existe eu sou um homem – se Deus não existe eu sou outro homem completamente diferente. (BRANDÃO, 2000, p. 67-68)

Se Deus não existe, tudo é permitido, anuncia o filósofo visionário de **Húmus**. Do mesmo modo, uma vez extinta a morte, tudo será também permitido, vaticinam os delegados das religiões que, na *féerie* tanatológica de Saramago, foram chamados a integrar uma comissão interdisciplinar incumbida de debater a catástrofe:

(...) os delegados das religiões apresentaram-se formando uma frente unida comum com a qual aspiravam a estabelecer o debate no único terreno dialéctico que lhes interessava, isto é, a aceitação explícita de que a morte era absolutamente fundamental para a realização do reino de deus e que, portanto, qualquer discussão sobre um futuro sem morte seria não só blasfema como absurda, porquanto teria de pressupor, inevitavelmente, um deus ausente, para não dizer simplesmente desaparecido. (...) se se acabasse a morte não poderia haver ressurreição, então não teria

sentido haver igreja. Ora, sendo esta, pública e notoriamente, o único instrumento de lavoura de que deus parecia dispor na terra para lavrar os caminhos que deveriam conduzir ao seu reino, a conclusão óbvia e irrefutável é de que toda a história santa termina inevitavelmente num beco sem saída. (...) Porque se os seres humanos não morressem tudo passaria a ser permitido.³ (p. 38-39)

Do tratamento dessemelhante dispensado ao motivo do *Deus absconditus*, parece lícito deduzir que a inquirição protoexistencialista, de fundo alcance metafísico, de Raul Brandão, é, em Saramago, substituída por uma já habitual implosão dos alicerces do edifício teológico dogmático através da sua *reductio ad absurdum*⁴. Este repúdio da religião formalizada e da vacuidade travestida de autoridade dos seus dignitários, assim como a denúncia da sua extemporânea imiscuição nas instâncias de poder temporal, reativam consabidos eixos isotópicos da ficção saramaguiana, ao ponto de se terem tornado núcleos temáticos indestrinçáveis da *forma mentis* autorral. No caso particular do romance que me ocupa, a tematização da morte propicia um terreno especialmente fecundo para a revisitação heterodoxa de valores e crenças de âmbito religioso, e, por isso, nele se surpreende a carnavalização da imagística cristã da morte, passando pela redução do seu mistério à trivialidade do *bathos*, ou pela radical impugnação da plausibilidade de um devir escatológico ou soteriológico. Não é, pois, difícil compreender os fundamentos do ceticismo antimetafísico, enunciado por Saramago, em entrevista concedida por ocasião do lançamento do romance: “Porque gastamos tanto tempo a perguntar o que há além da vida? Se nos interrogássemos sobre o que realmente se está a passar aqui na vida, no tempo que nos calhou...” (SARAMAGO, 2005)

3 - Como argutamente refere James Woods, numa recensão ao romance de Saramago, publicada no *The New Yorker*, “And Saramago does more than tease Dostoyevsky in this novel. For if the disappearance of God means that ‘everything is permitted’, and the disappearance of death means that everything is permitted, then, by the novelist’s tacit catechism, God must be death, and death must be God. No wonder religion needs death: death is the one God we can believe in”. Cf. (WOOD, 2008, s/p)

4 - Cf. a seguinte resposta de Saramago à questão sobre se o fim da morte significava o fim da ideia de Deus: “Creio que sim. Seria horrível se fôssemos imortais nesta vida. O tempo não pára e estaríamos condenados a uma velhice eterna que é a pior coisa que poderia suceder. Com a morte, prometem-nos a vida eterna numa outra vida e a Igreja, nesse caso, diz-nos que ficaremos a contemplar a face do Senhor. Parece-me que ficar a contemplar a face do Senhor para toda a eternidade é um bocado forte”. Cf. (SARAMAGO, 2005)

2. Como tem sido prática indeclinável nos romances de Saramago, os textos epigráficos, não raramente apócrifos, consubstanciam verdadeiras artes de decifração e, em concurso com o *modus legendi* alegórico, constituem índices cruciais para o entendimento do alcance tropológico do pretexto que, regra geral, constitui a fábula narrativa. É justamente o que acontece com **As intermitências da morte**, cujas epígrafes inscrevem, no pórtico da narrativa, simultaneamente uma previsão e uma suposição. Ao passo que a epígrafe extraída de um imaginário **Livro das previsões** – “Sabermos cada vez menos o que é um ser humano” – parece articular-se, na sua concisão gnômica, com a coordenada de reflexão éticoexistencial e com a tonalização de pessimismo antropológico que tem singularizado grande parte da produção ficcional de Saramago, pelo menos daquela que se institui como lúcido inquérito em torno da condição humana contemporânea, a citação de Wittgenstein, ao aliar a morte às possibilidades expansivas da linguagem e dos domínios de representação, parece consignar uma profissão de fé poética, convertendo o romance numa espécie de tirocínio ficcional em torno das possibilidades de “dizer” a morte. Seja pela transparência denotativa ou pelo viés alegórico, a morte postula um espaço de resistência à representação e torna imperativo refontanalizar uma linguagem apta a nomeá-la. Numa evidente tentativa de alargar criativamente as fronteiras da sua transposição narrativa – e não discuto, por considerá-la questão tangencial a este trabalho, a filiação mágico-realista ou fantástica do dispositivo alegórico⁵ –, Saramago elegerá, na senda da voga icástica e figurativa tardo-medieval, a reificação personificante da morte, aparentando-a com o domínio dos *visibilia*, num procedimento que, a propósito de outro romance, ele próprio já antes descrevera como “sobrenaturalização da realidade” (GUSMÃO, 1989, p. 94). Contudo, esta morte com rosto só remotamente participa da coreografia tétrica que se associou ao Outono da Idade Média, porquanto a insubmissa personagem saramaguiana transcende, na sua conduta imprevisivelmente atípica, a condição estática e a função emblemática das suas antecessoras. Interessa-me, por enquanto, acentuar que “dizer” a morte dinamiza, no narrador saramaguiano, um escrúpulo filológico e uma consciência metalinguística que teremos que explicar em função dos

5 - Sobre o assunto, confira o estimulante ensaio de Odil José Oliveira Filho (2008), citado na bibliografia final.

“novos âmbitos da linguagem” a que alude a epígrafe de Wittgenstein. Depois de termos sido advertidos pelo narrador de que “com as palavras todo o cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas” (p. 69), é a própria morte que, em carta de desagravo dirigida ao diretor do jornal, certifica a importância desta filologia instável de *thanatos*:

(...) eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa 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 a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, e quando falo da diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já, que é isso, senhor director, porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados. (p. 118)

Esta movência semântica, catalisada pelo dinamismo significativo da palavra em incessante deriva diacrônica, compagina-se com a flexuosa polifonia da instância narrativa saramaguiana, onde desaguam vozes desconcertadas e se intersectam, em precária harmonização, múltiplas linhas discursivas.

Com efeito, depois da abertura *ex abrupto* do romance – “No dia seguinte ninguém morreu”, um *incipit* que, numa espécie de especularidade invertida, virá a tornar-se também o *explicit* –, a primeira seção do díptico narrativo procede à sondagem das repercussões econômicas, políticas e religiosas da imprevista catástrofe resultante da interrupção da morte. Procede-se à inventariação, no decurso de uma minuciosa reportagem conjectural, dos efeitos “reais” da premissa apocalíptica formulada no arranque da ficção: o iminente colapso econômico de agências funerárias, lares de

terceira idade e seguradoras, a previsível falência generalizada do sistema de segurança social e o inevitável surgimento de uma *máphia* que, secretamente conluiada com o governo, se especializa no transporte de enfermos e moribundos para os países circunvizinhos onde ainda era possível morrer. A alegoria, de matizes distópicos, é, neste primeiro andamento do romance, satiricamente refuncionalizada – é, na feliz formulação de Odil Oliveira Filho, “uma arma de apreensão desesperada do presente fugidio” (FILHO, 2008) – e agencia uma gramática expressiva peculiar de que importa colocar em evidência alguns processos.

Reeditando uma estratégia paródica, aliás frequente na oficina estilística saramaguiana, repoduz-se, em clave mimético-carnavalesca, a doxa em versão heteroglóssica, reconstituindo-se os múltiplos discursos institucionais, invariavelmente corroidos pela ironia disruptiva deste narrador polimórfico, “lugar de encontro de vozes, mais do que uma personagem linear e com uma identidade muito definida” (GUSMÃO, 1989, p. 88). Atente-se, por exemplo, no deslocado arrebatamento providencialista que transparece no discurso do chefe do governo, onde uma psicagogia de tom orwelliano se coliga com uma mística serôdia do povo eleito: “Aceitaremos o repto da imortalidade do corpo, exclamou em tom arrebatado, se essa for a vontade de deus, a quem para todo o sempre agradeceremos, com as nossas orações, haver escolhido o bom povo deste país para seu instrumento.” (p. 20). Com deleitado vagar, o narrador relata a inflamada *disputatio* teológica que a paralisação da morte faz deflagrar. Catálogo inexaurível de arditos sofismas e de retorcidas falácias, o discurso eclesiástico é, no tecido romanesco, restituído no seu dogmatismo inamovível e no seu dúplice oportunismo. Claro que esta sacralidade perfunctória dificilmente resiste às fissuras nele reveladas pela ironia demolidora do narrador:

A igreja, como não podia deixar de ser, saiu à arena do debate montada no cavalo-de-batalha do costume, isto é, os desígnios de deus são o que sempre foram, inescrutáveis, o que, em termos correntes e algo manchados de impiedade verbal, significa que não nos é permitido espreitar pela frincha da porta do céu para ver o que se passa lá dentro. (p. 81)

Os sermões versavam invariavelmente sobre o tema da morte como porta única para o paraíso celeste, onde,

dizia-se, nunca ninguém entrou estando vivo, e os prega-dores, no seu afã consolador, não duvidavam em recorrer a todos os métodos da mais alta retórica e a todos os truques da mais baixa catequese para convencerem os aterrados fregueses de que, no fim de contas, se podiam considerar mais afortunados que os seus ancestrs, uma vez que a morte lhes havia concedido tempo suficiente para prepararem as almas com vista à ascensão ao éden. Alguns padres houve, porém, que, encerrados na malcheirosa penumbra do confessionário, tiveram que fazer das tripas coração, sabe deus como que custo, porque também eles, nessa manhã, haviam recebido o sobrescrito de cor violeta e por isso tinham sobra de razões para duvidarem das virtudes lenitivas do que naquele momento estavam a dizer. (p. 139)

A estratégia de erosão irônica é, por outro lado, amparada pela sutura hábil de intertextos de dispar proveniência (literária, popular, proverbial) e desigual prestígio canônico, instaurando, quando interpolados na dicção compósita do narrador, um efeito de dialogismo estranhante e, não raras vezes, intencionalmente anacrônico. Assim se convocam a fórmula litúrgica latina de Quarta-Feira de Cinzas – “memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris” (p. 195) –, o verso de um célebre soneto camoniano – “Umaz orgiazinhas de sexo, droga e álcool, como tinha ouvido dizer que se organizavam, ajudá-lo-iam a passar para o outro mundo, embora corresse o risco de que, lá no assento etéreo onde subiste, se te venham a agravar as saudades deste.” (p. 140) – ou as célebres palavras atribuídas ao Marquês de Pombal no rescaldo do Terremoto: “... para resolver problemas desta natureza é que as agências funerárias existem, aliás, a crise acabou para elas, devem estar contentíssimas a deitar contas ao que vão ganhar, portanto, que enterrem elas os mortos que lhes compete, que a nós caber-nos-á tratar dos vivos...” (p. 109). Mas a *dignitas*, já de si equívoca, destas citações deslocadas ver-se-á comprometida pela vizinhança com a sageza prática condensada em inúmeros enunciados proverbiais – “Antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte” (p. 37) – ou pelo *clin d’oeil* que constitui a menção irônica a títulos de filmes: “... vii de repente saltar-lhe ao caminho a morte na figura de um carteiro que nunca tocará duas vezes” (p. 131); “Tu, que te havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, com a tua

licença para matar zero zero sete sem validade nesta casa...” (p. 162). Como tantas vezes acontece na ficção de Saramago, cânone e margem, popular e erudito, escrita e auralidade convivem fraternamente. E, nesse sentido, a plurivocalidade e o pluriestilismo instituem estratégias nodais de fecunda amplificação do sentido narrativo.

Nos casos em que assinala a remissão anafórica para a ficção precedente, a prática intertextual saramaguiana redundante em autocitacionismo, estatuidando um curioso efeito de assinatura autoral patente em várias obras. No caso de *As intermitências da morte*, este trânsito hermenêutico, que permite a iluminação recíproca dos textos em diálogo, verifica-se, em particular, com o romance *Todos os nomes*. Para além de evidentes paralelismos diegéticos (v. g. o taciturno insulamento do Sr. José e do violoncelista, a diatribe da alienação funcionária evidenciada pela descrição das tarefas desumanizantes da Conservatória ou pelos ingentes deveres burocráticos da morte), essa *collatio* retroativa de situações ficcionais ou de caracteres aparece caucionada no discurso do próprio narrador:

Aqui, na sala da morte e da gadanha, seria impossível estabelecer um critério parecido com o que foi adoptado 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. Esta é a enorme diferença existente entre a morte daqui e aquele sensato conservador dos papéis da vida e da morte, ao passo que ela faz gala de desprezar olímpicamente os que morreram, recordemos a cruel frase, tantas vezes repetida, que diz o passado, passado está, ele, em compensação, graças ao que na linguagem corrente chamamos consciência histórica, é da opinião que os vivos não deveriam nunca ser separados dos mortos e que, no caso contrário, não só os mortos ficariam para sempre mortos, como também os vivos só por metade viveriam a sua vida, ainda que ela fosse mais longa que a de matusalém (...). Certamente nem toda a gente estará de acordo com a ousada proposta arquivística do conservador de todos os nomes havidos e por haver, mas, pelo que possa vir a valer no futuro, aqui a deixaremos consignada. (p. 165)

Nem sempre, sublinhe-se, a intimação do precedente romanesco é assumida de modo tão desassombrado pelo narrador. De forma quase subliminar, a reiteração de inopinados vestígios lexicais nos dois romances – “pequenas remissões mínimas”, na formulação de Manuel Gusmão (GUSMÃO, 1989, p. 94) –, pode também sinalizar o isomorfismo de cenários narrativos ou homologar os seus actantes, como acontece com o ubíquo perfume de rosa e crisântemos que, como persistente memória olfativa, transita de **Todos os nomes** para **As intermitências da morte**:

Mal se cruza o limiar, sente-se o cheiro de papel velho. É certo que não passa um dia sem que entrem papéis novos na Conservatória, dos indivíduos de sexo masculino e de sexo feminino que lá fora vão nascendo, mas o cheiro nunca chega a mudar, em primeiro lugar porque o destino de todo o papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a envelhecer, em segundo lugar porque, mais habitualmente no papel velho, mas muitas vezes no papel novo, não passa um dia sem que se escrevam causas de falecimentos e respectivos locais e datas, cada um contribuindo com os seus cheiros próprios, nem sempre ofensivos das mucosas olfativas, como o demonstram certos eflúvios aromáticos que de vez em quando, subtilmente, perpassam na atmosfera da Conservatória Geral e que os narizes mais finos identificam como um perfume composto de metade rosa e metade crisântemo. (p. 11)

(...) mas ela apenas sorriu vagamente, agradeceu e saiu sem deixar número de telefone nem cartão-de-visita. No ar ficou um difuso perfume em que se misturavam a rosa e o crisântemo. De facto, é o que parece, metade rosa e metade crisântemo, murmurou o empregado, enquanto dobrava lentamente o mapa da cidade. (p. 194)

Trata-se, no fim de contas, de táticas significantes de um narrador que, em direta coimplicação com o autor, não abdica do seu estatuto de semide-miúrgia, dele fazendo alarde em múltiplas instâncias autorreflexivas. “Os meus romances apresentam-se com as costuras à vista” (REIS, 1998, p. 192), declarou já Saramago, e, bem entendido, este não é exceção. Com efeito, nele constituem reiterado objeto de ponderação metaliterária tanto a sintaxe como a verosimilhança da matéria narrada, insistindo-se na ciência

restrita (e no correspondente escrúpulo retificativo) deste contador – “O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente retificado” (p.49) – que tanto decide dissimular-se através da distância narrativa de terceira pessoa, como entrar em relação intersubjetiva com o leitor ou com a própria morte, desencadeando uma inesperada interlocução com um tu com quem passa a “condividir” o palco da ficção:

Foi então que saíste do quarto para a sala de música, foi então que te ajoelhaste diante da suite número seis para violoncelo de johann sebastian bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo, foi então, com os teus duros joelhos fincados no duro soalho que a tua exasperação de repente se esvaiu como a imponderável névoa em que às vezes te transformas quando não queres ser de todo invisível. (p 162)

3. O regresso da morte que inicia a segunda seção do romance é acompanhado pela sua concreção alegórica. Se, na seção distópico-apocalíptica, ela era sobretudo abstração imaterial e desempenhava a atávica função de convencional niveladora dos homens, a morte assume agora, na cindida imaginação popular, um rosto polimórfico que repercute uma oscilante iconografia macabra: para uns, a morte era “um esqueleto embrulhado num lençol como toda a gente sabe” (p. 133), enquanto que outros afiançavam que “em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher” (p. 134), “ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas” (p. 136). Será o narrador a fornecer o contraponto irônico destas versões desconcertadas: por um lado, resolve o impasse figurativo da alegoria; por outro, desfuncionaliza, pela corrosão cômica, o conceito da morte como *mysterium tremendum et fascinans* e autentica uma única versão:

Salvo alguns raros casos, como os daqueles citados moribundos de olhar penetrante que a enxergaram aos pés da cama com o aspecto clássico de um fantasma envolto em panos brancos ou, como a proust parece ter sucedido, na figura de uma mulher gorda vestida de preto, a morte é

discreta, prefere que não se dê pela sua presença, especialmente se as circunstâncias a obrigam a sair à rua. Em geral crê-se que a morte, sendo, como gostam de afirmar alguns, a cara de uma moeda de que deus, no outro lado, é a cruz, será, como ele, por sua própria natureza, invisível. Não é bem assim. Somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caídas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes. Compreende-se portanto que a morte não queira aparecer às pessoas naquele preparo, em primeiro lugar por razões de estética pessoal, em segundo lugar para que os infelizes transeuntes não se finem de susto ao darem de frente com aquelas grandes órbitas vazias ao virar de uma esquina. (p. 151)

O investimento retórico colocado na delineação da *effictio* da morte justifica-se pela construção de uma “mnemônica visual” (CLIFFORD, 1974, p. 74) que permita substantivar a abstração, aproximando-a, neste caso, do caráter. Para além do *aggiornamento* humorístico da práxis tanatológica e da inevitável tecnologização do fúnebre, que mais claramente convocam o gênero da alegoria satírica, a metamorfose da morte através do amor – que, em última instância, atualiza o mitema do triunfo de *eros* sobre *thanatos* – introduz uma opacidade que inviabiliza a leitura do romance à luz de um ingênuo e reconfortante didatismo. Como observa Gay Clifford,

The allegorical action in modern works is at once more obscure, in the sense that it is almost impossible to ascertain its ultimate meaning, and at the same time allusions to mythology, history, theology, become less frequent as allegories lose their confident encyclopaedism, their role as books of knowledge and counsel, and become more exclusively personal Odysseys. (CLIFFORD, 1974, p. 116)

Esta odisseia pessoal, que a música de Bach ou de Chopin não deixam de simbolicamente preludiar, será tanto a do violoncelista celibatário e misantropo, como a da morte antropomorfizada em sedutora mulher. Se, como lapidarmente lembra o narrador, “o outro nome do livro da morte... é o livro do nada” (p. 164), a união erótica deste par improvável sugere o

resgate redentor do absurdo cotidiano e de uma vida eternamente diferida. Este epílogo solar, consubstanciado numa “poética do erotismo feliz” (GUSMÃO, 1989, p. 92), de timbre inconfundivelmente saramaguiano, admite ser lido, portanto, como um concertado esforço de remissão mútua: se a morte se humaniza pela comoção estética e erótica, desembaraçando-se enfim do multissecular espartilho alegórico, o artista, morto em vida, rende-se à afetuosa fruição de uma existência feliz, mesmo se para isso tenha que, paradoxalmente, segurar, nos seus braços, a morte:

Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. Ele adormeceu, ela não. Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta cor de violeta. (...) 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. No dia seguinte ninguém morreu. (p. 214)

Portanto, numa significativa retextualização do motivo iconográfico do triunfo da morte, a que Holbein ou Bosch concederam notável destaque figurativo, Saramago opta por representar uma (simulada?) derrota paralisante da morte, “desmagentando-a” e, em concomitância, atenuando o seu mistério. Torna-se, não obstante, evidente que, repousando lado a lado com o violinista, a senhora da gadanha só, em aparência, se deixou domesticar. O desenlace do romance, tendo já prescindido da alegoria personificante da morte e desocultado a sua face humana, nem por isso deixa de continuar a alegorizar, pela representação oblíqua, no quadro amoroso final, a inalienável simbiose de morte e vida. Nesse sentido, a insinuação final é a de um verdadeiro *memento mori*. Como se, na felicidade breve do perfume de uma rosa, se pressentisse já a certeza fúnebre de um crisântemo. Ou, na tremenda imagem evocada pelo protagonista de Rilke, como

se uma mulher grávida trouxesse, ao mesmo tempo, em si, uma criança e uma morte:

E que beleza melancólica a das mulheres quando estavam grávidas e ficavam em pé, e no seu grande ventre, sobre o qual ficavam pousadas involuntariamente as suas mãos, havia “dois” frutos: uma criança e uma morte. E o sorriso espesso, quase nutritivo, que havia em todo o seu rosto tão vazio, não era ele proveniente de elas serem por vezes que ambas iam crescendo? (RILKE, 1983, p. 39)

Abstract

In this essay we suggest a reading of José Saramago's novel **As intermitências da morte** (2005) emphasising, in accordance with the narrative twofold structure, the strategies by means of which apocalyptic imagination and allegorical redemption are skilfully combined in an idiosyncratic thematisation of death. Both by taking advantage of and by subverting the Christian death imagery, Saramago fictionalises what comes to be an apparent defeat of death in the hands of love, though hinting at the convoluted relationship between both. As a visual mnemonics, the univocal didacticism of classical allegory, in the rhetoric of Saramago's novel, is therefore replaced by the ambiguous meaning of a story without a moral.

Key words: José Saramago; **As intermitências da morte**; Allegory; Iconography; God.

Referências

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**: a literatura do desassossego. Disponível em <www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf>. Acesso em: 20 mar 2009.

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. Lisboa: Frenesi, 2000.

CLIFFORD, Gay. **The Transformations of allegory**. London: Routledge & Kegan Paul, 1974.

FILHO, Odil José Oliveira. A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago. In: **Actas do XI Congresso da Abralic**. Tessituras,

Interações, Convergências, 2008, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/ODIL_FILHO.pdf>. Acesso em: 22 mar 2009.

GUSMÃO, Manuel. Entrevista com José Saramago. **Vértice**, Lisboa, 85-99, mai 1989.

PATRÍCIO, António. **Poesia completa**. Lisboa: Assírio; Alvim, 1989.

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

REIS, Carlos. **História crítica da Literatura Portuguesa** (vol. IX: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2005.

RILKE, Rainer Maria. **Os Cadernos de Malte Laurids Brigge**. Prefácio e versão portuguesa de Paulo Quintela. Porto: O Oiro do Dia, 1983.

RODRIGUES, Urbano Tavares. O tema da morte na moderna poesia portuguesa. In: **O Tema da morte**. Ensaios, s. I: Cronos, 1966. p. 41-44.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. 1 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. 1 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

SARAMAGO, José. Até agora nunca escrevi nenhum livro mau. **Diário de Notícias**, 9 Novembro 2005. Disponível em: <http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=628369>. Acesso em: 20 mar 2009.

WOOD, James. Death Takes a Holiday. **The New Yorker**, 27 Outubro 2008. Disponível em: <http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/10/27/081027crbo_books_wood>. Acesso em: 20 de mar 2009.