

ALESSANDRA ACCORSI TRINDADE

PERCORRENDO OS CAMINHOS DA MORTE
RUMO À PERSONIFICAÇÃO EM
AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E O TRIUNFO DA MORTE

Porto Alegre
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA
E LUSO-AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

PERCORRENDO OS CAMINHOS DA MORTE RUMO À PERSONIFICAÇÃO EM
AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E O TRIUNFO DA MORTE

Alessandra Accorsi Trindade
Orientadora: Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

Tese de Doutorado em Literaturas
Brasileira, Portuguesa e Luso-
africanas, apresentada como requisito
parcial para a obtenção do Título de
Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre
2012

Para Celina,
flor do meu jardim
e Regina,
estrela do meu céu.

AGRADECIMENTOS

À Jane, por não ter desistido de mim.

Ao PPG, pela oportunidade de retornar.

Ao Luís, que moldou o texto.

Ao Setor de Referência da BSCSH, que auxiliou nas regras da ABNT.

Ao Teatro Municipal da Guarda, pelo envio do material.

À minha mãe, por ser minha companheira intelectual.

Ao meu pai, pelas marcas deixadas no caminho.

Ao Jacinto, por acreditar mesmo não acreditando.

Aos amigos, que participaram dessa história.

RESUMO

Este estudo investiga a personificação da morte como um dos grandes elementos de ruptura entre a literatura portuguesa tradicional e a contemporânea e como subsídio para reflexão acerca da realidade pós-moderna portuguesa. Diante de uma tradição estagnada em torno do lirismo, surgem produções artísticas que buscaram matéria literária no imaginário europeu para desenvolver uma literatura de cunho crítico. A importância do imaginário da morte medieval como referência cultural é comprovada através da gama de iconografias e de textos escritos encontrados ao longo dos tempos, inclusive na contemporaneidade e na preservação de festas populares ainda no século 21. Seguindo essa tendência, a personificação da morte é o elemento central desenvolvido no romance de José Saramago *As intermitências da morte*, e de Augusto Abelaira *O triunfo da morte*, literatura pós-74, como via para renovação literária e exercício crítico da sociedade. Também é através da figura da morte que são desenvolvidos três conceitos pós-modernos: ruptura entre ficção e realidade, paródia e ironia. Essas abordagens são trabalhadas a partir da teoria de Käte Hamburger e Linda Hutcheon, entre outros, em função da possibilidade de unir o tema da morte e a teoria pós-moderna no percurso teórico específico definido neste estudo.

Palavras-chave: literatura portuguesa contemporânea, morte medieval, José Saramago, Augusto Abelaira, pós-modernidade.

ABSTRACT

This study investigates the death personification as one of the great elements of rupture between the Portuguese Traditional Literature and the Contemporary Literature as a subsidy for reflection on the Portuguese post-modern reality. Facing a stagnant tradition around the lyric, artistic productions appear which searched literary subject from the European imaginary to develop a literature on a critical way. The importance of the imaginary of medieval death as a cultural reference is proved through a great deal of iconographies and from written texts found along the ages also in the contemporaneity and in the preservation of popular parties and feasts still in the 21st century. Following this tendency, the death personification is the central element developed in the novel by José Saramago *As intermitências da morte*, and by Augusto Abelaira *O Triunfo da morte*, literature post-74, seen as a way to literature renovation as well as a critical society exercise. It is also through the death figure that three post-modern concepts are developed: rupture between fiction and reality, parody and irony. These approaches are worked and developed from the theory by Käte Hamburger and Linda Hutcheon, among others, because of the possibility of uniting the death theme and the post-modern theory on the theory specific course defined in this study.

Key-words: Portuguese literature, medieval death, José Saramago, Augusto Abelaira, post-modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 – A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DA MORTE MEDIEVAL.....	14
1.1 – O medo da morte e o imaginário popular.....	14
1.2 – A organização da Igreja.....	21
1.3 – A literatura e os reflexos do poder da Igreja.....	26
1.4 – A irrupção do macabro.....	29
1.5 – O tema da Dança Macabra.....	35
1.6 – O tema do Triunfo da Morte.....	40
1.7 – <i>Os versos da morte</i> , de Hélinand de Froidmont.....	50
1.8 – A peste.....	61
1.9 – <i>O sétimo selo</i> : a transição.....	65
2 – A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NA PÓS-MODERNIDADE.....	70
2.1 – Questões do pensamento Pós-Moderno.....	70
2.2 – A morte na sociedade Pós-Moderna.....	75
2.3 – A personificação da morte na Pós-Modernidade.....	79
2.4 – Julgamento e morte do Galo do Entrudo.....	84
3 – A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NA LITERATURA PORTUGUESA.....	92
3.1 – A tradição temática na literatura portuguesa.....	92
3.1.1 – O tema de Inês de Castro.....	97
3.2 – O romance português contemporâneo.....	106
3.2.1 – A lógica da criação literária.....	109
3.2.1.1– <i>As intermitências da morte</i>	115
3.2.1.2 – <i>O triunfo da morte</i>	124
3.2.1.3 – A narração em primeira pessoa.....	129
3.2.2 – A paródia.....	137
3.2.2.1 – A personificação da morte no romance de José Saramago.....	141
3.2.2.2 – A personificação da morte no romance de Augusto Abelaira.....	150
3.2.3 – A ironia.....	158
3.2.3.1 – A ironia em José Saramago.....	163
3.2.3.2 – A ironia em Augusto Abelaira.....	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS.....	181

INTRODUÇÃO

O imaginário da morte espalhado ao longo dos romances *As intermitências da morte*, de José Saramago e *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira, inclusive a presença da figura da morte como personagem, suscitou a realização desta tese. Diante de uma tradição portuguesa que aprisionou o olhar sobre a sua história e seus temas, enveredando para o lirismo, segundo alguns críticos como Jacinto do Prado Coelho (1977), Maria Leonor Machado de Sousa (1979) e Eduardo Lourenço (1999), buscamos referências para analisarmos a personagem-morte nos dois romances portugueses.

Na Idade Média é que se colocou mais ênfase no aspecto da morte, o qual pode ser chamado de “criador de cultura” (BRAET&VERBEKE, 1996, p. 10), principalmente a figura da morte construída no período medieval que até hoje se presentifica, em diversas expressões artísticas. Também, o primeiro testemunho literário da personificação da morte que se tem conhecimento, *Os versos da morte*, de Hélinand de Froidmont, é desse período, conforme Heitor Magale (1996), Claude Blum (1996) e Michel Vovelle (1983).

Paralelo a isso, encontramos a definição de Pós-Modernismo que, segundo Hutcheon, “parece ser arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte” (1991, p. 42). Para a teórica, o passado e o presente são confrontados e vice-versa, numa reação direta contra a tendência contemporânea de valorizar apenas o novo. Também, é característica desse período uma reflexão sobre margens e fronteiras, mantendo a tensão entre paradoxos e contradições.

O estabelecimento de elos entre esses períodos tão longínquos é que definiram os pilares fundamentais para a investigação da personificação da morte nos textos de Saramago e Abelaira.

Em função disso, escolhemos Käte Hamburger para analisarmos o funcionamento da dinâmica entre ficção e realidade no texto literário, pois, para ela, esse paradoxo é construído a partir da figura do sujeito. Questionaremos como a ideia do sujeito-morte contribui para essa questão em oposição à ideia de personagem como um ser humano.

A paródia e a ironia serão compreendidas a partir da teoria de Linda Hutcheon, principalmente nos textos *Uma teoria da paródia* e *Teoria e política da ironia*. Sobre a paródia, a ideia é pensá-la em relação ao resgate do imaginário medieval, pois essa consciência histórica da paródia, conforme a autora, é o que lhe dá potencial para suscitar novos significados.

Quanto à ironia, ela faz parte dessa reavaliação crítica propiciada pela paródia na pós-modernidade, de acordo com Hutcheon. Além disso, analisaremos os marcadores irônicos, os ambientes contextuais e as comunidades discursivas nos textos de Saramago e Abelaira, além de abordar a intenção irônica e suas funções.

José Saramago é um dos mais importantes escritores do atual panorama literário português, com obras que ultrapassaram largamente as fronteiras lusas, tornando-se referência obrigatória no quadro da ficção universal contemporânea.

Em 1947, publicou seu primeiro romance, *Terra do pecado*, em 1966, a coletânea de poesias *Os poemas possíveis*, e, em 1971, o livro de crônicas *Deste mundo e do outro*, resultado de textos escritos para *A capital*. Novas publicações de poesias e crônicas foram lançadas, e também ele desenvolveu o gosto pelo conto, resultando no livro *Objecto quase*, e pelo teatro, com *A noite*. De acordo com Maria Alzira Seixo, são as perspectivas ficcionais tratadas na crônica, como as relações entre realidade e a fantasia, que serão essenciais para o universo ficcional criado por Saramago em seus romances posteriores. Essa transição entre José Saramago-predominantemente-cronista para José Saramago-predominantemente-romancista ocorre em *Manual de pintura e caligrafia*, 1977 (SEIXO, 1999, p. 35).

Já com a publicação de *Levantado do chão*, de 1980, sua trajetória no romance se estabelece e começa a se definir um estilo, marcado pela falta de pontuações, pela oralidade do discurso, pelos trocadilhos e pela ironia. É o

aprofundamento de uma estética, de um modo de ver, entender ou procurar entender a realidade. Saramago atinge o êxito com *Memorial do convento*, de 1982. Aqui temos a fidelidade histórica, intrusões fictícias, inversões do passado histórico, o mesmo ocorrendo em *O ano da morte de Ricardo Reis* e em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Em *A jangada de pedra*, existe a montagem de uma proposta fantástica e feérica do que aconteceria se a península ibérica se separasse do resto do mundo. Apresenta-se um futuro incerto de temor ou atração, mesma abordagem realizada em *Ensaio sobre a cegueira*, situação-limite sem datação, sem nomes ou lugares marcados, e *Todos os nomes*, que é a busca da identidade.

História do cerco de Lisboa conta da possibilidade de um homem mudar o desfecho da história oficial. É um jogo com o passado em relação ao presente, sendo trabalhado em diversos planos: ficção/história; verdade/erro; acontecimento/interpretação.

Conforme Maria Alzira Seixo, a partir de Saramago, será criado o enunciado de uma estética, que tem como características a reescrita, a releitura e reformulação do passado, o ensaio de outras formas de experiência – cultural, social ou literária – suportada por uma remissão ao lugar e à valorização do percurso e o seu traçado, isto é, da escrita de uma deslocação. Para Leyla Perrone-Moysés, Saramago:

é mestre na desconstrução de todo realismo, pelos voluntários anacronismos, pelas bruscas mudanças de enunciadador e de tom, pela mistura de registros altos e baixos, pela introdução de eventos fantásticos na trama oficial ou cotidiana, pela ironia e pelo humor de seus autocomentários (1999, p. 101).

O percurso literário de Augusto Abelaira tem início com o neorrealismo português. Esse movimento pós-guerra é marcado por elementos econômico-sociais que apontam as contradições de uma sociedade em crise, expressando uma consciência dramática da história, que repercute nas gerações seguintes, durante a ditadura de Salazar. Os escritores dessa geração buscam desvendar “a estratificação do espaço sociopolítico-econômico em que vive: um mundo de

convenções infecundas onde o indivíduo se acomoda sufocado pelo imobilismo” (TUTIKIAN, 1977, p. 06).

Percebemos na obra de Abelaira o seu posicionamento ideológico, que traz à tona as inquietações da sociedade contemporânea. Seus textos buscam contribuir para o esclarecimento dos homens, para problematizar as questões sociais, para intervir e refletir sobre as preocupações do seu tempo. Também existe uma grande preocupação com a escrita, que é cada vez mais dobrada sobre si mesma, interrogando-se. Jane Tutikian afirma que seus textos estão profundamente vinculados à busca de processos novos e “à tentativa de composição de instrumentos adequados à avaliação crítica de uma sociedade portuguesa dilacerada [...]” (Ibidem, p. 96) .

Nesse contexto, podemos definir, em relação a obra romancesca de Abelaira, que *A cidade das flores* (1959) e *Os desertores* (1960) são considerados romances nos quais a problemática metalingüística se centra na denúncia social (TUTIKIAN, 1977, p. 62). Já em *As boas intenções* (1963) e *Enseada amena* (1966) existe uma “perspectiva de renovação da escrita social”, segundo ABDALA JR.; PASCHOALIN (1982), ocorrendo uma intensificação do experimentalismo estético em relação aos romances anteriores. Em *Bolor* (1968) há uma “reflexão especulativa da escrita sobre a escrita” (CORDEIRO, 1977, p. 111), porém persiste a preocupação social, segundo Arêas (1999).

Diante disso, estabelecemos que até *Bolor* a obra de Augusto Abelaira marca uma relação forte com a situação portuguesa no final da década de 1960. Já em *O triunfo da morte*, existe uma diferença nos textos do escritor português, pois amplia o alcance de suas problematizações. Afirmamos, finalmente, que nessa trajetória dos textos de Abelaira ocorre uma reorientação de percurso com *O triunfo da morte*, pois passamos de uma ideia de romances realistas para um texto que problematiza esta estrutura. Passamos de uma temática “social” de um determinado período para um mergulho nas representações humanas, focalizando as inquietações contemporâneas, entre elas, a questão da morte.

Relativamente ao estudo das obras de Abelaira pós-1974, destacamos a pesquisa de Maria Luiza Ritzel Remédios, em *O romance português contemporâneo*, a qual dedica um de seus capítulos à análise de *O triunfo da*

morte. A pesquisadora detém-se na reflexão “dos procedimentos de realização do narrador, da perspectiva narrativa e do relacionamento narrador, leitor e contexto” (REMÉDIOS, 1986, p. 239), definindo o mais alto grau de dialogicidade no romance abelairiano. Também apontamos alguns artigos de extrema profundidade e relevância para o encaminhamento da tese. Clara Rocha (1982) aponta a questão do fantástico no romance, Lélia Parreira Duarte (1984) direciona sua análise à crítica à sociedade de consumo via ironia, José Luís Fornos (2001) investiga a paródia e a ironia no romance e Valéria Maria Ferreira (1991) rastreia os indícios de ironia em *O triunfo da morte*.

Trilharemos o caminho da intertextualidade e da interdisciplinaridade para recuperar o discurso do outro e o fazer artístico do outro no que se refere à personificação da morte encontrada nos romances *As intermitências da morte* e *O triunfo da morte*, buscando responder as seguintes questões levantadas por Carvalhal (2003, p. 52): por. que determinado texto ou iconografia são resgatados em dado momento pelos romances de Saramago e Abelaira? Quais as razões que levaram os autores dos textos mais recentes a reler textos ou pinturas anteriores? Se os autores decidiram reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?

O desvendar da figura da morte que marca os romances portugueses segue esses questionamentos. Por isso, a leitura dialógica que observa as confluências, os cruzamentos, os discursos, as relações implícitas e explícitas entre a morte medieval e a contemporânea é fundamental para este estudo.

Diante disso, no primeiro capítulo da tese percorremos o tema da morte a fim de demonstrar como a concepção da personificação surgiu e se estabeleceu na Idade Média. Também como ela foi resguardada até os dias de hoje nas mais variadas manifestações culturais.

No segundo capítulo buscamos os alicerces do pensamento pós-moderno visando analisar a morte contemporânea, marcando o pensamento medieval que foi preservado e as mudanças que a própria sociedade introduziu, encontradas na cultura vigente.

Por fim, no terceiro capítulo, investigamos a tradição portuguesa a respeito do tema da morte, as novas tendências do romance português e as análises

efetivas dos romances marcados pela personificação da morte juntamente com os elementos pós-modernos.

Em nosso estudo, a abordagem dos textos *As intermitências da morte*, de José Saramago, e *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira, visa refletir sobre o caráter pós-moderno construído a partir da figura da morte personificada que dialoga com o modelo medieval, examinando elementos como ficção *versus* realidade, paródia e ironia. Através de um trabalho, que inclui um intenso esforço de análise e uma pesquisa bibliográfica pertinente com as reflexões desejadas, buscamos investigar os pormenores da personificação da morte nas obras desses escritores portugueses.

1 – A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DA MORTE MEDIEVAL

1.1 – O medo da morte e o imaginário popular

*Medo da morte, não; horror da morte.
Horror por ela ser, pelo que é
E pelo inevitável.
Fernando Pessoa*

Pensar a morte é uma questão essencial. Sempre que refletimos sobre a vida humana, seja em relação ao indivíduo ou à sociedade, não inquirimos apenas donde ela surgiu e como veio a ser o que é, mas, também, o seu destino. E a questão é colocada: como o sujeito se coloca frente a essa condição?

Ao longo do tempo, a morte é assunto presente na história e na cultura de um povo e, paralelo a isso, representada via ficção. Pensamos que o conceito de realidade e ficção está imbricado um no outro quando o foco é a morte. Diante da real inquietação humana, está a representação, desde o fato material (morte biológica ou demográfica) até as produções artísticas mais elaboradas. Assim, necessitamos conhecer as manifestações existentes para pensar na morte. A diversidade do tema faz com que encontremos, na sua personificação, o auge ficcional, pois é para ali que convergem os elementos construídos ao longo do pensamento ocidental.

O olhar de Michel Vovelle sobre a morte é histórico. Buscando fontes de informações a respeito do tema, ele descobriu um grande silêncio em documentos oficiais. Vovelle encontrou basicamente dados demográficos. Diante disso, constatou que os períodos de grande número de mortes resultaram em uma representação iconográfica da morte. Ao lado da fonte escrita, a fonte iconográfica (a arqueologia dos cemitérios, a iconografia dos afrescos ou a decoração dos túmulos) assumiu um espaço fundamental a respeito da morte.

Mas ainda era pouco para suas pretensões. Assim, Vovelle foi buscar na cultura popular, nos discursos, nas ideologias, material para definir a morte “como estatuto de reflexo privilegiado de uma sociedade” (VOVELLE, 1996, p. 25). O

que o autor constatou foi a existência de duas vias sociais. A primeira, a morte como reprodução direta do ambiente humano (como durante o período da peste negra) associada à religião popular, resulta na personificação da morte; ou o tema como questionamento dos valores da sociedade – na pós-modernidade, temos o tratamento da morte como morte-tabu, ao mesmo tempo em que aparecem inúmeras manifestações populares e oficiais sobre o assunto. É um movimento dialético, de temor e fascinação, que o tema da morte proporciona à sociedade.

Na linha da Psicologia, Ernest Becker discorre sobre o sentimento de medo e negação de que é tomado o homem ocidental face à morte. Ainda na introdução do seu livro, *A negação da morte*, ele afirma:

A ideia da morte, o medo que ela inspira, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa, é uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação, de alguma maneira, de que ela seja o destino final do homem (BECKER, s./d, p. 9).

O medo está relacionado à finitude humana, que é uma limitação imposta ao sujeito, condição essa que está em desacordo com o sentimento de heroísmo, o qual, segundo Becker, é uma das verdades vitais para compreender a natureza humana. Ser um herói denota valer mais do que qualquer outra coisa ou pessoa. Para sustentar essa ideia, as ações do homem devem ter um significado duradouro, buscando ultrapassar os limites do tempo, negando, especialmente, a finitude apresentada pela morte.

A ânsia pelo heroísmo, apontada pelo autor, torna a morte como algo a temer. Choca-se frontalmente com a concepção de herói que requer, por sua natureza, a noção de imortalidade. O herói necessita do triunfo sobre a decadência e o nada, para sustentar sua existência e suas glórias.

Edgar Morin, ao discutir o aspecto antropológico da morte ainda no período pré-histórico, considera que o medo é o propulsor dos rituais antigos. O autor constata que o dado primordial da morte humana é a sepultura e as cerimônias em torno do cadáver humano. Ou seja, não há o abandono dos mortos por nenhum grupo arcaico, pois o temor está diretamente relacionado à visão do aniquilamento do ser, que é insuportável nesse período.

Ele cita como exemplo os mortos *mustersenses*. Quando eles são enterrados, pedras são amontoadas sobre os despojos, cobrindo especialmente o rosto e a cabeça. Esconde-se a visão do cadáver, porém se torna necessário estabelecer um local “confortável” para o morto. Essas práticas funerárias nas sociedades antigas representam, segundo o autor, um desejo de conservação do cadáver, que resulta em um prolongamento da vida. Para Morin, “o não abandono dos mortos implica a sobrevivência deles” (1997, p. 25).

A ideia da crença na imortalidade, ou seja, que os mortos teriam uma vida própria, e que esta se prolonga de uma forma diferenciada nos vivos, propõe o reconhecimento da morte como fato. Por outro lado, é negada como finitude do sujeito, buscando amenizar o sentimento de temor. Entre essa contradição da descoberta da morte e a imortalidade, encontra-se “uma zona de inquietude e horror” (MORIN, 1997, p. 26). Essa lacuna é a consciência do nada.

Assim, Morin considera que os funerais, além de serem um conjunto de práticas em torno da morte, “institucionalizam um complexo de emoções: refletem as perturbações profundas que uma morte provoca no círculo dos vivos” (Ibidem, p. 27). O terror da morte é vivenciado nesses rituais, comprovado nas manifestações emocionais excessivas presenciadas nos povos antigos, como entre os *waramunga*, em que os homens e as mulheres atiram-se sobre o morto, mutilando-se atrozmente.

Outro dado importante, que o autor apresenta para reforçar a ideia do temor da morte, é o luto. Esse também está relacionado com o horror da decomposição do cadáver. Para Morin, o homem, desde a pré-história, tenta apressar o apodrecimento do morto para evitá-lo ou afastá-lo fisicamente da presença dos vivos. A inquietação vem do estado mórbido em que se encontra o espectro. De acordo com ele, entre os *unalites* do Alasca, após o falecimento de um dos habitantes, todos têm fraqueza; no outro dia, eles se sentem um pouco mais fortes e, no terceiro dia, já estão se restabelecendo, pois o cadáver já está congelado. Ou seja, “o período de luto corresponde ao tempo de decomposição do cadáver” (Ibidem, p.29).

Enfim, para Morin, esse horror da morte manifesta-se de forma ruidosa nos funerais e no luto, e de modo silencioso no próprio cerne da vida cotidiana, mas

corresponde à mesma inquietação: a perda da individualidade. A preocupação em salvar sua individualidade após a morte é latente, pois o nada aterroriza. Nesse ponto é que Morin fixa o horror à morte, aproximando-se da linha desenvolvida por Becker, igualando individualidade e heroísmo.

George Bataille também discute sobre o horror à morte relacionado “à podridão que entrega a carne morta à fermentação geral da vida” (BATAILLE, 1968, p. 50). Ele comenta que, para os povos arcaicos, o momento de extrema angústia está ligado à fase de decomposição: “Os ossos esbranquiçados não têm já o aspecto intolerável das carnes corrompidas de que os vermes se alimentam” (Ibidem, p. 50). Segundo ele, aqueles que sobrevivem enxergam na decomposição a expressão do cruel rancor e do ódio de que são objeto por parte da morte.

Mas os ossos descarnados correspondem ao apaziguamento desse ódio. Esses ossos, que lhes parecem veneráveis, introduzem um primeiro aspecto decente – solene e suportável – da morte, aspecto ainda angustiante, mas que não tem já o excesso de virulência da podridão. Por isso, a figura do esqueleto é tão difundida e aceita, inclusive na pós-modernidade: ela não agride aquele que está vivo.

Já José Mattoso, no seu artigo “O culto dos mortos no fim do século XI”, observa que o temor da morte nesse período está relacionado à inexistência de referências ao mundo dos mortos, fazendo com que os limites entre vivos e mortos e o que acontece do lado de lá estejam envoltos em um estigma ameaçador (MATTOSO, 1996, p. 77). Havia crenças de diferentes religiões na existência de almas penadas, o que perturbava os vivos. Essas eram manifestações da vida pós-morte, que iam além da ideia de ressurreição cristã.

Para eles, havia uma multidão de presenças de “mortos” que não estavam totalmente desligados da terra, pois não haviam entrado no processo de decomposição, nem de purgação. Por esse motivo, ainda estabeleciam uma ligação com os vivos. Esses mortos envolviam os vivos e os solicitavam, alguns de forma tranquila, porém outros eram hostis e sanguinários.

Vovelle relata que na Bretanha, França, acreditava-se na formação de um verdadeiro grupo de almas – *l'anaon* – , que vivia em um espaço à margem dos

vivos, com suas regras, confinado no cemitério e guardado pelo último morto do ano. O grupo também era encontrado vagando pelas casas, perto das chaminés, ou mesmo na montanha (VOVELLE, 2002, p. 28).

Por isso, o imaginário em torno do medo da morte, construído pelos povos antigos, gerou ideias e representações sobre o tema, e deu origem aos ritos. Vovelle (2002) expõe que uma das práticas mais utilizadas para apaziguar o temor era a vigilância sobre o morto. Isso ocorria para que este conseguisse fazer a passagem da separação do corpo e da alma e, principalmente, assegurar a tranquilidade dos vivos. A ideia de que o morto permanecia vagando entre os vivos trazia uma inquietação muito grande à comunidade em geral, baseada nas crenças dos antigos.

Ainda em relação à tensão entre vivos e mortos, diz-se que a mortalha¹ foi uma das formas utilizadas para “conter” o morto em um determinado espaço, imobilizado, para assegurar que ele não viria a importunar os vivos, devolvendo a tranquilidade à sociedade. Mas o tema da morte – ambíguo por natureza – sempre retoma o temor.



Ilustração 1: *La mort triomphante*. Miniatura provavelmente flamenca, do início do século 15.

¹ Mortalha: pano ou vestimenta com que se envolve o cadáver de pessoa que será sepultada (HOUAISS, 2004, p. 1964).

Na Ilustração 1, chamada *La mort triomphante*, aparece a morte ou um morto com aspecto agressivo, representado por um esqueleto. A figura não mostra um esqueleto de velho, mas de um morto ainda jovem e forte. A cor usada, um cinzento-azulado, é típica dos mortos.

Ele está quebrando o túmulo, rasgando a mortalha. A fisionomia é assustadora. Nota-se a expressão do olhar. Ele se movimenta sugerindo que está inconformado, revoltado pelo degredo, ou seja, pela expulsão do mundo dos vivos. A pá abandonada junto ao corpo é resquício dos ritos funerários recém-findos. Vê-se ainda que o morto se desembaraça do pergaminho com desprezo, onde talvez estivessem contidos os feitos, os elogios, as homenagens, que agora nada significam.

O título *La mort triomphante* demonstra que o morto conseguiu se libertar das amarras (mortalha), romper o caixão (confinamento) e sair para o mundo (vida), violando, assim, a ordem estabelecida pelos vivos. O limiar entre morte e vida é transgredido.

Outra inquietação humana é o questionamento sobre como o corpo ficará após morrer. Contra a decomposição do ser, supervalorizou-se a ideia da existência da alma. Assim, os povos antigos conceberam essa imagem pós-morte, semelhante ao que o homem era enquanto vivo. É a busca de uma perspectiva mais próxima da representação total de si e de sua existência terrena, dissolvendo, desse modo, a reflexão sobre a decomposição do corpo físico.

Diferente significado para o conceito de alma é apresentado por Otto Rank. Ele localiza, nos povos primitivos, a representação do pós-morte, mas através da imagem da sombra, que é “a primeira objetivação da alma humana” (RANK, 1939, p. 96). Conforme o crítico, esse desdobramento de personalidade é necessário, já que o homem tem um medo ancestral da morte. A constatação de que a sombra é a alma do homem (e, de certa maneira, a projeção de sua imagem) remete à possibilidade de o sujeito olhar para si mesmo, em um processo constitutivo de identidade.

Também a sombra, como análoga à alma humana, mostra o desejo de alcançar a infinitude do sujeito. Por isso, ela acaba por aparecer nos relatos como

o misterioso duplo que carrega consigo a imortalidade. A sombra seria a sobrevivência da alma no reino dos mortos. Assim, para vencer o medo da morte, sobreveio a divisão da personalidade em duas partes: uma mortal e outra imortal. Otto Rank conclui:

A princípio o Duplo é a própria personalidade (sombra, reflexo) assegurando sobrevivência futura; mais tarde representa uma Personalidade anterior, conservando, juntamente com o passado, a juventude do indivíduo; finalmente, o Duplo se torna uma Personalidade oposta, que, aparecendo sob a forma do mal, representa a parte mortal, destacada da personalidade existente e que a repudia (RANK, 1939, p. 110).

Para pensar a questão da duplicidade, Rank analisa inicialmente o filme *O estudante de Praga*, de Hans Heinz Ewers, inspirado no conto “História da imagem perdida”, de E.T.A. Hoffmann. No filme, Balduino cede sua imagem no espelho a um velho misterioso, através de um contrato; no conto, um homem entrega à amante sua imagem e, nas viagens em busca da imagem perdida, encontra Peter Schlemihl, o homem que vendeu sua sombra, personagem de Chamisso. Por fim, todos entregam a alma ao diabo. O tema aparece ainda sob a forma da sombra que se desprende do dono e passa a persegui-lo, como em “A sombra”, de Andersen.

Por fim, Huizinga comenta a necessidade do homem de construir representações de coisas incorpóreas ou inanimadas em forma humana. Ele afirma que a personificação de elementos surge a partir do momento em que alguém sente a necessidade de comunicar aos outros suas percepções de maneira objetiva e direta. Quanto ao tema da morte, primeiro o homem questionou o pós-morte, que resultou em manifestações artísticas, literárias. Posteriormente, ele sentiu necessidade de personificar esse fenômeno, criando uma imagem, surgindo então a morte em suas várias representações: esqueleto, mortalha, múmia (HUIZINGA, 2005, p. 151).

Assim, o temor da morte faz parte do imaginário humano desde os primórdios. Sua manifestação é marcada por crenças que resultaram em rituais estabelecidos pelo homem, refletindo também na construção da linguagem. Chega ao paroxismo através da concretização da imagem, na ânsia de

compreender sua existência ou tentar vencer a passagem para algo desconhecido.

1.2 – A organização da Igreja

*Disseste-me que me darias poder e glória,
balbuciu Jesus, ainda tremendo de frio.
E darei, e darei, mas lembra-te do nosso acordo,
tê-los-ás, mas depois da tua morte,*
José Saramago

A Igreja apoderou-se do tema da morte, valendo-se do temor da condição humana para solidificar o seu poder. A Bíblia Sagrada sempre foi o texto de referência para os cristãos. Através dela, encontrou-se a explicação para muitos mistérios, inclusive para a morte.

Não é possível iniciar a discussão sem relacionar a morte cristã com a perda da imortalidade de Adão. O Gênesis relata que Deus colocou Adão no jardim do Éden, proibindo-o de comer o fruto da árvore do conhecimento. A recompensa prometida, com a condição de sua obediência, era a vida. A existência feliz, santa e imortal da alma e do corpo. Isso está implícito na ameaça “No dia em que dela comeres, certamente morrerás” (BÍBLIA SAGRADA, 1983, p. 30).

Ao comer o fruto da árvore do conhecimento, ele perdeu a condição de ser imortal. E essa inversão não pôde ser revista, pois ele foi expulso do paraíso para não vir a comer o fruto da árvore da vida, que assegurava uma vida imortal. Comer daquele fruto confirmava, de alguma forma, o desfrute da vida eterna.

Alguns críticos também discutiram essa mudança na condição humana. Chateaubriand (1964) descreve como ocorreu a mudança no homem, de um estatuto de equilíbrio que nele havia interna e externamente para a dissonância. Para ele, o homem cristão, no seu estado primitivo, encontrava-se em harmonia com o universo e se sentia semelhante ao restante da criação, formando perfeita aliança entre o pensar e o sentir, entre a imaginação e a razão. A partir da noção de pecado original, o homem contradisse a natureza: enquanto tudo era ordem,

ele agora estava desordenado; enquanto tudo era simples, ele se transformou em duplo, misterioso, mutável, incompreensível. Desde o dia da ruptura com o divino, os elementos do seu ser dispersaram-se e não mais puderam unir-se.

Da mesma forma, Victor Hugo comenta a ideia de constituição dupla do homem a partir de “oposições entre alma e corpo, e humanidade e divindade” (HUGO, 1988, p. 21), que fazem parte da sociedade cristã. Para Hugo, o Cristianismo definiu assim o destino humano:

Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia[...] (HUGO, 1988, p. 41).

Diante da finitude humana, a igreja organizou-se para definir a escatologia religiosa, que tem como base a existência da alma. Para Louis Berkhof (1990), a Igreja Romana define a morte física como o término da vida pela separação de corpo e alma. O corpo é conduzido para um local específico – *shéol*, mas não se discute sua aniquilação. Quanto à alma, ela retém a identidade como um ser individual. A possibilidade da Totalidade ocorre no Juízo Final, em função da ressurreição dos mortos, em que o corpo irá “acordar” e fará a união com a alma.

De acordo com Georges Duby, “o homem da Idade Média tem a convicção de não desaparecer completamente, esperando a ressurreição. Pois nada se detém e tudo continua na eternidade” (1998, p. 122). Como representação dessa ideia, indica-se a obra *Résurrection de la chair*, de Luca Signorelli.

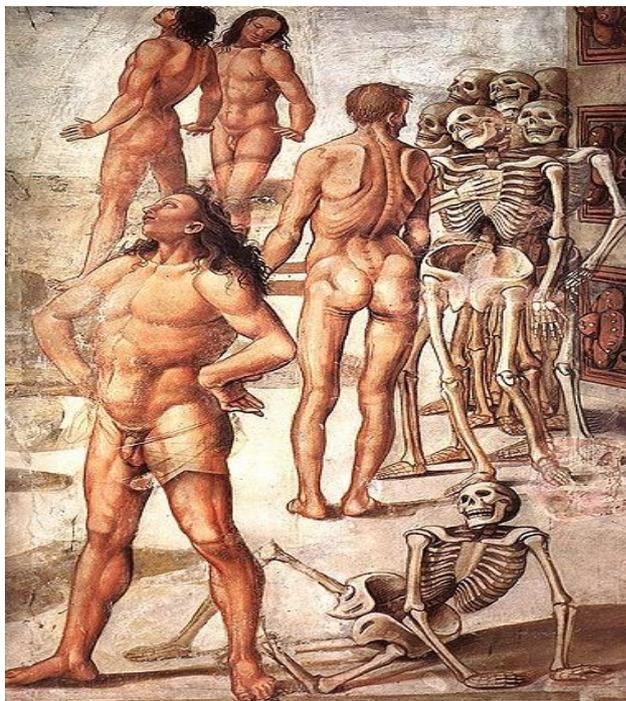


Ilustração 2: *Résurrection de la chair*, de Luca Signorelli. Pintura da Catedral de Orvieto, século 16.

Na Ilustração 2, a pintura representa o dia do julgamento em que certas almas “recuperam” seu invólucro carnal, enquanto outras seguem sendo incompletas, que são os esqueletos. Ao fundo, dois homens aparecem reencarnados, portanto, já julgados e com direito à ressurreição, apreciando o que lhes parece um milagre – a beleza de seus corpos, em uma atitude de encantamento.

No plano central da obra, um grupo de seis caveiras, com seus esqueletos bem definidos, unidos em um enigmático riso mórbido e triste, conversa com um corpo já reencarnado, que mostra, com excelência, os músculos e a nudez readquirida. Eles sentem-se superiores àqueles que não alcançaram a regeneração do corpo. Segundo Vovelle, é o triunfo da escatologia da ressurreição (2002, p. 28).

Louis Berkhof (1990) também informa que, no início do século 12, o discurso da Igreja sobre o pós-morte considerava a existência de dois espaços específicos: o céu e o inferno. É no Evangelho Segundo São Mateus que se

encontra tal definição: “E estes irão para o sofrimento eterno, enquanto os justos para a vida eterna” (Mt 25.46). Também foi determinado que, no fim dos tempos (ou na vinda de Cristo), ocorreria o Juízo Final, em que seria selado o destino eterno dos homens. A sua sorte seria essencialmente estabelecida pela sua conduta em vida: a fé e as boas obras decidiriam a salvação, e a impiedade e os pecados criminais conduziriam ao Inferno.

Apesar dessa definição, ficou uma lacuna espacial nesse enunciado cristão. Para onde enviar os que não se achavam perfeitamente purificados, que ainda levavam sobre si a culpa de pecados veniais e não sofreram o castigo temporal? Esses teriam que se submeter a um processo de purificação, antes de entrar no céu.

Enfim, foi criado um terceiro lugar entre o céu e o inferno, chamado purgatório. É um lugar de purificação e de preparação para as almas entrarem posteriormente no céu. A duração e a intensidade dos seus sofrimentos variam de acordo com o grau de purificação necessário. Elas podem ser abreviadas pelas orações e pelas boas obras dos fiéis na Terra (BERKHOF, 1990, p. 693).

Era a Igreja dando alento ao homem que ainda tinha dúvidas a respeito do seu lugar no pós-morte. Mas, segundo Le Goff no livro *O nascimento do Purgatório* (1995), a importância desse terceiro lugar para o pensamento cristão está relacionada ao cuidado individualizado. O purgatório diz respeito ao homem individual, aos pecados de cada sujeito e à possibilidade de purgá-los, e não mais ao destino de todos os homens, como era estabelecido pelo Juízo Final.

Também se fez necessário esconjurar o medo da morte através da intercessão da Igreja, instituindo ritos. Ela criou um sistema penitencial, fez instituições propiciatórias e travou um diálogo entre vivos e mortos, redefinindo, de forma nítida, o lugar de cada um.

Alguns dos rituais ordenados pela Igreja em homenagem aos mortos eram os ofícios divinos; a celebração eucarística uma semana depois das exéquias, um mês depois ou um ano depois; a liturgia dos defuntos como intervenção dos vivos no destino eterno de quem já morreu; a inscrição dos nomes dos defuntos no necrológio, como o registro no Livro da Vida; a festa do dia 2 de novembro, Dia de Finados. Assim, os cristãos intercediam de algum modo, por todos os defuntos,

pedindo a salvação eterna. Em troca, os mortos garantiam aos vivos a proteção contra os males invisíveis do outro mundo.

Fazendo parte dos ritos, encontramos também o cortejo fúnebre que tem este caráter organizacional. Isabel Castro Pina (1996) descreve que, inicialmente, o cortejo saía da própria casa do defunto, cujo corpo era conduzido à igreja e depois era levado ao local de sepultura. Ele desfilava ao ritmo do toque dos sinos e da recitação dos salmos e das orações pelos clérigos que acompanhavam o ritual. A presença de todos era importante, e, por isso, convenientemente assinalada nos testamentos.

Como parte do cerimonial, havia a utilização de cruzes e de velas acesas, bem como os pousos ou trespases que contribuíam para sacralizar o espaço exterior e acentuavam a dimensão pública do funeral, que era considerada bem-vinda aos vivos. Feito assim, em locais apropriados, o público sentia-se mais seguro. Fixava-se o ritual em torno da morte, em local que se afastasse do “espaço” familiar.

Com esta organização proposta pela Igreja, assegurava-se o sossego dos vivos e dos mortos, estabelecendo um limite mais claro entre eles. Além dos rituais religiosos, o local e a sepultura também atenuaram o temor da morte. Ao definir, a partir da vontade dos vivos, em que lugar e de que forma dá-se o contato com o reino dos mortos, fica com esses o controle da situação, não correndo o risco de um encontro indesejado, como ocorria no imaginário antigo, o que acentuava o horror da morte.

Portanto, podemos perceber que o imaginário cristão é, aos poucos, construído em função da necessidade de superação do medo da morte da população. A solução encontrada pela Igreja para “atenuar” essa situação ocorre, principalmente, quando ela, teoricamente, estabelece espaços pós-morte e assegura a permanência do ser depois do fim da vida com a ideia da alma e com a possibilidade da ressurreição. Esses conceitos são vigentes até os dias de hoje.

1.3 – A literatura e os reflexos do poder da Igreja

*Quem é este que, sem ser morto,
penetra o reino dos mortos?*
Dante Alighieri

Dante Alighieri, em *A divina comédia* (1989), representou como poderia ser a vida depois da morte a partir da trajetória de um herói que percorreu os três reinos do outro mundo. Essa viagem refletiu toda a organização da Igreja, pois definiu o espaço que o homem encontraria depois da morte. Na obra, foi discutido o destino humano, através da consciência dos pecados que foram cometidos em vida. Ele também deu forma ao conceito de alma, e ainda desenvolveu a diferenciação entre vivos e mortos.

A divina comédia é um poema composto de três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. O poema, no seu conjunto, é a história da conversão de um pecador, por isso seu sentido moral se aproxima dos valores da cristandade. A viagem do herói até Deus depende da passagem por todos os ciclos do Além, em uma espécie de purificação. Nessa caminhada, ele se depara com os pecados dos outros e com os seus próprios.

Campbell (1995) mostra que esse processo de aprendizado interno é, muitas vezes, representado nas narrativas orais como uma grande viagem, através da qual ocorre o despertar do eu. A partir da peregrinação solitária, o herói busca a si mesmo, tendo por desafio encarar seu próprio eu, em um mergulho abissal. É essa a trajetória heroica com a qual nos deparamos em *A divina comédia*.

A viagem inicia no Inferno e é finalizada no Paraíso, que seria o momento do alcance da Totalidade junto a Deus. É marcada no texto a diferenciação entre Inferno, Purgatório e Paraíso e seus Círculos. Esses seriam etapas intermediárias, havendo uma diferenciação a partir dos pecados cometidos. Alighieri descreve esse espaço da seguinte forma:

A terra é uma esfera imóvel no centro do universo, circundada pelas superfícies esféricas dos céus, cada uma delas com seu próprio

movimento. No Empíreo, externo a todos os céus, encontra-se a sede de Deus, motor imóvel do universo. Só o hemisfério boreal é habitado na terra; as águas ocupam o hemisfério austral. O inferno se abre no hemisfério boreal como um anfiteatro na forma de um cone cujo vértice coincide com o centro da terra. A voragem cônica foi aberta pelo maior dos anjos rebeldes, Lúcifer, que depois de jogado do Empíreo, acaba encravado no centro da terra. A terra que se retraíra diante da queda de Lúcifer, ressurgiu do lado oposto, no hemisfério austral onde se eleva a montanha do purgatório. O cume do monte é o paraíso terrestre (ALIGHIERI, 1989, p. 155).

Como os pecados são apresentados dentro de cada Círculo com suas características específicas, o leitor acompanha as faltas daqueles que foram conduzidos para aquele lugar e as penas que lhes foram impostas. Por exemplo, no terceiro Círculo do Inferno, encontram-se os gulosos, que são flagelados por uma chuva de granizo, água e neve, e dilacerados por Cérbero, o horrível cão com três cabeças (ALIGHIERI, 1989, p. 29-31). No segundo recinto do Purgatório, Dante depara-se com os invejosos, que têm como purgação ficar com os olhos cosidos a fio de ferro (Ibidem, p. 195-199).

Aliás, é a presença do Purgatório no texto de Dante que concretiza o “novo” espaço definido pela Igreja, além de desenvolver todas as práticas determinadas por ela. No Purgatório, Dante encontra almas que suplicam por compaixão, solicitando orações. Estes, ao perceberem que Dante é vivo e que voltará à terra, pedem para que ele procure suas famílias e peça para que orem por eles, por sua salvação. Diz ao herói um dos mortos: “Procura meus familiares em Fano e roga-lhes que com piedosas preces abreviem o suplício com o qual pago os pecados outrora cometidos” (Ibidem, p. 165). A súplica por orações é reiterada em várias passagens durante a permanência de Dante no Purgatório.

O pecado original também é discutido no texto. Ele está relacionado com a condição de ser vivo, ou seja, aquele que nasceu está marcado pelo pecado de Adão e por isso irá morrer. Esse é o caso do protagonista. Dante apresenta-se como “herdeiro de Adão” (Ibidem, p.179).

Os outros homens pertencentes ao reino dos mortos, diferentemente dele, defrontaram-se com sua condição de finitude, por isso essa relação com o pecado original já foi dissolvida. Tanto isso é verídico que Virgílio, ao referir-se a Dante, diz: “gravado ainda pelo peso das carnes de Adão” (Ibidem, p. 188). Além dessa

marca, ele tem seus pecados, que são gravados na sua fronte na porta do Purgatório. São sete letras P, que devem desaparecer ao longo de sua trajetória, que vai do Purgatório até a entrada no Paraíso (Ibidem, p.181).

Também em *A divina comédia* há explicações de como o homem é na Terra e como será depois da morte. Dante Alighieri define o homem como carne e sombra – corpo e alma. A respiração é a marca daqueles que vivem, característica ausente naqueles que habitam o mundo dos mortos. Enfim, os mortos com que o herói se depara ao longo da sua trajetória são meras sombras.

Não é somente a concepção da alma como sombra que aparece na obra de Dante. Na verdade, trata-se do desejo de ser imortal e de preservar a identidade do sujeito que é retomado em *A divina comédia*. Segundo o personagem Estácio, mesmo em mortos, a sombra “compõe sentidos, entre eles o da visão. Por essa razão podemos falar e rir, chorar e suspirar, o que já deves ter notado por aqui” (ALIGHIERI, 1989, p. 250).

Assim, o temor da aniquilação, do nada, que será explorado por uma outra representação, a do macabro, é resolvido em uma linha cristã, através do texto de Dante. Sintetizando, vemos concretizado o espaço do pós-morte e a possibilidade do prolongamento da vida através da alma. Ela é representada pela sombra, que acompanha o homem também em sua vida terrena, demonstrando a vontade de dominar o medo da morte.

Em determinada passagem, Estácio deseja abraçar Dante e este o lembra: “Irmão, tal não intentes, pois é sombra o que de mim vês” (Ibidem, p.233). O herói, que está vivo, reconhece sua condição que é outra à daqueles que o rodeiam, pois apresenta um corpo que projeta sombra, que deixa os habitantes do reino dos mortos inquietos. No sexto recinto do Purgatório, ocorre o mesmo fato quando questiona Forese: “Nota que eu não sou o único a esperar tal revelação, mas toda esta gente, maravilhada, observa o ponto onde teu corpo, obstruindo a luz, projeta sombra” (Ibidem, p. 241).

Para Morin, a morte é temida, porque representa a perda da individualidade. Para Becker, é o fim da trajetória heroica. Em Dante, a representação de alma como sombra que perpassa o pós-morte, de alguma forma dá alento, pois a identidade do ser permanecerá para sempre. Vemos que Dante,

no sexto recinto, reconhece Donati, mesmo este estando esquelético em função de sua pena. Diz o herói:

Quem seria, eu não alcançaria reconhecer por seu aspecto, mas a voz, sim, me deu indicação segura. Centelha de lembrança iluminou-me a memória e os desnudados traços pude recompor até identificar Forese (ALIGHIERI, 1989, p. 239).

Assim, a crítica a respeito da morte aponta para um temor relacionado principalmente à aniquilação do corpo e ao enfrentamento do desconhecido, que é o pós-morte. Elementos que são essenciais ao pensamento ocidental, como o heroísmo e a individualidade, são questionados. Por fim, o discurso da Igreja tenta solucionar este impasse e Dante as retrata na sua obra.

1.4 – A irrupção do macabro

*O homem pode ultrapassar o que o aterra,
pode olhá-lo de frente.*
George Bataille

Percebemos que o tema da morte na Idade Média, em um primeiro momento, seguiu predominantemente a linha cristã, principalmente nascida e desenvolvida em função do temor humano. A fim de neutralizar a força de que essa ideia suscitava no homem, desestruturando suas ações humanas, a Igreja passa o poder de manipulação para suas mãos, organizando a sociedade em torno desse assunto.

Bakhtin (1993) demonstra que a festa oficial, no caso o discurso e os ritos cristãos em torno da morte, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. Essa festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Assim, solidificavam-se os conteúdos definidos pelo imaginário oficial.

Mas, paralelo a esse pensamento vigente, Bakhtin aponta para as

manifestações populares que ofereciam uma outra visão do mundo “deliberadamente não oficial” (BAKHTIN, 1993, p. 04). Os ritos e espetáculos eram organizados à maneira cômica, marcando uma diferença em relação aos cultos e às cerimônias oficiais da Igreja ou do Estado.

Ao contrário da festa oficial, o Carnaval apresentava-se como o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente; de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, do futuro, das alternâncias e das renovações. Ela se opunha a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e a toda regulamentação. Ela apontava para um futuro ainda incompleto (Ibidem, p. 08 e 09).

Segundo o teórico, esta cultura popular construiu, ao lado do mundo oficial, “*um segundo mundo e uma segunda vida*” (Ibidem, p. 05), experimentados em determinadas circunstâncias, criando uma espécie de “dualidade do mundo”. Essas formas, que apareceram e se impuseram, eram exteriores à visão da Igreja, pois elas pertenciam à esfera particular da vida cotidiana. A partir da emergência desse outro elemento, existiu a proposta de uma nova visão cultural, que abarcou a representação da morte medieval.

A personificação da morte já havia sido discutida em vários momentos da humanidade. E esse legado cultural pode ser encontrado ainda nos povos antigos. Conforme o *Dicionário de símbolos* (1998), na iconografia antiga, a morte é representada:

por um túmulo, um personagem armado com uma foice, uma divindade com um ser humano entre as mandíbulas, um gênio alado, dois jovens, um negro, o outro branco, um cavaleiro, um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente ou qualquer outro animal psicopompo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 622).

No Latim, *mors*, *mortis* é sempre personificada e feminina. Os gregos primeiro trataram do tema através da figura de Thanatos – que é uma abstração na mitologia grega, com características masculinas. Thanatos era uma espécie de condição abstrata de não vida para os gregos no início dos tempos, pois, para eles, os conceitos como virtude, bondade, amor eram abstratos. Depois, os

artistas começaram a personificar e construir representações, como Platão, a fim de levar suas ideias até o povo que não era letrado. Quanto aos romanos, eles resgataram a concepção grega e só adaptaram seus deuses aos deles, em um período em que a personificação das ideias era amplamente usada.

Nas narrativas populares², a morte sempre apareceu personificada. Nessas histórias que nasceram nas sociedades primitivas e atravessaram séculos, o povo é visto como quem realmente conservou as antigas tradições e costumes, os quais foram transmitidos através da oralidade. Segundo essas narrativas, a figura da morte aparece diante do sujeito para anunciar o momento do fim e ele a reconhece.

O conto “O homem que enxergava a morte” narra a história de uma família miserável, e, com a chegada do sétimo filho, o pai busca uma madrinha para o filho. Ele encontra a morte, que está vestida com uma capa escura e que está apoiada em uma bengala de osso. Ela oferece-se como madrinha de seu filho. O homem aceita. Em troca, ele será médico e rico. Mas tem que ajudar a morte no seu ofício:

Daquele dia em diante, caso fosse chamado para examinar algum doente, se visse a figura dela, a figura da Morte, na cabeceira da cama, isso seria sinal que a pessoa ia ficar boa.

– Em compensação – rosnou a Morte – se me enxergar no pé da cama, pode ir chamando o coveiro, porque o doente logo, logo vai esticar as canelas (AZEVEDO, 2003, p. 14).

Porém, ele tenta enganá-la, quando é chamado para atender uma moça gravemente doente. Quando o médico entra no quarto, já enxerga a Morte ao pé da cama. Penalizado com o fim tão precoce da jovem, então resolve: “Vou ter que desafiar minha comadre” (Ibidem, p.16). Então, rapidamente vira o corpo da moça para que a cabeça fique no lugar dos pés e consegue salvá-la.

A Morte, então, procura o compadre, e diz que o leva no lugar da moça. Mas, mais uma vez, ele engana-a, pedindo para a Morte levá-lo somente depois de ele rezar um Pai-Nosso. A morte jura, e ele não reza. Mas a Morte fica na espreita, e, depois de alguns anos, o homem encontra um corpo morto no meio

² Ricardo Azevedo fez uma seleção das principais narrativas populares brasileiras sobre a morte. Segundo ele, essas narrativas chegaram ao Brasil através dos portugueses (AZEVEDO, 2003, p. 7).

do seu caminho. Resolve enterrá-lo, porém antes reza um Pai-Nosso. Ao terminar a oração, o morto abre os olhos, era a Morte pronta para carregá-lo.

Em “O último dia na vida do ferreiro”, o ferreiro ajuda uma velha miserável e, em função disso, consegue que três pedidos sejam concedidos: ferro e carvão para poder trabalhar o resto da vida; uma mesa mágica sempre com comida; e uma viola, que fizesse as pessoas saírem dançando sem conseguir parar. A morte aparece, e o ferreiro puxa a viola e a música mágica faz a Morte sair dançando sem parar. Com isso, ele consegue negociar mais um ano de vida em troca de parar de tocar.

No ano seguinte, ela aparece com a foice, pronta para a missão, mas o ferreiro ainda adia por mais algumas semanas seu fim, mandando a esposa dizer que ele não estava. A Morte exige que o trato seja cumprido, retornando na semana seguinte. Mas o ferreiro tenta enganar a morte mais uma vez utilizando um disfarce, pintando os cabelos de preto, colocando barba postiça e óculos de lentes grossas. Mas a Morte, mesmo não o reconhecendo, decide carregar consigo aquele homem, pois tinha que cumprir sua missão. Na verdade, ele era o próprio ferreiro.

Em “A quase morte de Zé Malandro”, Zé Malandro divide seu jantar com um viajante faminto, e, como agradecimento, este oferece quatro pedidos mágicos a Zé. E ele escolhe: ter o dom de ser invencível no baralho; ter uma figueira, e quem subir nela só desce com sua ordem; ter um banco, e quem sentar nele só sai com sua ordem; ter um saco de pano, e quem entrar nele só sai com sua ordem.

Quando Zé está muito velho, aparece a morte vestida com uma capa preta segurando uma foice para levá-lo. Como último pedido, ele pede para comer um figo. Como está muito velho, pede para a morte pegá-lo. E a morte fica presa em cima da figueira, só conseguindo descer depois de conceder mais sete anos de vida para Zé.

Depois, aparece o diabo para carregá-lo, e este fica preso no banco, só sendo libertado depois de conceder mais sete anos de vida para Zé. O diabo e a diaba retornam após sete anos, e eles ficam presos no saco. Mas como Zé já está cansado, velho demais, ele acaba soltando os dois. E, quando finalmente morre,

ele fica vagando na Terra, pois nem no Céu nem no Inferno querem saber dele.

No conto “O moço que não queria morrer”, um vulto misterioso apresenta-se ao rapaz como Morte a fim de conduzi-lo ao seu destino. Mas ele não aceita seu fim e manda a Morte ir embora. Mas o encontro entre os dois marca o rapaz, que decide ir buscar um lugar onde ninguém morria. De tanto procurar, encontra um castelo, e, perto de uma fonte, encontra uma moça. Ela conta que aquele é o lugar que ele estava buscando, que ninguém morre. Então, por ali ele fica.

Mas o tempo passa, e o jovem começa a sentir falta dos amigos, da família e da cidade onde ele tinha nascido. Mas é tarde demais. Já haviam se passado quinhentos anos. Mas, mesmo assim, o rapaz decide rever sua vida anterior. Então, a moça lhe oferece um cavalo, mas a condição é que ele não desça do animal nem coma nada fora do castelo. E ele parte. Chegando lá, não reconhece nada nem ninguém. Sente-se desconsolado. De repente, passa um homem levando uma carroça cheia de maçãs. A fome aperta. Ele pede algumas maçãs, e o homem as entrega, revelando-se ser a Morte.

Portanto, a partir da utilização da tradição dos povos antigos, medievais e das narrativas populares, o homem desse período determinará que será através do riso que ele irá experimentar a sensação aguda da vitória conseguida sobre o medo. Nesse caso, o medo da morte não será dominado com o entorpecimento oferecido pelo pensamento cristão. Segundo Huizinga (1978), os sentimentos de piedade, resignação, consolação, estimulados pela norma oficial deixam de ser expressos e são absorvidos pela acentuada e demasiadamente vívida imagem da morte horrenda e ameaçadora. Bakhtin (1993) considera que esse medo vencido sob a forma do cômico é construído quando os símbolos do poder e da violência são virados do avesso. Enfim, as correntes populares vão retratar a morte de forma aguda, que resultará no macabro.

Huizinga (1978) conta que, na segunda metade do século 13, nasceu a palavra *macabré*. De acordo com ele, nos versos do poeta Jean Le Fèvre, *Je Fist de Macabré la Danse*, de 1376³, é que encontramos a certidão de nascimento da palavra. E é nesse texto que a concepção da morte representada na arte e na literatura revestiu-se de uma forma espectral e fantástica.

³ Huizinga esclarece que esta poesia está desaparecida (HUIZINGA, 1978, p. 135).

Spina, ao traçar os temas recorrentes entre os séculos 12 e 15, define que a questão da morte nasce literariamente nesse período, pois “ocupa obsessivamente a consciência dos homens, invadidos pelo desespero e pelo ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome” (SPINA, 1997, p. 58). A expressão dessa conjuntura dolorosa dá-se na presença da morte exposta a partir de imagens como: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição, a putrefação, a imparcialidade da morte e outros.

Para Vovelle (2002), o macabro manifesta-se pela descoberta da aparência individual da morte. Segue daí o fascínio pela contemplação hipnotizadora do cadáver, do corpo apodrecendo e caindo os pedaços, revelando a morte física como condição humana, sem máscaras.

Portanto, costumam-se chamar “macabras” as representações realistas do corpo humano durante a sua decomposição. O desejo de inventar uma imagem personificada da morte resultou no desprezo de todos os aspectos dela que não fossem suscetíveis de representação direta. Assim, as mais cruas concepções da morte, e somente essas, fixaram-se nos espíritos.

No fundo, o sentimento macabro constituiu-se no terreno de contraposição à ideia oficial (HUZINGA, 1978, p. 138). A Igreja idealizou o homem depois da morte através da simbologia da sombra, como já observamos em *A divina comédia*, buscando a reintegração com o corpo, mas não isolou a morte como entidade própria. A cultura popular, por sua vez, construiu uma imagem personificada e aterrorizante.

E é em uma das vertentes do riso que se constrói essa outra representação da morte, que será, segundo Bakhtin, a do grotesco. Procurando definir esse conceito, diz o crítico:

expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância (BAKHTIN, 1993, p. 54).

O macabro é uma via de transgressão das normas institucionalizadas. A

ideia do corpo grotesco amplia essa postura, na medida em que busca exatamente negar a fixação de uma ideia da morte, afirmando uma outra concepção que traz elementos como o riso, o confronto direto com a realidade, buscando inverter as hierarquias existentes e exigindo uma posição mais reflexiva acerca do tema. Assim, é através da imagem da morte com um corpo grotesco que se desenvolve o macabro.

Mesmo que a irrupção do macabro seja uma via alternativa e rompa com os modelos normativos, percebemos que no imaginário da Idade Média ocorrerá uma confluência tanto das representações da morte advindas da via oficial como desse fluxo proveniente da cultura popular, estabelecendo uma duplicidade em torno do tema da morte.

1.5 – O tema da Dança Macabra

*Tu crois et puis tu te nurris
Tu vis puis muers et puis porris
Et après ce tu n'es mès rien.
Pierre de Nesson*

A partir do macabro, estabelecem-se várias representações associadas à ideia da morte personificada. A dança macabra é prioridade a partir do aparecimento do motivo de três mortos e três vivos na literatura francesa do século 13. Neste relato, ocorre um encontro inusitado de três cadáveres com três jovens, no retorno de uma caça. Os rapazes de um lado, os mortos do outro, estes com o ventre aberto envolvidos em uma mortalha, olhando-os. A arte também apresentou esse tema, como vemos em “Os três mortos e os três vivos”.



Ilustração 3: *Les trois morts et les trois vifs*, de Robert de Lisle, 1310.

Neste díptico⁴ do século 13, duas telas separam duas situações, dois mundos, duas condições: vivos e mortos, em espaços divididos. Embora o tema seja o encontro, não existe interação entre eles. Mas as duas telas se complementam, e isso é possível de perceber pela posição das cabeças dos vivos e dos mortos, pois é como se uma espelhasse a outra.

Os três jovens são personagens da aristocracia, mostrada pelos trajés, pelas coroas e pelos gestos refinados. Outro detalhe nesse grupo é a presença de símbolos típicos da nobreza: um deles tem o cetro na mão, que representa autoridade. O outro jovem leva consigo um falcão, ave que simboliza a caça, que era um passatempo comum nos reinos de então.

As cores apresentadas na tela à esquerda transparecem vida. São fortes e contrastantes, e há riqueza de detalhes no tratamento das vestes e dos mantos. Na outra tela, inicialmente, nos deparamos com um fundo que lembra os tecidos nobres, mas as vestes e os esqueletos estão opacos, as mortalhas são farrapos rasgados. O ventre de um deles está aberto e vazio, e o outro tem a presença de vermes, indicando que eles estão em processo de decomposição. O sorriso das caveiras revela que elas carregam consigo o destino do outro: um sorriso de triunfo sobre a vida, que é passageira.

⁴ Díptico: conjunto de duas tábuas articuladas por dobraduras, com algum motivo pintado ou esculpido em relevo e que se pode fechar ou expor abertas (HOUAISS, 2004, p. 1049).

Ao longo do tempo, as atitudes e os gestos do motivo dos três mortos e três vivos modificaram-se: no começo, os mortos estavam estáticos, em pé ou estendidos, mais objeto de meditação do que de assombro. Porém, segundo Vovelle (1983), ao longo do século 15, os mortos movimentaram-se. Primeiramente, eles começaram a sair da tumba, agressivos, em direção aos rapazes que fugiam. Posteriormente, foi iniciada uma dança entre os pares.

Foi a dança propriamente dita que definiu o tema da Dança Macabra. Comumente, apresentava-se uma série de pares que dançavam enlaçados. Cada par era constituído por um vivo e um morto, e era este quem dava o ritmo à dança, pois era o único a movimentar-se. O vivo aparecia rígido e constrangido.

Ainda nos pares dançando, apresentava-se cada par formado por uma múmia nua, putrefata, assexuada e muito animada, e por um homem ou uma mulher, vestido segundo a própria condição social. A morte estendia a mão para o vivo que iria arrastar, convidando-o para a dança. Para Ariès (1982), a arte presente na Dança Macabra reside no contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos. Para ilustrar, temos a obra de Niklaus Manuel.



Ilustração 4: *Danses de morts*, de Niklaus Manuel, 1649.

Na Ilustração 4, temos um cenário com arcadas grandiosas lembrando palácios. Aparecem emblemas da nobreza, e o tratamento das cores ganha cada vez mais força simbólica, pois mostra as diferenças entre vivos e mortos. Enquanto o cenário é de vida aristocrática, a presença da morte inoportuna se apresenta. Ela é uma caveira cor de terra (ou suja de terra), portando na cintura a espada (de soldado) agora sem utilidade (parece enferrujada), e nas mãos uma gaita-de-foles que ela toca para o jovem, em um explícito gesto de sarcasmo e de convite para se unir a ele para a dança.

O jovem da tela está parado e retraído. Ele parece simbolizar todos os jovens (moças e rapazes). Isso é notado pela singularidade com que é tratado o traje. De um lado, vê-se uma veste tipicamente feminina aos padrões da época – babados, sobressaia – e, diametralmente oposta, a figuração de outro traje (outro jovem), que, ainda que porte vestes femininas, apresenta estar calçado com botas masculinas, carrega uma espada na mão e suas feições são masculinas. A expressão é de desconforto frente ao encontro animado com a morte.

Outro elemento que está presente na Dança Macabra, segundo Vovelle, é o diálogo entre vivos e mortos. Novamente, a morte figura como um cadáver, com o ventre aberto, por onde saem as palavras. Os mortos lhe falavam das passadas grandezas e os avisavam que o seu fim estava próximo. Os mortos diziam: “Tal como eu fui tu és, e tal como eu sou tu serás”⁵ (VOVELLE, 2002, p. 24). Era uma lição que buscava mostrar a aniquilação do ser depois da morte e se tornou largamente conhecido. Poetas e escritores envolveram-se no trabalho de apresentar o processo da destruição do ser resultante da morte. Vovelle resgata um texto de um anônimo inglês do século 14, que descreve um cadáver de forma precisa e com detalhes:

*Suas orelhas cairão
E seus olhos se obscurecerão
E seu nariz cairá
E sua pele se tornará mais espessa
E sua língua balbuciará
E seus lábios tremerão
E seus dentes rangerão*

⁵ No original: “*Tel je fus comme tu es/Et tel que je suis tu seras.*”

*E seus pés se imobilizarão
E seu coração se quebrará*⁶
(VOVELLE, 1983, p. 108).

Além da exploração da figura da morte dilacerada, a dança exercia um papel importante, pois era uma prévia da morte, na qual era travado um diálogo em que a morte fustigava, denunciava, brincava com o vivo. Este respondia de forma débil, dolente, resignada. Os mortos conduziam os vivos e os levavam para seu fim, sem violência extrema.

Os vivos representavam, dentro da ordem hierárquica, a sociedade medieval: o imperador, o rei, o conde, o escudeiro, ou o papa, o bispo, o cônego, entre outros. E cada vivo tinha sua morte. Não era a Morte que era apresentada como duplo, mas, sim, uma morte específica para cada um.

A discussão social aparece na medida em que se estabelece uma diferenciação entre a postura da morte diante da nobreza e em relação ao povo. Vovelle exemplifica que as mortes que aparecem no tema da Dança Macabra colocam-se como justiceiras das desigualdades sociais. A figura do cônego é marcada pela sua pança, ou seja, seu “pecado” é explorado pelo tema e não por sua beatitude. A morte dirige-se para este vivo de forma ríspida, dizendo: “O mais gordo, mais cedo apodrece”⁷ (VOVELLE, 1983, p. 112). Em contrapartida, o povo, extenuado de cansaços e misérias, é poupado pelas mortes. Ao invés de elas serem cruéis, tinham compaixão. Por isso, o riso em relação às altas camadas sociais acabava sendo a arma popular que definia a morte como niveladora e igualitária.

É a revanche das desigualdades da vida, a reveladora impiedosa das falsidades e das vaidades. Huizinga comenta a existência de uma conversa macabra com o mesmo propósito:

Enquanto lembra aos espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas terrenas, a dança da morte ao mesmo tempo prega a igualdade social tal como era compreendida na Idade Média, a morte nivelando as várias categorias sociais e profissões (HUIZINGA, 1978, p. 135).

⁶ No original: “*Ses oreilles tomberont/Et ses yeux s'obscurciront/Et son nez se pincera/Et sa peau s'épaissira/Et sa langue balbutiera/Et ses lèvres trembleront/Et ses dents griceront/Et ses pieds s'immobiliseront/Et son coeur se brisera..*”

⁷ No original: “*le plus gras est plus tôt pourri*”.

Mas o cerne da representação da morte presente na Dança Macabra, desde o motivo de três mortos e três vivos, é a ideia do duplo. Desde essa primeira manifestação, em que eles proclamavam: “Tal como eu fui tu és, e tal como eu sou tu serás”, a morte exerce uma carga simbólica, pois reproduz o reflexo daquilo que o outro será. É imposta para o homem a visão de sua totalidade, apresentada pela presença da morte, que estabelece uma ligação individual entre o par que dança. A morte laça, aprisiona, é vingativa em relação ao sujeito, individualmente, ou na representação de um todo social.

Podemos pensar na divisão da personalidade do vivo que se defronta com seu lado imortal. Esse lado imortal agora está definido pela figura da morte, a qual é construída para discutir a questão da aniquilação. Em vez da sombra que, de certa forma, ameniza ou ilude o homem quanto ao seu fim, aparece o morto ou a morte, pois a ideia não é que o outro seja a continuidade deste, mas, sim, sua “consciência” que lhe afirma sua mortalidade. É o outro lado do indivíduo, aquele que o aterroriza. Esse sentimento é o mesmo terror que muito tempo depois apareceu na literatura, com “William Wilson”, de Edgar Allan Poe.

1.6 – O tema do Triunfo da Morte

*Digo que nesses lugares a morte reinou
em todos os cantos.
Daniel Defoe*

O Triunfo da Morte também é um tema que apareceu em função da irrupção do macabro. As primeiras figurações sobre a personificação da morte, desenvolvidas através dessa ideia, são de 1348, na Itália. A marca da representação da morte na Dança Macabra era o confronto pessoal do homem com a morte. Aqui, o tema, segundo Philippe Ariès (1982), continua sendo o da personificação da morte, mas a relação com o outro ocorre através do coletivo.

Ao tratar do tema do Triunfo da Morte, Michel Vovelle (1983) apresenta duas vias sobre a alegoria da morte. A primeira teria sua base na fundamentação

cristã. A segunda via seria essencialmente popular, desenvolvida baseada no motivo de três mortos e três vivos. As influências, de ambos os lados, acabam por construir uma figura singular, que apresenta algumas modificações, dependendo do período e do local em que foi desenvolvida, resultando em o Triunfo da Morte.

A construção do tema se inicia com a iconografia medieval da imagem da morte como dragão ou como demônio. Essa manifestação está vinculada à referência cristã, pois estimula o temor da morte, fazendo ligação da morte com a ideia do inferno como no *psautier*⁸, de Henry de Blois, *L'Enfer fermé par un ange*, do século 12. Lá, o monstro está com a mandíbula repleta de homens, e a chave está em poder de um anjo.



Ilustração 5: *L'Enfer fermé par un ange*, de Henry de Blois, século 12.

A Ilustração 5 nos remete ao imaginário cristão, pois o pós-morte é mais representativo do que a Morte em si mesma. O castigo para os pecadores é o inferno, a danação e não a perda da vida, da carne, já que a vida continua no Paraíso com a ressurreição da carne.

⁸ *Psautier*: conjunto de 150 salmos bíblicos integrados que contêm uma ilustração.

Aqui, vemos a figura de um grande monstro com características horripilantes: misto de dragão, baleia, touro. O tratamento dessa figura é detalhado, mostrando pelo e escamas, de cuja cabeça afloram outros pequenos monstros que expressam agressividade, voracidade, na ânsia de alimentar-se dos desvalidos. Dentro da bocarra, animais são figurados como soldados, como cabras peludas e com chifres que agridem e empurram para a goela do monstro os cadáveres. Esses são mostrados em carne e osso e não como esqueletos. Ali aparecem vários tipos de pessoas: princesas, príncipes, jovens, homens do clero, reis, sendo açoitados, puxados pelos cabelos, em uma nítida expressão de “castigo”.

Na porta da bocarra, enquadrada por dentes poderosos e presas do monstro, há dois grandes monstros segurando com as presas a porta do Inferno. Do lado externo, aparece o anjo, impassível, e com uma fisionomia de resignação. Ele tem nas mãos a chave que encerra os maus no inferno, para assegurar que não irão molestar os eleitos.

Progressivamente, a morte triunfante toma a forma de esqueleto ou de múmia, resgatando a via popular. Segundo Vovelle, ela será a alegoria mais arraigada no imaginário medieval presente na literatura, na iconografia, na escultura e na estatuária religiosa, definindo o tema do triunfo da morte (VOVELLE, 1983, p. 118.) Também o “sorriso” macabro vem dessa tradição. Na iconografia, vemos seus dentes saltados para frente, sugerindo um riso cínico, pois, conforme Propp, este se prende ao prazer desfrutado pela desgraça alheia (PROPP, 1992, p. 160). Não será esse o significado dessa expressão da morte? Ela também está envolvida em uma mortalha rasgada, retomando a ideia de transgressão de uma situação passiva junto ao túmulo⁹.

Posteriormente, quando o tema alcança uma linguagem própria, surge a morte de forma personificada. Ela é feminina, rompendo com o pensamento cristão, buscando outras fontes de inspiração para tal significado, possivelmente na Antiguidade Clássica. A ideia feminina envolvendo a representação da morte acaba por desenvolver ainda mais a dualidade da figura da morte. Atributos como a beleza, a sedução confundem ainda mais os humanos, que já estavam

⁹ Rever ilustração 1, *La mort triomphante*.

amedrontados com sua presença, e agora também se sentem seduzidos por tal figura.

A imagem feminina da morte é consolidada em *Triunfo da Morte*, de Petrarca: “Quando outra insígnia vi escura e triste, / E uma fera dona em veste negra / Com tal furor, qual eu não sei se atrás, / No tempo dos gigantes fosse Flegra” (PETRARCA, [s/d], p. 141). Neste texto, a morte tem voz. Ela se dirige à donzela que deve morrer e se apresenta: “Eu sou a importuna acelerada, / Chamada de vós, gente surda e cega / A quem morte vem antecipada” (Ibidem, p. 141). Ela é caracterizada carregando a foice, sua mais tradicional companheira, e se diz a responsável pela morte da gente grega, troiana e romana. Acrescenta que se apresenta aos homens na hora exata, “antes que a fortuna / Misture em vossa doce a sua fera” (Ibidem, p. 142).

Quanto à donzela, a morte a consola dizendo para não temê-la, mesmo que o medo seja um sentimento arraigado à sua figura. Ela aconselha a moça a lhe “seguir”: “por melhor se tem / Fugir velhice e os seus tristes dias” (Ibidem, p. 142).

O momento da morte da donzela é versada de maneira direta na poesia de Petrarca: “Da loura cabeça, morte lhe cortou / A trança que seus cabelos tecia. / Assim, segundo o eu lírico, do mundo a mais bela flor levou, / Não por ódio, mas por mais cedo mostrar / Que para reinar na glória se criou” (PETRARCA, [s/d], p. 142). Notamos que há um sentimento de indignação do eu-lírico em função da escolha da morte de levar consigo uma moça tão virtuosa, enquanto naquele lugar viviam outras pessoas, cheias de vícios, que incomodavam a população e que foram poupados. Mas a dama aceita seu destino que é, de acordo com a morte, “reinar no espaço divino”.

Os atributos que acompanham a figura da morte até a concepção específica do tema do triunfo, conforme Vovelle (1983), vêm de várias fontes. Uma das mais divulgadas, a morte a cavalo, está relacionada ao Apocalipse. Neste, apresenta-se o livro selado, que contém os decretos divinos sobre a criação da humanidade, além dos desígnios sobre os servos e fiéis. Os sete selos são abertos pelo Cordeiro: “Quando abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto ser vivo, que dizia: ‘Vem!’ Olhei e vi um cavalo baio e quem nele montava tinha por

nome Morte e o inferno o seguia” (BÍBLIA SAGRADA, 1983. p. 1457). Segundo Simon Kistemaker (2004), de todos os cavaleiros do Apocalipse, somente o quarto tem um nome: Morte. Ela está carregando uma espada e foi-lhe dada a autoridade de matar.

A foice será um objeto muito relacionado à figura da morte, até os dias de hoje. Ela está na poesia de Petrarca, mas aparece no imaginário popular séculos antes, nas Artes da Antiguidade. Uma das mais conhecidas é a figura de *L'Ankou* (VOVELLE, 2002, p. 16), escultura encontrada em uma cripta paroquial de Ploumilliau. Essa imagem é a concepção da personificação da morte ou da mensageira da morte que aparecia nos relatos da tradição oral e nos contos bretões.



Ilustração 6: *L'Ankou*, de Ploumilliau.

A Ilustração 6 é a morte ou sua servidora, concretizada através da figura do esqueleto. Ele está em pé, em uma atitude de triunfo – cabeça elevada –, soberana. O elemento foice aparece levantado, como auxílio para ceifar vidas. Em oposição, ele também carrega a pá, mas como ela está abaixada, não parece ser usada aqui como arma, mas como uma ferramenta para enterrar os mortos.

Assim, essa figura está ligada tanto à ideia de servidora da morte, que tem como função “recolher” as almas dos defuntos, como à Morte que ceifa vidas.

A figura da morte vai sendo construída até chegar nas representações do Triunfo da Morte, encontrado no período de 1340-1350 e 1400. Na pintura de Palermo, *Triumphes de la mort*, a alegoria da morte está em primeiro plano: a morte é um esqueleto armado com um arco, sobre um cavalo também cadavérico, e lança suas flechas sobre um grupo de jovens nobres que tocam música perto de uma fonte. Vovelle (1983) aponta que essa cena seria a vingança da morte sobre os heróis de *Decamerão*, que tentaram enganá-la no momento do seu triunfo, durante a peste de 1348.



Ilustração 7: *Triumphes de la mort*, afresco de Palermo, Palazzo Abatellis, 1446.

Da mesma forma que no tema da Dança Macabra, a morte na pintura de Palermo aparece para romper com as normas sociais. Em um cenário urbano, a morte cavalga entre os vivos lançando flechas. Se observarmos as patas do cavalo, elas pisoteiam as pessoas da nobreza, que são mortas e amontoadas.

Entre elas, podemos ver, principalmente, arcebispos e religiosos. Mas a morte poupa ou mesmo ignora os pobres e doentes, que estão colocados à esquerda do quadro, pois a ideia de “justiça social” é o ponto essencial da representação da morte.

O tratamento das figuras é minucioso tanto quanto à forma como à representação. Os aristocratas com suas vestes pomposas, as damas com suas joias delicadas no pescoço, turbantes segurando cabelos bem tratados e penteados; a cor, já cadavérica, cinza-azulada de alguns dos personagens recém-abatidos, denotam a preocupação com a expressão do horror da cena. Os gestos, de compaixão de uns, de consolo de outros, de pedido de misericórdia, nos levam a crer na dor desta passagem.

O expoente máximo dessa vertente é a pintura *O triunfo da morte*, de Bruegel: todos os elementos discutidos até o momento ali estão. O tema é abordado em função do período em que a Holanda lutou contra os hapsburgos da Espanha, em 1560. Sem dúvida, a mortalidade humana presenciada nesse período fez submergir a tradição iconográfica da morte, retomando o conflito entre o homem e a morte.

A pintura de Bruegel, mesmo inserida na Renascença, traz na sua essência as antigas tradições culturais do povo flamengo, retomando o folclore medieval para expressar seu modo de pensar a humanidade. Os vícios humanos arraigados na sociedade são apresentados sem a menor esperança de salvação, de arrependimento, em uma espécie de ceticismo em relação à dignidade humana. Há a retomada da alegoria da morte como forma de declarar a miséria humana, rompendo com a concepção de homem ideal do período.



Ilustração 8: *O triunfo da morte*, de Bruegel, 1562.

Nessa pintura, aparecem esqueletos que zombam e atacam os homens, que estão amontoados, mortos ou agonizando. Aparecem simbolicamente presos em armadilhas ou mesmo são mortos individualmente: enforcados, mutilados, pisoteados.

A morte é uma caveira que aparece com a foice, a espada, a corda e a lança. A morte a cavalo, sempre em posição triunfante, está no centro da tela de Bruegel. Os elementos macabros também estão presentes, como os sarcófagos, o carro dos mortos, os corvos, os cadáveres por todos os lados.

As figuras do imperador, do cardeal, do bobo, dos nobres aparecem e são atacadas pela morte. É a vingança dos mais fracos representados pela morte, que busca o fim dos privilégios. O que chama a atenção é que são os tipos que são atingidos, não suas particularidades.

A representação da morte também se faz coletiva. Não é a morte individualizada a decretar o fim de todos, mas um exército que se apresenta. Essa ideia de “exército de mortes” possibilita ao pintor explorar as várias imagens sobre

o tema. Uma carroça repleta de caveiras no lado esquerdo da tela marca que o confronto é entre dois coletivos, o de mortes e o de homens.

Resquícios do cristianismo medieval também estão presentes. Os homens, em alguns momentos, aparecem em posição de súplica a Deus, de joelhos e com as mãos em posição de oração. Alguns elevam as mãos para o céu, e a imagem da cruz relacionada à morte é uma visão tipicamente apocalíptica. A morte mostra-se soberana, zombeteira. Não aparece nenhum sinal de salvação para a humanidade frente ao caos.

Por fim, citaremos apenas o afresco de Buonamico Buffalmaco, *O triunfo da morte*, localizado no Cemitério Monumental de Pisa. Por termos acesso a uma pintura bem degradada, fica impossível analisá-la como fizemos no afresco de Palermo e na pintura de Bruegel. Porém, alguns elementos reaparecem, confirmando as características do tema do Triunfo da Morte. No meio do afresco está representada a morte, com sua enorme foice. Estão espalhados pela pintura corpos em diferentes estágios de decomposição, inclusive sendo comidos por vermes, mortos reduzidos a esqueletos, marcando a morte material, concreta, terrena.

Paulo Alexandre Pereira confirma que o quadro retrata o motivo do Triunfo da Morte, “figurada como niveladora inexorável dos homens e capaz de reduzi-los à sua igualdade natural” (2008, p. 151). Natália Ubirajara Silva considera que essa obra representa “a chocante onipresença da morte no período que a Europa foi assolada pela peste” (SILVA, 2009, p. 56). Enfim, segue a ideia dos outros Triunfos apresentados.

O tema do Triunfo da Morte também foi associado à festa carnavalesca. O mundo aparece de maneira invertida em relação à cultura séria e oficial, todos os elementos macabros provocam o espectador, pois aparecem em primeiro plano. Eles são os protagonistas dessa festa e apresentam o além-mundo de forma alegre, carnavalesca, ao mesmo tempo terrificante, desafiando as normas eclesiásticas a respeito desses elementos, apresentando à sociedade uma nova abordagem sobre a representação da morte.

É sobre a obra de Piero di Cosimo que Michel Vovelle aprofunda a questão. Segundo ele, di Cosimo ficou famoso pelas invenções e pelos

ornamentos que criava, os quais realçavam o desfile. Entre as pompas, destaca-se o carro da morte, cuja descrição transcrevemos conforme uma versão clássica, datada nos anos 1511 ou 1512. Esse carro assombrou o povo, não pelo prazer, mas pelo caráter inesperado de uma horrível invenção:

Esse enorme carro avançava puxado por búfalos, cuja cor negra era realçada pelos ossos e cruzes brancos que os guarneciam. No alto do carro, erguia-se a gigantesca representação da morte, de foice na mão e rodeada de túmulos, que se entreabriam a cada parada e dos quais emergiam personagens cobertos de tecidos escuros, nos quais estavam pintados os ossos dos braços, do torso e das pernas. À distância, máscaras da morte acompanhavam esse carro fantástico, lançando pela metade o clarão longínquo de suas tochas sobre todos esses esqueletos pálidos e todas essas roupagens. O terror chegava ao máximo quando os esqueletos levantavam lentamente as tampas de seus caixões ao som da música surda e lúgubre das trompas e, apoiados sobre um braço, entoavam com voz triste e lânguida este nobre lamento: 'Dor, pranto e penitência...!'. Atrás, ainda avançava toda uma legião de cavaleiros da morte, cavalgando os mais magros e descarnados cavalos jamais vistos e rodeados por uma multidão de criados e escudeiros que agitavam suas tochas acesas e suas bandeiras negras desfraldadas (VOVELLE, 1997, p. 36).

O cortejo carnavalesco macabro, organizado por Piero di Cosimo, impressionou a sociedade ao retomar determinadas representações típicas da cultura popular, como os mortos vacantes, que estavam sendo abafadas pela Igreja. O impacto revolucionário desse carnaval, de acordo com Vovelle (1997), se deu ao fato de que ele fez os mortos saírem de seus caixões e os exibiu em liberdade à luz de tochas dentro da cidade noturna.

Para Vovelle, a partir de 1516 apareceram as festas que escolhiam o tema do Triunfo da Morte. Apresentamos alguns relatos feitos pelo crítico. Diz ele que, em Pistóia, uma confraria promoveu o desfile de um homem trajado de morte com uma grande foice na mão. Em 1577, ocorreu o cortejo de S. João Batista em Florença, no qual o AntiCristo, com os traços de um efeminado debilitado pelo deboche, era acompanhado pela morte. Em 1595, Augusto da Saxônia celebrou uma festa à italiana em Dresden, desempenhando o papel de Mercúrio circundado de coveiros sobre um carro puxado por esqueletos (VOVELLE, 1997, p. 39-49).

Enfim, o tema do Triunfo da Morte elabora de forma minuciosa a figura da

morte, e uma variedade de elementos que a acompanham, possibilitando mais de uma representação, mas insistindo na sua personificação, espalhando-se no imaginário medieval.

1.7 – Os versos da morte, de Hélinand de Froidmont

*Não estejas com rodeios,
diz-me que morte será a minha,*
José Saramago

A personificação da morte – produto tanto do enunciado cristão e popular quanto da representação de ambos ao longo da Idade Média – resultou na obra *Os versos da morte*, do monge Hélinand de Froidmont. Escrita entre 1194 e 1197, ela estabelece um marco na medida em que seu texto explora todas as possibilidades que o tema da morte suscitou até aquele momento.

O poema é construído em uma estância de doze versos octossílabos, ao longo de cinquenta estrofes. Ele caracteriza-se pelo uso de anáforas que constroem a representação da morte: “Que reduces honras a nada, / Que fazes tremer os mais poderosos, / Que fazes resvalar os mais prudentes, / Que buscas todos os caminhos” (FROIDMONT, 1996. p. 15). Também a utilização do vocativo Morte no primeiro verso de cada estrofe marca a presença da figura em cada “cena” criada pelo eu-lírico.

Em um primeiro momento, o cristianismo medieval marca essa poesia. A força dessa tradição, adotada pelo autor, aparece apoiada em sua própria biografia. Froidmont foi um homem predominantemente frívolo, mas uma forte experiência – que quase o levou à morte – acabou modificando sua conduta. Ele decidiu, por consequência, retirar-se para a ordem de Cister.

Em função dessa experiência vivenciada pelo autor, elementos do universo religioso, como arrependimento, pecado, temor, fazem parte do discurso do eu-lírico. Também ele suplica a presença da morte ao longo do poema, para que ela resolva situações com as quais o eu-lírico se depara, como o caos em que se encontra o mundo, ou os pecados que o ser humano não consegue superar.

Paralela a isso, a representação do macabro faz-se necessária no texto, via personificação da morte, pois o temor que ela suscitava através dessa representação foi o recurso que possibilitou o poeta atingir seu objetivo: a exortação dos fiéis ao prosseguimento de um comportamento regido pelos princípios cristãos, capaz de guiá-los à conversão de seus atos. Assim, juntamente com a personificação da morte, apareceu arraigado o discurso ideológico.

Os versos da morte é o primeiro testemunho literário da personificação da morte de que se tem conhecimento, conforme afirma Heitor Magale (1996), na apresentação do livro do poeta. A importância dessa obra é também citada por Claude Blum (1996, p. 279) e Michel Vovelle (1983, p. 108). Podemos observar que a imagem da morte renova-se ao longo do poema de Froidmont, principalmente no que se refere aos recursos utilizados pela morte para arrastar os pecadores junto de si. O poeta também varia os destinatários, aparecendo tanto o drama do indivíduo acareado com sua iniquidade diante de Deus, como também o vivido por todos os seres no Juízo Final.

A questão fundamental que perpassa o livro é trazer à tona o medo existencial do homem frente à morte. A partir dessa ideia, a temática da morte é construída e utilizada como recurso do poeta para justificar a transformação de seus atos e pensamentos e tentar converter os fiéis, como se percebe na 3ª estrofe: “Saúda por mim meus amigos / Inspirando-lhes um santo temor”, e na 22ª estrofe: “Ninguém vence a morte, nem pela força nem pela astúcia, pelo terror que ela passa ao homem”.

A presença física da morte explorada no poema foi resgatada do imaginário popular medieval por Hélinand de Froidmont. Ele acredita na força dessa figura que está no imaginário do leitor, pois ele não a descreve. Não se sabe se a morte representada nessa obra é uma caveira, se está envolta por uma mortalha, se é masculina ou feminina. É marcado somente o apelo do eu-lírico para que a morte apareça.

Porém, os atributos utilizados pela morte ao longo da tradição são amplamente divulgados no texto, com o intuito de pregar o medo no outro. O desejo de aterrorizar todos os seres, até mesmo os animais, diante dessa figura

implacável, predomina nos seus escritos. Para isso, a morte tem uma variedade de objetos que irão lhe auxiliar no cumprimento de sua missão.

O objeto mais difundido ao lado da morte é a foice, que está, sem dúvida, presente na obra de Froidmont. Também aparecem outros recursos, como a clava erguida sobre todos e também o laço. No poema, há a figura da morte carregando um estandarte que anuncia ao universo inteiro a sua presença. Segundo o sujeito lírico, na estrofe 22, a morte aterroriza todos de todas as maneiras: estando perto ou longe, com funda ou roqueira.

Os acessórios utilizados pela morte aparecem também intimamente ligados às peculiaridades de sua vítima ou ao tipo social ao qual pertence. Nessa construção, observamos que está implícita a essência da Dança Macabra, porquanto resgata a ideia de duplicidade em que a morte constitui-se, em uma espécie de espelho do outro. Suas armas transformam-se de acordo com aquela vivência específica de pecado. Por exemplo, em Angivillers, a morte utiliza a agulha para coser, pois, para uma cidade em que o pecado dos habitantes era o excesso de preocupação com a elegância, a morte recorre ao mesmo recurso para mostrar sua superioridade e enfiar “a agulha / para coser suas mangas” (FROIDMONT, 1996, p.24).

Quando a morte apresenta-se aos reis da França e da Inglaterra, o próprio sujeito lírico observa que ela aparece empunhando uma faca de caça ou redes e armadilhas, as mesmas que os soberanos utilizam nas caçadas. Também quando a morte irá encontrar os trovadores “que cantam amores vãos” (Ibidem, p. 14), temos a ligação com a ideia de canto – os trovadores devem passar a cantar “o canto da morte” para que eles não morram. Na décima primeira estrofe, apesar de não especificar um destinatário em particular, vemos que quando o sujeito lírico diz: “A alma no teu espelho se mire”, ele mostra a representação da morte como refletida no espelho de cada pessoa, fechando a questão da individualização até então trabalhada.

Também algumas características da morte são difundidas em *Os versos da morte*. A onipresença ocorre via metáfora, como na terceira estrofe: “tu, que em toda parte tens renda, / Que em todos os mercados tens as vendas”. Ela é reforçada na quinta estrofe quando o poeta diz que é impossível fugir de seu

alcance, afirmando que suas artimanhas são infundáveis e que, segundo a estrofe 21, a morte vaga noite e dia atrás de suas vítimas.

E aparece a morte como Juiz Soberano:

*Que despojas ricos e grandes,
Tu que sabes abater os fortes,
Tu que para os potentados fazes a lei,
Que reduces honras a nada,
Que fazes tremer os mais poderosos
Que fazer resvalar os mais prudentes*
(FROIDMONT, 1996, p. 15).

Ainda esse elemento é retomado na estrofe 12, quando surge a impossibilidade de o homem tentar driblar a morte, transgredir o momento desse encontro utilizando qualquer subterfúgio. Por isso, a figura da morte aparece como “justiceira” em uma terra em que o dinheiro é poderoso o bastante para dar soberania aos que têm. Como para a morte não há privilégios, o sujeito lírico a coloca como vingadora dos fracos e oprimidos.

Onipresente, Juiz Soberano, as representações da morte trazem implícita a ideia igualitária entre os homens, tanto os grandes quanto os campônios, como é sintetizada na 17ª estrofe. Ainda na 26ª estrofe, ela aparece como limite dos poderes e direitos da elite; na 30ª estrofe, é aquela que iguala os seres humanos; na 33ª estrofe, a morte define as questões do mundo, no que se refere às injustiças; ela tem o poder de distinguir o bom e o mau, o bem e o mal e, por fim, na 40ª estrofe, a morte é mais violenta com aqueles que exploram os outros.

Essa postura de justiceira, no que diz respeito às desigualdades da sociedade, está totalmente vinculada à figura da morte. A cultura popular explorou esse ponto tanto no tema da Dança Macabra como no Triunfo da Morte. De forma individualizada, como na dança dos pares, ou em cima do cavalo, sendo impiedosa no momento de triunfar, a Morte tem o papel de justiça sendo feita ainda na Terra.

Ela adquire tamanha importância para o imaginário popular que está presente no conto “Comadre Morte”, resgatado por Adolfo Coelho. O texto fala de um cavaleiro que busca um padrinho para seu filho. Ele encontra Deus, mas não o quer como compadre, pois “tu dás a riqueza a uns e a pobreza a outros”

(COELHO, 1957, p. 71). Mas, ao defrontar-se com a morte, ele declara: “És tu que me serves, porque tratas a todos por igual” (Ibidem, p. 71).

Ainda tomando esse conto como referência, outra questão que gira em torno da morte, que também desperta a atenção de Helinand de Froidmont, é o desejo que o homem tem de enganá-la. Em “Comadre Morte”, o homem faz o pacto com a morte, mas engana-a em troca de dinheiro (conto de Adolfo Coelho) ou por pena da vítima (conto resgatado por Ricardo Azevedo). Mas a morte o acompanha até conseguir arrastá-lo consigo. Portanto, no final, a morte sempre vence.

No poema, o engodo gira em torno de uma espécie de jogo. Avaliando os elementos presentes, quem deseja jogar com a morte é o homem, por querer enganá-la ou atrasar sua hora. Essa questão ocorre na 15ª estrofe: o jogo entre a morte e o homem é viciado, pois o ganhador é sempre a própria morte, embora o eu-lírico anuncie que “meus dados são todos de dois ou de ás”.

Considerada também a dona do tempo, encontramos constantemente na iconografia medieval a morte quebrando simbolicamente o relógio ou acompanhando os últimos grãos de areia da ampulheta, como a xilogravura de Dürer.



Ilustração 9: *A morte e o lansquenete*, de Dürer, 1510.

Na Ilustração 9, aparece um homem que está em estado inicial de decomposição, pois possui cabelos, o rosto ainda não está totalmente desencarnado. Ou ele representa a morte, se levarmos em conta o título da pintura. A ampulheta que ele carrega parece marcar o seu fim ou do outro. Ele encontra o soldado para mostrar que o tempo na Terra está passando.

Em *Os versos da morte*, o poeta pede à morte para ir ao bispado de Orléans avisá-los de que o tempo está passando para eles, por isso devem estar alerta. Segundo a visão do sujeito lírico, a morte mexe com os prazos estabelecidos, os quais em princípio, seriam mais longos.

Na 18ª estrofe, surge o desejo da morte de abreviar o tempo. Na 19ª estrofe, vemos os seguintes versos: “tu que surpreendes brutalmente / Aqueles que creem viver muito tempo”. Seguindo, a 22ª estrofe diz claramente que a morte é quem determina o fim do homem. Na 23ª estrofe, ela aparece como transgressora do tempo natural: “leva o filho antes do pai, colhe a flor antes do fruto”.

Qual seria o lugar de Deus na decisão do destino humano? Se a morte é dona do tempo, ela tem uma ação individual. Entretanto, Hélinand de Froidmont cria uma ambiguidade ao definir em alguns versos que ela é enviada por Deus, como no trecho: “Não temer a Deus a não ser que Ele ameace” (FROIDMONT, 1996., p.19), como se a morte dependesse da vontade Divina, exatamente para atemorizar o sujeito a fim de alcançar seu arrependimento. Igualmente, na 21ª estrofe, a morte aparece para revelar à alma a necessidade de purificar-se para ir ao encontro de Deus.

O tema do Triunfo da Morte é explorado em *Os versos da morte*, sob dois enfoques. No primeiro, o poder que a morte possui de destruir tudo o que existe está explícito na estrofe 28: “O que vale o que o século faz? / A morte logo tudo desfaz”. Essa é uma questão que refere principalmente à época das guerras e pestes da Idade Média, na qual sua “presença” tudo destruíra de modo triunfante.

Em um segundo momento, a morte triunfa em grupos específicos. É o caso dos avaros, dos tagarelas, dos gozadores, como podemos verificar ainda na estrofe 28. Elementos como a beleza, a riqueza, a honra, a grandeza dissolvem-se diante da morte. O sujeito lírico enfatiza na 29ª estrofe que aqueles que não

temem a morte são as primeiras vítimas dela, pois são aqueles que estão “bem alimentados”. Seguindo o poema: “Corpo bem alimentado e carne requintada / Fazem dos vermes e do fogo camisa”.

Os valores cristãos sobressaem-se nos versos de Hélinand de Froidmont. É importante apontar para a ideia implícita da necessidade de mudança de conduta humana para alcançar a Salvação. Na 1ª estrofe, o eu-lírico mostra-se temente – ou “prudente” – à presença da morte, “Já deixei prazeres e paixões”. O poeta suplica à morte para que o ensine a cantar o canto dos tementes a Deus.

Na 6ª e 7ª estrofes, o eu-lírico focaliza a figura de Bernardo, que é um confrade do mosteiro que está demorando para receber a tonsura. Assim sendo, o eu-lírico pede para que Bernardo “ouça primeiro” os passos da morte para logo se definir ao lado de Deus. Depois, ainda falando de Bernardo, o poeta pede para que a morte vá até ele, a fim de pressioná-lo a tomar a decisão de servir a Deus, pois ele “tarda”, hesitando em prosseguir na vida monacal.

O poeta insiste na supremacia redentora da Morte. O eu-lírico pede para a morte ir a Beauvais, até a casa do bispo, seu amigo, para lembrá-lo de que o dia do seu fim virá, e que por isso ele deve iniciar uma nova conduta: “Que ele cuide então em expurgar / Sua vida, assim como verter a água de / Seu barco, e que fuja do pecado” (FROIDMONT, 1996, p.32). O poeta não é um aliado da morte nem aceita sua condição existencial, mas, por outro lado, teme o destino de seu amigo: “Se te odeio, não odeio aqueles / Para quem conduzes teus passos!”(Ibidem, p. 18). Assim, segundo Jean Charles Payen, o que é cantado é a tomada de consciência, pelos pecadores, de sua própria fragilidade (PAYEN, 1996, p. 212).

Dentro desse tema, fica evidente o dilema presente nos homens da época: eles não desejam abrir mão da vida mundana, mas temem a Deus. O instante da morte representa o momento de encontrar Deus, por isso a personificação da morte é tão eficaz nesta tentativa de conversão de fiéis, visto que a atitude do homem diante da morte é marcada pelo temor.

Resta a ideia de que, se o homem se arrepende quando a morte está a rondar, é grande a oportunidade de vencê-la ou de surpreendê-la com um ato inesperado. Será que a morte quer confirmar os vícios humanos e o homem, por

sua vez, quer enganá-la buscando uma nova aliança com Deus? Se pensarmos que a morte constitui-se na marca de Adão, o homem, ao arrepender-se, está adiando um pouco seu fim. Está a humanidade disposta a isso?

Podemos pensar em *Auto da barca do inferno* (2005), de Gil Vicente, que retrata a situação do pós-morte. Ali, cada personagem chega ao limbo carregando consigo seus vícios. É como se a alma humana fosse transparente quanto à sua vivência na Terra, não conseguindo romper com seus pecados. Assim, outro elemento explorado é a ironia.

Essa característica aparece quando, por exemplo, o frade carrega junto de si, depois da morte, a amante e pretende entrar na barca do Anjo. A consciência do seu pecado é inexistente, como verificamos neste diálogo entre o frade e o Diabo:

Diabo: Essa dama é ela vossa?
Frade: Por minha a tenho eu
e sempre a tive de meu.
Diabo: Fizeste bem, que é fermosa!
 (VICENTE, 2005. p. 35)

Em Gil Vicente, todos os personagens insistem em embarcar junto ao Anjo, aceitando sua condição depois que seus pecados são apresentados. No texto, existe a ideia clara de pessimismo quanto à humanidade. Em Froidmont, o ser humano também não consegue desfazer-se de sua conduta. O eu-lírico é cético.

Essa ideia fica clara no trecho: “Morte, que boa peça seria te pregar / Aceitar a pobreza e / Ir nu para ti quando tu queres” (FROIDMONT, 1996, p. 22). Ou seja, rejeitar tudo aquilo que um dia foi avarento, cheio de vícios, e resgatar um novo ser seria uma atitude humana que surpreenderia a morte. Existe um esforço imenso para ser alguém de “bem” – inclusive do próprio sujeito lírico –, deixando subentendido que a natureza humana somente é contida frente ao temor da morte.

O importante é marcar que os versos do monge explicitam uma questão fundamental, que domina e atormenta o homem desde sempre. É a consciência da finitude humana, e da impossibilidade de adiar esse momento. Essas reflexões são encontradas com clareza na 13^a e na 34^a estrofes, resgatando, por assim

dizer, a gênese da questão, isto é, desde o início dos tempos bíblicos: “atacas a mulher e o homem / Porque morderam a maçã”.

Assim, há uma relação estrutural das boas ações com o Paraíso e das más ações com a danação eterna, como aconteceu com Adão e Eva. Por isso a ideia de “servidão da alma”, ou seja, ela deve aceitar sua condição, buscando purificar-se até tornar-se livre do pecado. É uma espécie de preparação para o Juízo Final, como mostrado na 43ª estrofe: “A alma reencontra na balança / Todo o bem e todo o mal cometido”. Deus pune, Deus é exigente, por isso a existência terrena deve ser de sofrimento: “Não é para se rir que se vive”.

Insistindo na necessidade de o homem sofrer as penas terrenas, o sujeito lírico, na 37ª estrofe, declara que é imprescindível uma retribuição de Deus frente às privações dos monges. No caso do pensamento cristão, certamente a recompensa que se aguarda é a da vida eterna. Assim, seguindo as palavras de São Paulo: “Suportar por Deus os tormentos / No lugar de gozar a vida / É a saída de um pobre de espírito / Se é tudo o que espera”.

Na passagem presente na I Epístola aos Coríntios, existe a necessidade da crença na ressurreição dos mortos, que serve de base da fé cristã: “Se não há ressurreição dos mortos, também Cristo não ressuscitou. Se Cristo não ressuscitou, é vã nossa pregação e vã nossa fé” (I Epístola aos Coríntios, XV, 13 e 15).

Encontramos a fundamentação dessa tese cristã através do “Evangelho segundo São Marcos”, quando Jesus convoca a multidão e os discípulos para lhe seguir. Renunciando a si mesmo, ele fala: “Pois aquele que quiser salvar a vida há de perdê-la, mas aquele que perder a vida por amor de mim e pela causa do Evangelho, há de salvá-la”. E Cristo pergunta: “Pois que vantagem será para o homem ganhar o mundo todo, se vier perder a vida?” A resposta está no próprio Evangelho, é a chegada ao reino de Deus. (Marcos, XV, 34- 38)

A influência da Igreja nos versos de Froidmont é poderosa, na medida em que, nas estrofes 38 e 39, o eu-lírico continua argumentando que é necessário o homem ganhar o paraíso pós-morte, pois, sem isso, não fazem sentido as penitências e os sofrimentos. O exemplo que o poeta apresenta é a vida de São Lourenço, um diácono romano de origem espanhola que viveu entre 210 e 258 e

foi martirizado em uma grelha sobre brasas. O sujeito lírico fala de “todos esses santos / que sofreram males sem fim”. E conclui: “Sobre a vida eterna é certo / E mais verdadeiro impossível”, se a morte significa o nada, não teria sentido tamanho sofrimento dos homens santos.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, essa questão é retomada. Cristo pega a barca para deparar-se com seu destino: “Enfim, vou saber quem sou e para que o sirvo” (SARAMAGO, 1991, p. 363). Aí se dá o encontro com Deus. Este revela o seu destino: o de mártir. Jesus ainda argumenta: “Disseste-me que me darias poder e glória”, e Deus assim responde: “Tê-los-ás, mas depois da tua morte” (Ibidem, p. 370).

Concretiza-se, durante a conversa entre Deus e Jesus, a percepção cristã que Hélinand de Froidmont desenvolve em *Os versos da morte*: em vida, o homem deve arrepender-se de seus pecados. Segundo as palavras de Deus no romance de Saramago:

Todo o homem, respondeu Deus, em tom de quem dá lição, seja ele quem for, esteja onde estiver, faça o que fizer, é um pecador, o pecado é, por assim dizer, tão inseparável do homem quanto o homem se tornou inseparável do pecado (Ibidem, p. 376).

Nesse romance, viver na Terra tem somente alegrias falsas, pois elas são fruto do pecado original. A palavra de Jesus é “Arrependei-vos”, porque só dessa forma “terão a esperança duma felicidade lá no céu onde eu eternamente vivo, portanto a esperança de viverem eternamente comigo” (Ibidem, p. 379). E, por fim, ainda em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Deus, a pedido de Jesus, nomeia todos aqueles que, ou pelo martírio ou pela renúncia, irão morrer em nome de Deus, pois para este: “A alma, meu filho, para salvar-se, precisa do sacrifício do corpo” (Ibidem, p. 389).

O livro de Hélinand de Froidmont reforça a questão do sofrimento na terra dos “eleitos” de Deus, quando ele discute a partir da 44ª estrofe sobre as vidas de Nero e São Pedro. O primeiro, que era grande pecador, teve em abundância ouro e riqueza, enquanto o outro, que era santo, viveu como indigente. Segundo as palavras do poeta:

*Um teve verão, outro, inverno,
Um viveu no paraíso,
O outro viveu no inferno,
Um não conheceu nunca os ferros,
O outro foi posto nas grades,
Um de todos os bens gozou,
O outro não teve senão desprezo
(FROIDMONT, 1996, p. 69).*

Aliás, o sujeito lírico discute essa postura de Deus quando comenta: “Deus! aquele abutre tomou em suas garras / Este cordeiro e o engoliu!” (Ibidem, p. 69). Por isso é clara na obra a necessidade da recompensa pós-morte: “Tu não serias justo, se / Não fizesses justiça a Pedro” (Ibidem, p. 69). Finalmente, na 46ª e na 47ª estrofe, o sujeito lírico admite que a conduta divina é correta, já que a glória de São Pedro é reconhecida, mostrando sua vitória. Quanto a Nero, ele cai no esquecimento na Terra e está queimando no inferno, pois nunca foi temente a Deus.

Igualmente, o martírio e a renúncia, tal como foi citado no romance de Saramago, estão presentes em Froidmont, principalmente entre os monges, devido ao fato de a escolha por esse caminho resultar do desejo de estar junto de Deus. Se esse lugar não existir, a fé perde o sentido e o homem aventura-se na vida de pecado, afinal, é essa a sua natureza.

Por isso, o eu-lírico alerta que é necessário arrepender-se dos pecados e das faltas, purificando a alma para seguir tranquilamente o caminho do pós-morte. Aquele que não o fizer lamentar-se-á eternamente. Enfim, como tentativa de busca penitencial, o sujeito lírico questiona a origem do pecado: “Por qual mistério / Desejamos nós tanto a carne / Que corrompe tanto nossa natureza?” (Ibidem, p. 76). Para ele, aqueles que se deixam levar pelo pecado pagam um preço alto demais: “É uma aposta funesta” (Ibidem, p. 76). Quanto ao prazer efêmero em vida, o sujeito lírico conclui que “minha sopa me é mais cara” (Ibidem, p. 76), ou seja, ele escolhe a vida de privações e renúncia diante da recompensa no céu.

E, por fim, o sujeito lírico comenta, nas estrofes 34, 35 e 36, que a única ideia que pode se contrapor à morte é a da loucura. A loucura liberta o homem desse temor da morte em vida, pois ela considera a morte um nada. Na verdade,

a loucura não tem consciência da morte.

Mas o sujeito lírico acaba rejeitando essa concepção da morte definida a partir da loucura, afirmando que aceitar o nada “tira a Deus sua providência”, reiterando a importância da religiosidade para o poeta. A esse contraponto, o eu-lírico percebe que, se a morte é o nada, “É melhor fazer loucuras / Do que viver na continência / Mas se não há outra vida / Entre o ser humano e o porco / Não há diferença” (Ibidem, p. 55).

Ele continua esses questionamentos sobre a vida pós-morte acrescentando: “Se não há outra vida”, todos deixariam levar-se pelos prazeres sem remorsos. A concepção de pecado perde o sentido. Se a morte é o nada, o sujeito lírico finaliza: “Eles escolheram o mau posto / Todos os da ordem de Cister”. Percebemos que a fé não é a motivação dos monges. O arrependimento e a privação a que se sujeitam ocorrem devido ao pós-morte.

Enfim, fica claro que a maior preocupação do poeta são os monges, pois, afinal, Froidmont ficou recluso para arrepender-se de sua vida insana, voltada para os prazeres terrenos e agora atormenta o corpo com a culpa e a busca do perdão divino e a redenção no final dos tempos. Da mesma forma, ele exige dos monges esse retorno a uma vida verdadeiramente cristã. E, para isso acontecer, o poeta recorre à imagem da morte popular para vitalizar o discurso da Igreja.

1.8 – A peste

*Lá dentro, tudo isso e segurança.
Lá fora, a “Morte Rubra”.
Edgar Allan Poe*

Além do livro de Hélinand de Froidmont, que trabalhou profundamente com a representação da morte no imaginário medieval, apresentamos outras três obras que colocaram a morte como tema, criando como cenário a peste que assolou a Europa na Idade Média. Iniciamos pelo contexto histórico:

Afirmo, portanto, que tínhamos atingido já o ano bem farto da Encarnação do Filho de Deus de 1348, quando, na mui excelsa cidade de Florença, cuja beleza supera a de qualquer outra da Itália, sobreveio a mortífera pestilência. Por iniciativa dos corpos superiores ou em razão de nossas iniquidades, a peste atirada sobre os homens por justa cólera divina e para nossa exemplificação, tivera início nas regiões orientais, há alguns anos. Tal praga ceifara, naquelas plagas, uma enorme quantidade de pessoas vivas. Incansável, fora de um lugar para outro; e estendera-se, de forma miserável, para o Ocidente (BOCCACCIO, 1979, p.11).

O trecho, extraído de *Decamerão* de Boccaccio, apresenta a Europa tomada pelo pânico em função da presença da epidemia que devastava inúmeras cidades, causando sofrimento, dor e angústia. Esse período foi difícil para a humanidade. Por isso, a morte apareceu como triunfante, enquanto o homem ficava em segundo plano. Esses acontecimentos são discutidos em *Decamerão*, de Boccaccio, que foi escrito ainda em 1348; em *Um diário do ano da peste*, de Daniel Defoe, de 1722, e no conto de Edgar Allan Poe “A máscara da Morte Rubra”, de 1842.

Observamos nas palavras de Daniel Defoe como esse sentimento difundiu-se:

Objetivamente, refiro-me à morte não mais se satisfazer em pairar, se podemos dizer assim, sobre a cabeça de cada um, entrando nas casas e nos quartos para contemplar a face das pessoas. (DEFOE, 2002, p. 48).

Iniciemos com *Decamerão*. Nesta obra, ainda na primeira jornada, Boccaccio faz questão de relatar a peste, considerando que “esta obra terá um início triste e maçante” (BOCCACCIO, 1979, p. 11). Ele conta como a epidemia espalhou-se por Florença, as características da doença e a tradição das cerimônias fúnebres.

Sobre esses ritos, o autor mostra como eles foram realizados pela nobreza, e como foram se extinguindo à medida que o número de óbitos ia avançando. Na tradição, a presença do padre era fundamental, como o cortejo de parentes e o enterro na igreja escolhida pelo morto. No auge da peste, muitos foram enterrados sem a presença do clérigo nem da família no templo mais próximo. Mas, mesmo havendo substituições nas cerimônias nobres, elas não chegaram ao mesmo nível das dos pobres.

Segundo Boccacio, estes eram retidos em suas casas e ali morriam, ou eram abandonados na rua onde faleciam. Devido ao mau cheiro, eram enterrados em cova comum. Mostra-se necessária essa passagem do autor para marcar privilégios, deixando a morte de ser igualitária nos períodos de grandes medos coletivos. Além disso, fica acentuado o esforço para manter as hierarquias.

Nesse momento, abre-se um abismo entre a representação da morte construída pelo imaginário popular e a realidade em si. Apoiando a realidade, está a Igreja cristã. Tanto na dança macabra como no triunfo da morte, é destacada a importância do fim das regalias sociais, enquanto, na realidade, elas existiam também quando o tema era a morte.

E essa ideia é desenvolvida ao longo de *Decamerão*, quando, por causa da epidemia, um grupo de jovens nobres abandona a cidade de Florença. Sete jovens mulheres e três rapazes decidem construir uma realidade paralela à vivida pelo restante da população, retirando-se para mansões ricas nas colinas florentinas. Eles se distraem com as novelas narradas, comendo, bebendo, tocando e dançando, e assim esperam o fim da peste na sua cidade. E esses jovens conseguem romper definitivamente com os acontecimentos externos.

Da mesma forma, Daniel Defoe apresenta os privilégios dos ricos nessas situações em *Um diário do ano da peste*. O autor retoma a grande peste que assolou Londres em 1665 e que dizimou grande parte da população londrina e denuncia: “As pessoas mais ricas, principalmente a nobreza e o senhorio do oeste da city, corriam para fora da cidade com suas famílias e criados de maneira incomum” (DEFOE, 2002, p. 19), enquanto os pobres ficavam em Londres, pois não tinham para onde ir. O protagonista, diferentemente dos personagens de *Decamerão*, permanece no local e acompanha todas as questões que a peste suscita nesse lugar.

Defoe mostra o número de óbitos registrados na cidade. Ele acompanha os fatos e relata histórias que o chocaram, como a do homem que temia o carro dos mortos e quase foi enterrado vivo. O carro dos mortos foi um transporte utilizado quando já não se podia mais enterrar as pessoas formalmente. Ele vagava pelas ruas de Londres buscando cadáveres. Um dos moradores, em um dia em que exagerou na bebida, caiu em sono profundo perto de outros mortos. Confundido

com eles, foi levado pelo carro, mas despertou antes de chegar na vala onde enterravam os defuntos (Ibidem, p. 107).

O carro dos mortos, além de constatar a realidade daquele tempo de mortandade, resgata o imaginário medieval relacionado ao tema do Triunfo. Aliás, mesmo observando um desejo do relato ser “um diário”, e buscar uma certa fidelidade com a realidade, o autor traz a ideia da personificação da morte. Algumas colocações como “a peste atacou feito homem armado” (Ibidem, p. 141); “os moradores arrastados pela morte” (Ibidem, p. 198); “soprando a morte sobre eles” (Ibidem, p. 228); “não era como aparecer um exército pela frente ou enfrentar um corpo de cavalaria num campo, era enfrentar a própria morte em seu cavalo pálido” (Ibidem, p. 266) fazem lembrar da representação da morte da Idade Média e o imaginário explorado naquele tempo.

Diferentemente dos textos anteriores, Edgar Allan Poe, em seu conto “A máscara da Morte Rubra”, retoma a morte como aquela que não tolera regalias. Ao transmutar o escapismo da nobreza em momento de ajuste de contas com o Destino, rompe com o discurso dos seus outros escritos, voltando-se para a construção idealizada pela Dança Macabra e pelo Triunfo da Morte.

Poe inicia resgatando o período da peste: “Durante muito tempo devastara a ‘Morte Rubra’ aquele país. Jamais se vira peste tão fatal e tão terrível” (POE, 1981, p. 130). O autor descreve como a doença manifestava-se e as consequências para a população ainda nas primeiras linhas do conto. Até que aparece o personagem Príncipe Próspero, o responsável por aquele país. Seguindo a perspectiva de Boccaccio, este e seus eleitos “amigos sadios e joviais dentre os cavalheiros e damas de sua corte” (Ibidem, p. 130), diante de tal situação, isolaram-se em umas das abadias fortificadas, onde as ameaças da dor e da morte ficavam afastadas, formando uma realidade que desafiava a ordem e o destino:

Providenciara o príncipe para que não faltassem diversões. Havia jograis, improvisadores, bailarinos, músicos. Havia Beleza e havia vinho. Lá dentro, tudo isso e segurança. Lá fora, a “Morte Rubra” (Ibidem, p. 130-131).

Nessa atmosfera, eles criaram um ambiente carnavalizado que surge como um espaço de fuga da realidade e também como local de transgressão. Esse grupo vive em um tempo suspenso, ignorando a dura realidade fora dos muros do castelo. Mais do que válvula de escape, o que aparece é a tentativa de criar uma nova realidade, a ânsia de viver suplantando a ameaça inexorável da Morte Rubra. Os carnavalescos ousam desafiar a morte, celebrando a vida de forma incontida.

O auge do baile é a aparição de um mascarado misterioso, que se revela a própria Morte Rubra. Diversificando a abordagem de *Decamerão*, a morte em pessoa surge para cobrar aquilo que lhe era devido: a vida daqueles seres que a tentaram enganar. A morte entra mascarada no baile e um a um ceifa todos os presentes.

Percebemos que Poe resgata a representação da morte desenvolvida na Idade Média. Além da ideia “igualitária” já mencionada, a sua personificação tem o objetivo de mostrar seu triunfo frente àqueles que a tentaram enganar. Como rege esse imaginário, só conseguiram adiar sua finitude.

Assim, a peste foi um acontecimento que fez com que a morte fosse discutida e que o imaginário medieval fosse retomado, ora em oposição à realidade, ora em sintonia com os valores referentes à morte. Essa tradição que se construiu em torno do tema da morte será retomada e reelaborada na pós-modernidade, criando um diálogo entre a representação da morte medieval e a contemporânea.

1.9 – O sétimo selo: a transição

O Cavaleiro que joga xadrez com a Morte e a Morte que corta a árvore da Vida, onde um pobre diabo, sentado na copa, torce as mãos em pânico; a Morte empunhando a foice como uma bandeira e conduzindo a dança para a Terra das Trevas

Ingmar Bergman

O filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman, é o nosso ponto de transição

da personificação da morte na Idade Média para a Pós-Modernidade. Isso ocorre pois a história do filme está envolta pelos elementos medievais, da mesma forma que os textos de Boccaccio, Defoe e Poe. Persiste o período da peste, a desolação diante de tamanha mortandade. Porém, um novo elemento é adicionado no que se refere à estética utilizada para trabalhar a ideia, que é tipicamente pós-moderna: o cinema. A junção desses elementos transforma o tema da morte medieval em elemento reflexivo da contemporaneidade.

Na pós-modernidade, o conceito de indústria cultural define a configuração assumida pelos meios de comunicação na sociedade de massa, que tem como objetivo, entre outros, de proporcionar cultura e informação. O cinema é umas das mídias que crescem nesse período, com novos padrões, focado na transformação do filme em uma indústria cultural. No entanto, entre as apresentações campeãs de público e renda, surgem filmes que discutem negações da realidade que também permeiam o pensamento pós-moderno. Entre elas, o ceticismo na fé e no progresso, na ciência e nas lutas sociais.

O filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman, na década de 1950, resgata o imaginário medieval para discutir as questões do Ocidente contemporâneo. É uma obra característica do nosso tempo, pois faz alusão à catástrofe atômica. Para representar essa realidade, Bergman resgatou no filme o período da peste, a personificação da morte e os elementos da Dança Macabra junto com o peso do imaginário cristão do século 14.

O filme se inicia com uma citação do livro do Apocalipse, de João: “Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve silêncio no céu por cerca de meia hora. Então vi os sete anjos que se acham em pé diante de Deus, e lhes foram dadas sete trombetas”. Nesta passagem bíblica, os anjos iniciarão os cataclismos que prenunciarão a derrocada da humanidade. É nessa atmosfera de “fim de mundo” que o cavaleiro medieval Antonius Block encontra a Suécia, ao voltar das Cruzadas, onde esteve envolvido por dez anos. Stig Björkman comenta o início do filme:

A tela negra ocupando nossa visão e, logo, um clarão acompanhado por um coro. Em seguida, outro clarão que vai definindo o tenebroso céu claro-escuro. Uma águia paira no céu, como se flutuasse numa maré

calma de fim de tarde. A introdução de *O sétimo selo* (Det Sjunde Inseplet, 1956), de Ingmar Bergman, nos aterroriza e deslumbra ao mesmo tempo, preparando o terreno para a história que está para ser contada (BJÖRKMAN, 1977, p. 145).

O país está devastado pela peste negra. Por isso, um paradoxo é fixado ao longo do filme: de um lado, aparecem resquícios da força da Igreja Cristã no período medieval e, por outro, a onipresença da morte se torna um questionamento da fé religiosa diante da desgraça que assola a população. Resumindo, Deus está longe e a Morte está perto.

Bergman escolheu retratar o período de uma maneira árida, fotografando em preto e branco e percorrendo vastos campos vazios, onde se encontram, perdidas nesse ambiente, algumas moradias castigadas por aquele período terrível regado pela fome, pela doença, pela guerra e pelo fervor religioso que amedrontavam a população, tomando conta de seus sentidos e da razão, criando um aspecto de loucura generalizada.

Ainda no início da obra cinematográfica, a Morte encontra Block na praia para levá-lo, considerando que seu tempo na Terra acabou. Mas Block se recusa a morrer sem compreender o sentido de sua existência. Ele propõe, então, um jogo de xadrez, conseguindo o adiamento de sua sentença. A partir daí, seguimos sua trajetória pelo país, que tem como objetivo retornar à sua casa ao mesmo tempo em que uma busca interior é também definida.

Acompanhamos, também, as interrogações de Block a respeito da sua fé, pois é um cavaleiro cristão, mas se sente um homem vazio. Ele suplica a presença de Deus e pede misericórdia diante das desgraças encontradas ao longo do seu caminho, enquanto seu escudeiro, que é cético, só acredita na escuridão e na indiferença divina.

Block encontra um casal. É por meio da simplicidade do amor que existe entre o par que ele passa a vislumbrar o único sentido que a vida pode apresentar. Nesse momento, ele sente-se superior à morte pois descobre os valores do convívio do casal. Porém, o questionador não consegue efetivar o amor.

Em oposição a Block, está Jost. Ele tem aquilo que Block acaba descobrindo ser o sentido da existência: o amor. E tem a visão refinada. Ele é o

único que enxerga Block jogando com alguém, que reconhece ser a morte (o que não ocorre com Block, a morte precisa apresentar-se). No final do filme, Jost vê a Dança Macabra de Block e seus companheiros enquanto ele, a esposa e o filho conseguem salvar-se.

A morte é comentada pelas pessoas de acordo com a personificação definida na Idade Média. Ela aparece vestida de preto, com o rosto pálido e, em alguns momentos, está carregando suas armas. Algumas características da morte são comentadas, como a onipresença (“nada me escapa”, “ninguém me escapa”) ou a certeza de que vencerá o jogo de xadrez. O medo irrompe quando um homem com a peste grita que teme a morte e pede conforto.

Também aparecem as armas da morte. Ela se utiliza de uma serra para matar um saltimbanco. Quando, finalmente, ela carrega Block e seus amigos, convidando-os para dançar, a morte está com a foice e a ampulheta, enquanto outro personagem está com a lira.

Ao longo da projeção, definimos uma atmosfera macabra. Além da filmagem em preto e branco, aparecem cadáveres no meio do caminho. Apesar de a morte não estar representada pelo esqueleto, o crânio destaca-se em várias tomadas. A máscara de caveira está presente tanto no teatro itinerante como em uma procissão que passa na cidade. As pessoas vestem-se de preto, e o incenso é utilizado para purificar aquela situação. O sentimento das pessoas é de arrependimento e piedade.

Em uma capela, Block e seu escudeiro encontram um homem pintando nas paredes a Dança Macabra. Sua representação segue o tema presente nas pinturas medievais. Também aparece o lado cristão das pessoas se autoflagelando. A peste é entendida como castigo de Deus. Essa pintura ganha vida no decorrer do filme. Block presencia uma procissão que remete àquela da capela, e sua morte junto com seus amigos é a Dança Macabra.

Enfim, no filme de Bergman, o ambiente medieval é reconstituído com a personificação da morte e suas características. Porém, o olhar para o passado medieval é transformado: há o resgate da figura da morte e seus elementos com a intenção de fazer um corte com o cotidiano. Segundo Affonso Romano Sant'anna, o autor, em vez de representar, ele reapresenta os elementos

macabros, pois o artista quer desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa (SANT'ANNA, 1991. p. 45).

Assim, o tema da morte medieval como assunto central da obra de Bergmann tem a função de refletir sobre a realidade pós-guerra, utilizando-se do cinema como ferramenta de divulgação dessas ideias. Esse desejo de abranger as massas juntamente com a necessidade de pensar o cotidiano utilizando-se do tema da morte como via de acesso também será contemplado na pós-modernidade.

2 – A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NA PÓS-MODERNIDADE

2.1 – Questões do pensamento Pós-Moderno

Hiroshima provou que a ciência não faz aumentar apenas a qualidade de vida, como também a qualidade da morte.

Luiz Nazario

O conjunto dos comportamentos humanos fundamentais, para Bataille, é constituído pelo trabalho, pela consciência da morte e pela sexualidade contida, e remonta aos mais recuados tempos (BATAILLE, 1968, p. 28). Ao pensar na morte na pós-modernidade, afirmamos que esses três elementos se entrelaçam.

O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana. E a pós-modernidade caracteriza-se por ser constituída por um sistema muito bem organizado que vem do racionalismo do século 18, origem da industrialização. O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante.

As descobertas científicas descortinam ao homem um futuro que se apresenta ilimitado e no qual a humanidade, como um todo, passa a administrar os infinitos recursos postos à sua disposição. Os valores sociais e culturais introduzidos a partir desse novo patamar não mais veem o homem como indivíduo solitário, mas, sim, como povo, classe, nação, etnia, etc. As grandes massas são levadas pelo ritmo cada vez mais acelerado da produção capitalista, do desenvolvimento tecnológico e dos mecanismos do mercado. Assim, ocorre a dissolução do indivíduo frente à globalização que atinge a produção, o consumo, o comércio, as comunicações, a cultura, a política.

A tecnologia está voltada a uma intensificação da quantidade de produtos, provocando uma alteração qualitativa. É a sociedade da produção em massa, da química sintética, da eletrônica – inaugurando a era da televisão –, da reconstrução física, arquitetônica, ambiental pós-guerra. Também, estamos na

era do capitalismo corporativo, no chamado homem organizacional, das burocracias, tanto nos negócios quanto no Estado, da explosão demográfica, que acabam pondo fim ao sujeito individual.

Nem nos países mais avançados a informatização da sociedade e a robotização da produção liberaram o homem do trabalho alienado e sistematizado. “Mais ignorantes do que nunca” (NAZARIO, 2005, p. 24), segundo Luiz Nazario, as elites pós-modernas, que têm acesso a um oceano de informações, preferem refugiar-se nos shopping centers, enquanto os trabalhadores aceitam um trabalho miserável, com péssimas condições humanas e salários baixíssimos. Além disso, muitos tornaram-se supérfluos pela automação, são desempregados em massa e empurrados para a criminalidade.

Contudo, para Bataille, o trabalho não absorve inteiramente o sujeito. Se o sistema econômico dirige, a obediência nunca é ilimitada. Há na natureza e subsiste no homem um movimento que excede sempre os limites e que só parcialmente pode ser reduzido. Pela sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas se conserva nele um fundo de violência.

A própria natureza é violenta e, por mais razoável que o sujeito seja, uma nova violência pode sempre dominá-lo. Violência que já não é a violência natural, e, sim, a violência de um ser racional que tenta obedecer a um sistema de produção, mas que sucumbe ao movimento que nele já não pode reduzir à razão.

Entre as “violências” apresentadas por Bataille, as quais são, na verdade, transgressões à racionalidade definida pela ideia de trabalho, estão a morte e o erotismo. Ariès também considera que o homem contemporâneo aproximou duas rupturas da vida regular e ordenada da sociedade: o orgasmo e a morte (ARIÈS, 2003, p. 151).

A morte difere, como uma desordem, da ordenação do trabalho. O primitivo podia sentir que a ordenação do trabalho lhe pertencia, enquanto a desordem da morte o ultrapassava, fazendo dos seus esforços um *non sense*. O movimento do trabalho, a operação da razão, servia-o, e a desordem arruinava o próprio ser. O homem, identificando-se à ordenação operada pelo trabalho, buscou afastar-se da morte.

O mundo pós-moderno, imbuído da ideia racionalista, em que a sociedade

tem um funcionamento igualitário, em série, e funciona tudo bem, com explicações e sentido, abriu um abismo na sua relação com a morte. O trabalho exigiu um comportamento racional em que os movimentos tumultuosos, como a morte, por exemplo, não são admitidos. Assim, diferentemente do homem primitivo que precisava organizar-se para sobreviver, o homem pós-moderno escolheu a morte como via de transgressão pelo excesso de racionalidade.

A retomada da discussão do homem em relação à morte ocorre quando ele se vê em crise em relação à dissolução do sujeito. A partir daí é que a violência acontece, é a revolta contra o sistema, contra a sociedade de consumo, contra as ilusões que se quebram, resultando na morte do outro. Também, os interesses econômicos acima de um sentido humano têm como consequência a morte.

Esses atos acontecem em situações cada vez mais recorrentes no cotidiano contemporâneo: na mortalidade em série, presente na violência das grandes cidades, como em chacinas, sequestros, assassinatos; na guerra, espalhada pelo mundo. A morte para a sociedade não suscita compaixão, dor, porque o valor da vida humana está sendo ameaçado pelo sistema. Ela só tem utilidade para o homem pós-moderno. A vida tornou-se descartável.

Por isso, conforme Donaldo Schüller (2010), a morte em massa insinua-se no sistema. Desde a última guerra, vivem-se pequenos conflitos em todos os continentes que, no seu conjunto, mataram milhões de pessoas. Luiz Nazario (2005) apresenta as marcas da mortandade no mundo. Em 1975, termina a Guerra do Vietnã, que matou 58 mil soldados norte-americanos e 3,2 milhões de militares e civis vietnamitas. No Camboja, entre 1975 e 1979, o regime coletivista de Khmer Vermelho dizima funcionários, empresários, comerciantes, intelectuais, em uma mortandade calculada entre 1,3 milhão e 2,3 milhões de pessoas. No Líbano, a guerra civil termina, deixando um saldo de 40 mil mortos. Entre 1975 e 1978, a Indonésia extermina 200 mil pessoas no Timor Leste.

Para Nazario, a época “pós-moderna” teria sido inaugurada em 1945, com a revelação mundial dos campos de extermínio nazista e a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, no Japão. Ocorridos quase simultaneamente, esses eventos abismais modificaram todo o pensamento e todo o imaginário processados até então. Em Auschwitz e em Hiroshima, o *mal absoluto* irrompeu

no mundo, provando possuir uma realidade histórica. O poder total concedido à tecnocracia pela evolução da burocracia e da tecnologia tornou possível a destruição da essência humana e a extinção do *homo sapiens* (NAZARIO, 2005, p. 25). A racionalidade humana acabou por exterminar a si mesma.

Assim, existe um vazio humano, que antes era preenchido por crenças, por tradições, enfim, por uma cultura que cultivava valores essenciais para o ser humano, como a existência da morte perante a importância da vida. Hoje, a morte é a “válvula de escape” para problemas econômicos, sociais, culturais. E a vida “serve” como mais um consumidor a participar dessa sociedade de consumo, a “engolir” os espetáculos da mídia, a ser manipulado pelo sistema pós-industrial, segundo Jameson (1996).

Até mesmo a produção cultural foi assimilada pela produção de mercadorias em geral, conforme Jameson, na qual a inovação e a experimentação estéticas passaram a ter uma função estrutural essencial diante da necessidade frenética de produzir uma infinidade de novos bens com uma aparência cada vez mais nova. A cultura, mais do que nunca, passou a ser uma esfera central do processo de reprodução social, invadindo e recobrando todos os espaços da sociabilidade.

A expansão do capital não somente “atingiu” a dimensão cultural, mas as imagens, as representações e as formas culturais tornaram-se uma área de atuação fundamental do mercado capitalista. Jameson define, entre os traços constitutivos que são peculiares à cultura pós-moderna, a inauguração de uma nova superficialidade, na qual o mundo objetivo é convertido em um conjunto de textos e simulacros reduzido à imagem de suas superfícies externas.

Assim, a aparência sobrepuja o real, pois o gênero humano não suporta a realidade, de acordo com Nazario. Por isso, os alimentos quimicamente conservados e geneticamente modificados, vendidos em supermercados, substituem os alimentos naturais, antes comprados em feiras, padarias e açougues: a engenharia genética suplanta os processos naturais; a bioquímica destrona a natureza; o patenteamento de fórmulas e programas supera a posse e o controle das matérias-primas na origem de novas fortunas; as indústrias químicas, farmacêuticas e alimentícias que utilizam recursos genéticos

movimentam cerca de 160 bilhões de dólares anualmente. A massa pós-moderna é atomizada, fragmentada, excitada pelas mensagens consumistas enviadas pelas agências de publicidade.

Também a vida artificial emerge. Desenvolve-se a técnica de congelamento do sêmen por glicerol, fertilizam-se óvulos fora do útero. Em 1961, consegue-se manter um embrião fecundado artificialmente por dezenove dias em uma proveta. Não satisfeitos com tais êxitos, os cientistas avançam na tentativa de realizar o processo reprodutivo fora do corpo da fêmea. Então, em 1978, na Inglaterra, produzem o primeiro bebê de proveta. Segundo o autor, a partir da “inseminação artificial, aplicada em grande escala, iniciará a mutação da espécie humana” (NAZARIO, 2005, p. 38).

Se a criança quase-robô está por vir, a busca pela “imortalidade” também prende a atenção da sociedade pós-moderna. Em função disso, nasce o interesse científico contra o envelhecimento, segundo Morin (1997), desenvolvendo-se pesquisas da origem biológica desse processo natural. Com a descoberta do código genético e o desenvolvimento da genética, os cientistas buscam definir se a morte pode estar inclusa na mensagem hereditária, localizá-la e agir sobre o seu processo, e, até, dar fim em sua fonte, por meio de nutrições e ações químicas, por exemplo.

De acordo com Morin, hoje, inúmeros pesquisadores já consideram a longevidade de uma espécie como uma variável sob controle genético. E mais, que o envelhecimento é geneticamente determinado, por isso, não corresponde a nenhuma necessidade biológica, apresentando-se quase como uma doença. Com isso, eles acreditam ser possível lutar contra o envelhecimento exatamente como se luta contra uma enfermidade, esperando que um dia o homem consiga corrigir a mensagem genética, abolindo a morte.

Assim, enquanto a humanidade não tem essa vitória sobre a morte, a sociedade busca métodos de rejuvenescimento para prolongar a juventude e a beleza. Recompõe-se com próteses de plástico, extratos embrionários, transplantes, órgãos artificiais, etc. O progresso da ciência, em um sentido tecnológico, por enquanto, usufrui de suas criações paliativas no exercício da dominação da natureza e do homem, enfim, da morte:

Os progressos da física, da cibernética, da telemática, da neurofisiologia, da genética, da nanotecnologia já permitem gerar uma humanidade de borracha, uma comunidade de andróides felizes, capaz até de sobreviver junto com as baratas à radioatividade que se espalha por todo o planeta (NAZARIO, 2005, p. 42).

Portanto, o pensamento pós-moderno reconhece a morte na guerra, nos massacres, ou seja, a morte do outro em benefício próprio para consolidar o poder econômico e aliviar o peso da racionalidade vivida pela sociedade, dos ombros do sujeito. Por outro lado, persegue o poder de criar a vida e, também, de adiar o momento da morte.

2.2 – A morte na sociedade Pós-Moderna

*A morte começou a se esconder, apesar da aparente
publicidade que a cerca no luto, no cemitério,
na vida como arte ou literatura.*
Philippe Ariès

O início do século 20 é diagnosticado por Ariès (1982) como o período em que a morte se esconde. Vovelle (1983) considera a morte como o novo tabu do século. Na sociedade atual, os homens tornaram-se mudos quando trata-se do tema da morte, como se ela não existisse no cotidiano do sujeito nesse período.

A morte, que era pública desde os povos primitivos, passa a ser solitária na contemporaneidade. A morte de quem está próximo é vivenciada pela família, em silêncio. A comunidade participa dos poucos rituais que ainda existem, fazendo apenas uma pequena pausa para reverenciar o defunto, para a expressão de seu luto. De acordo com Ariès, “o desaparecimento de um indivíduo não mais afeta a continuidade. Tudo passa na cidade como se ninguém morresse mais” (1982, p. 613).

Nas relações sociais, a substituição imediata do sujeito que morreu é feita para que não haja lacunas. O ritmo da sociedade não pode parar em função de uma perda, por isso a sensação de indiferença se impõe cada vez mais diante dos mortos. A morte é excluída do âmbito social, pois é resultado do fracasso do

sujeito frente à sociedade capitalista.

Na vida privada, o morto não tem mais o direito de saber que irá morrer; os que o cercam escondem-lhe a verdade até o fim. Tudo se passa como se ninguém soubesse que alguém irá morrer, nem os familiares mais próximos, nem o médico. Eles disfarçam a gravidade do estado do enfermo, que não deve saber nunca que seu fim se aproxima. O novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte.

Essa evolução está ligada aos progressos do sentimento familiar e ao quase monopólio afetivo da família em nosso mundo. A partir do momento em que um risco grave ameaça um dos membros da família, esta logo conspira para privá-lo de sua informação e de sua liberdade. O poder da verdade está com a família. O doente é privado de ter conhecimento de sua morte, prepará-la e organizá-la. Se, apesar de tudo, o moribundo adivinha ou desconfia de sua condição, José Luiz de Souza Maranhão afirma que ele “fingirá não saber para não criar embaraços, pois sabe que, no fundo, o que dele esperam é que respeite as convenções sociais, não perturbando os que sobreviverão” (MARANHÃO, [s.d.], p. 13).

Com o progresso da medicina, a doença substituiu a morte. Sabe-se cada vez menos se uma doença é mortal; as chances de escapar dela aumentaram enormemente. É como se a medicina tivesse resposta para tudo, afirma Ariès (2003). Por isso, morre-se quase às escondidas. E essa clandestinidade é o efeito de uma recusa em admitir completamente a morte daqueles a quem se ama e o ofuscamento da morte em face da doença difícil de curar. É negar o fracasso. É temer a perda do autocontrole. Ousar falar da morte, admiti-la nas relações sociais, é provocar uma situação excepcional, exorbitante e sempre dramática.

Hoje, basta apenas enunciá-la para provocar uma tensão emocional incompatível com a regularidade da vida cotidiana. A sociedade contemporânea privou o homem de sua morte, só a devolvendo caso ele deixe de usá-la para perturbar os vivos. Reciprocamente, ela proíbe os vivos de parecerem comovidos com a morte dos outros, não lhes permite nem chorar os que se vão, nem fingir chorá-los.

Paralelo a isso, Louis-Vicent Thomas (1985) discute o comércio em torno

da morte. Ele ocorre ainda no hospital, pois existe a necessidade de substituir o doente por outro, assegurando uma rotação de leitos no hospital visando à rentabilidade, deixando o valor da vida ser o centro da preocupação. Para Thomas, a individualidade do ser é entregue ao canibalismo do mercado. Os rins, o coração, os pulmões são mercadorias. Os órgãos essenciais do homem são comprados, vendidos, transplantados, estocados, comercializados. Mercadoria suprema, o corpo humano, vivo ou morto, integra esse circuito, vazio de sentido. A consciência da sua própria finitude desaparece.

Também temos a concorrência em relação às pompas fúnebres, que está inserida no circuito comercial. De acordo com Thomas, existe a preocupação de conquistar a clientela, para isso as empresas lançam inovações. Por exemplo, um dispositivo de refrigeração para ser instalado no caixão, que possibilita ao morto ficar em perfeito estado de conservação por vários dias. As funerárias fazem uma guerra de tarifas, investem em catálogos e encartes apresentando qualidade e preço.

Mas, a indústria das pompas fúnebres e dos cemitérios (que são privados) tem uma função moral e social, segundo Ariès: suaviza a saudade dos sobreviventes e dispõe os monumentos e os jardins da morte para a felicidade dos vivos (ARIÈS, 2003, p. 269). O sentido dos ritos da pós-modernidade é o morto transformado em quase-vivo. As técnicas químicas de conservação servem para fazer esquecer o morto e criar a ilusão do vivo. O quase-vivo irá receber pela última vez seus amigos, em um salão florido ao som de uma música suave ou grave. Desta cerimônia de despedida, a ideia da morte foi banida. A sociedade honra seus mortos, recusando-lhes o estatuto de mortos.

Porém, outra perspectiva em relação ao tema da morte é afluída na sociedade pós-moderna. Ela diz respeito à violência do mundo contemporâneo, fruto de questões sociais, econômicas e políticas, resultando na banalização da morte do outro. Massacres são efetuados por intolerância a quem quer que seja, por desrespeito à natureza, por disputa de poder, realizados muitas vezes em público e transmitidos ao vivo pelas mídias. Assiste-se passivamente às chacinas, aos desastres naturais, às guerras, desde que não atinja o espectador.

E o homem faz uso dessa morte como entretenimento, pois é a morte de

seres humanos que não tem significado sentimental para o sujeito, e ele é insensível com a dor do outro. Aproveitando-se dessa tendência, a mídia explora constantemente esses acontecimentos trágicos, através de notícias de jornais e televisão, com direito a imagens de cadáveres dilacerados. A morte oferecida ao público pelo cinema e pela televisão leva à catarse o espectador, por meio do show de truculência oferecido pela emissoras, ganhando a audiência quem tem o melhor equipamento tecnológico com a melhor resolução das imagens. Nessas produções, existe uma ausência total de reflexão sobre o sentido da vida.

Assim, criou-se um modelo de morte que, para Luiz Nazario, “executa extermínios de massas como espetáculos de massas” (2005, p. 68). É o crescimento da desumanização. Para Morin, a morte passa a ser menos que o nada (1997, p. 286). José Luiz Maranhão reflete sobre esse enfoque da morte pós-moderna:

Eis aí a que a sociedade ocidental contemporânea reduziu a morte e tudo a que ela está associado: um nada. Não satisfeita em privar o indivíduo de sua agonia, de seu luto e da nítida consciência da morte, de impor à morte um tabu, de marginalizar socialmente o moribundo, de esvaziar todo o conteúdo semântico dos ritos tanáticos, a sociedade mercantil vai além, ao transformar a morte num resíduo irreconhecível. Ela já não é mais um destino. O que existe é a sua relação negativa com o sistema de produção, de troca e de consumo de mercadorias. É o estado de não-produção, de não-consumação. Ao negar a experiência da morte e do morrer, a sociedade realiza a coisificação do homem (MARANHÃO, [s.d], p. 19).

Portanto, a interdição, a economia e a massificação são os elementos que refletem as ideias da morte pós-moderna baseada na dissolução do sujeito *versus* individualismo. O pensamento acerca da morte exige que ela seja escondida no âmbito familiar, mas aceita a rentabilidade que ela gera na sociedade, compensando a natureza violenta do homem com a disseminação de massacres diante dos meios de comunicação.

2.3 – A personificação da morte na Pós-Modernidade

Na aventura dos homens, eis uma invariável ideal e essencial. É uma invariável muito relativa, aliás, porque a relação dos homens com a morte mudou, o modo como ela os atinge também; mas a conclusão permanece a mesma: é a morte.

Michel Vovelle

Como vimos até o momento, a morte está inserida no mundo pós-moderno. Sem dúvida, as questões que envolvem a morte na pós-modernidade são diferentes das que inquietavam o sujeito na Idade Média. Aqui, o homem buscava a compreensão da morte, discutia o fato em si para poder superar o terror diante do fim. Na pós-modernidade, o homem deixou esses questionamentos existenciais de lado, afastando-se da morte ou utilizando-a em benefício próprio, pois a vida humana deixou de ser importante: ou o homem funciona ou não serve mais para a sociedade.

Entretanto, na contemporaneidade, houve a necessidade de voltar-se para outras épocas, a fim de refletir sobre a humanidade, a sociedade, a vida. O resgate da personificação da morte medieval foi o elemento que abriu espaço para essa discussão nas produções culturais. Ainda mais, a dualidade interna da representação da morte encontrada na Idade Média (oficial *versus* popular) contribuiu para que o tema fosse um caminho para as discussões da realidade pós-moderna.

Assim, a cultura pós-moderna assimilou a representação da morte medieval, inclusive essa concepção dupla, por identificar-se com ela. A contradição faz parte do ideário pós-moderno, pois, segundo Hutcheon, ele “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia[...]” (1991, p. 19). Eduardo F. Coutinho concorda com essa afirmação ao dizer que o pós-modernismo é um fenômeno: “contraditório, marcado por traços tais como o paradoxo, a ambiguidade, a ironia, a indeterminação e a contingência”(COUTINHO, 2005, p. 163). A figura macabra é encontrada na

contemporaneidade juntamente com a cristã, porém aquela aparece como elemento que instala a reflexão da realidade, opondo-se a esta, que aparece em crise.

A desestabilização do pensamento cristão ocorreu principalmente porque a pós-modernidade abarca uma quantidade imensa de novas teorias religiosas em torno da morte, por existir a formação do “coquetel religioso”, de acordo com Wilmar Luiz Barth (2007). O homem pós-moderno vive a religião “a la carte”, de tipo *self-service*, em uma mistura de vários aspectos que mais interessam e satisfazem as exigências e necessidades momentâneas. Assim, o pensamento da Igreja foi dissolvido no meio de tantas seitas, cultos, esoterismos, filosofias orientais, sendo questionada no seu cerne. A cultura popular seguiu inabalada, por trazer a reflexão no âmago da sua concepção de morte.

Dessa forma, a morte personificada através da figura da caveira, do cadáver ou de um vulto enrolado na mortalha, entre outros, disseminou-se nas manifestações culturais contemporâneas. Por sua vez, a cultura oficial foi discutida diante de outras teorias. O pós-moderno assimilou o valor da cultura popular, discutiu a cultura oficial medieval, pois a distância entre o erudito e o popular foi decisivamente rompida nesse movimento cultural, segundo Eduardo F. Coutinho (2005). No entanto, utilizou-se também de todo imaginário medieval como material para promover, muitas vezes, a cultura de massas.

Robert Stam (2005) afirma que a cultura popular evoca a cultura “do povo”, como um signo de transformação social, enquanto a cultura de massas estimula o consumismo capitalista e a indústria de consumo. A cultura popular é vista como estudos culturais otimistas e energias rebeldes, por isso, tem a aura da novidade, que interessa à sociedade de consumo. A cultura oficial é mero continuísmo, mas atende a um público mais conservador. Como a cultura de massas quer explorar comercialmente a cultura local, utiliza-se do povo como mero objeto de manipulação, por isso seu olhar se volta, principalmente, para a cultura popular, explorando seu imaginário. Contudo, a cultura oficial permanece, de forma subliminar, a fim de preservar uma certa conduta social.

A representação da morte na Pós-Modernidade une elementos contemporâneos como mídias, por exemplo, com a personificação da morte

medieval, buscando um diálogo entre passado e presente, com o objetivo de reconfigurar este presente. Em paralelo a isso, essa produção cultural será explorada também pela sociedade de consumo, obtendo vantagens econômicas dessas manifestações.

Diante da possibilidade de coexistir elementos oficiais e populares de diversos tempos e lugares na cultura pós-moderna é que ainda, nos dias de hoje, espalhadas pelo mundo, acontecem festas que conservam a reverência aos mortos. O resgate do imaginário medieval ocidental faz parte da constituição das festas e cerimônias que são ainda muito apreciadas, surgindo na contramão do afastamento da morte, ditada pelo Pós-Modernismo, segundo Ariès. Há, também, uma reelaboração estética, utilizando a tecnologia a favor da imagem, do entretenimento, buscando o apoio da indústria de consumo.

No México, por exemplo, ainda é realizada uma festa tradicional no dia 2 de novembro, chamada *Día de Muertos*. Essa celebração ocorre nessa civilização há pelo menos três mil anos, e continua a suscitar a curiosidade da população e dos turistas.

A festa foi concebida com o objetivo de honrar os defuntos, pois era comum a prática de conservar os crânios como troféus e mostrá-los durante os rituais que simbolizavam a Morte e o Renascimento. Com a chegada dos espanhóis, houve a transformação do ritual, misturando elementos cristãos com os dos nativos. Crenças na ideia de céu e inferno ou em outros santos, por exemplo, foram sendo introduzidas nas festas, marcando os efeitos da colonização. Porém, as representações da morte até então cultivadas foram preservadas, em um esforço de manter a tradição dos antepassados.

Entre as atrações do *Día de Muertos*, são declamadas as *calaveritas*, que são epitáfios humorísticos ditos por mortes personificadas, os quais têm como conteúdo criticar a sociedade. Existem os *grabados*, litografias criadas por José Guadalupe Posada, que fazem alusão à morte festiva. Uma das figuras mais populares feitas por Posada é *La Catrina*, que é um esqueleto de uma dama da alta sociedade. Também os alimentos fazem referência ao tema macabro. Os doces e pães são em forma de crânio, por exemplo. Assim, figuras da morte personificada e a comercialização de iguarias típicas são os principais elementos

envolvidos dessa festa cultural.

Ainda no México, na cidade de Mixquic, as crianças fabricam cálices de melancias vazias e cortadas em forma de crânios, onde brilha uma chama interior. À noite, o fogo é espalhado por toda a cidade para guiar as almas perdidas. Na vitrine das confeitarias, são pintadas caveiras irônicas e provocantes. Os doces são crânios de açúcar rosa, enfeitados de chocolate ou com flores de açúcar. Eles se transformaram em um costume tradicional no dia dos mortos, que reverte em lucro para a cidade que preserva a tradição. Georges Eliane (1982) considera essa festa como macabra, embora mobilize toda a sociedade.

As histórias em quadrinhos também aparecem como fonte de cultura popular contemporânea, segundo Vovelle (1997), pois utilizam a iconografia da morte medieval. Elas unem imagem e texto, iconografia e discurso popular, com a ideia de ampliar o público leitor, promovendo a massificação do tema da morte e, com isso, garantindo um público consumidor que reconhece a representação da morte ocidental.

Vovelle comenta que as histórias em quadrinhos são construídas livres de qualquer intromissão dos valores oficialmente recebidos. Por isso, a noção do além-mundo cristão e a ideia de Deus e Diabo, por exemplo, consideradas “dominantes”, são diluídas. Para o crítico, constrói-se um sistema heterodoxo com as tradições históricas. Nas HQ de *O nascimento da morte*¹⁰, “Deus, princípio primordial da criação, desencadeia sua cólera, em parte injustamente, sobre os homens, colocando-os sob a terrível jurisdição da Morte. Esta é a senhora do jogo e a ordenadora do mundo” (VOVELLE, 1997, p. 373). Assim, a figura de Deus e a do Diabo se obscurecem, e a morte personificada mantém sua presença.

Na HQ francesa, a Morte aparece em segundo plano, conduzindo a carroça fúnebre, retomando o tema do Triunfo. Na HQ anglo-saxônica, a Morte exerce um papel de destaque. Ela está sob forma masculina, é um atleta robusto e seu crânio é descarnado. Também aparece como Morte-esqueleto, usando o capuz e segurando a gadanha ou uma forma sem rosto. Em produções muito populares, a Morte intervém como ator direto em cenas de gênero norte-

¹⁰ No original: “*The birth of death*”.

americano, como em *Agonia*¹¹: a esposa abusiva consegue arrancar seu marido enfartado das mãos da Morte-esqueleto, mas, enquanto festeja sua vitória de ter-lhe recuperado a vida, ela é fulminada por um raio.

As artes plásticas também resgataram a personificação da morte, reorganizando o assunto a fim de discutir o mundo contemporâneo. As guerras são o foco dos artistas, principalmente em função das duas guerras mundiais e da continuidade da guerra no espaço urbano. Temos a pintura de Salvador Dalí, *A face da guerra*, de 1940, como exemplo da expressão artística frente aos horrores da guerra.

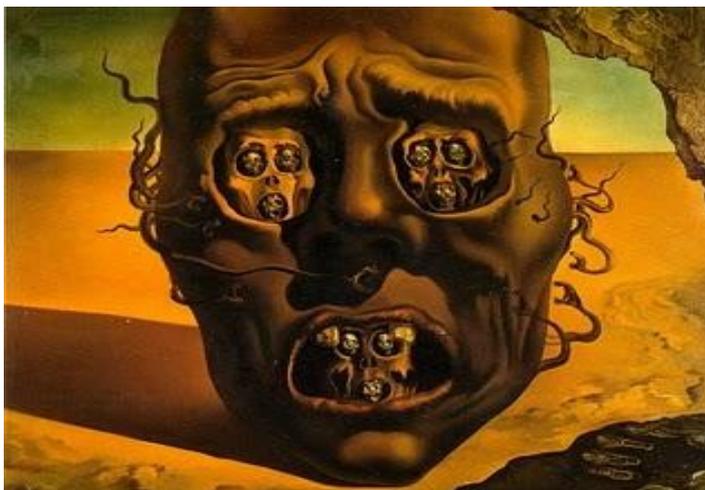


Ilustração 10: *A face da Guerra*, de Salvador Dalí, 1940.

Nesta pintura, o primeiro elemento que chama a atenção é o cenário. Aqui vemos um espaço vazio, de um lugar deserto, despojado, com cores opacas, de terra. Uma só cabeça, imensa, sem corpo, sozinha toma conta do lugar. A figura, grande rosto, sofrido, com larvas que lembram um ser em decomposição.

Dentro dessa quase caveira (ainda há carnes, as rugas da testa são expressivas), há crânios no lugar dos olhos e da boca. Esses crânios estão descarnados e refletem outros, e mais outros, até se perder no infinito. É a morte dentro da morte, em uma macabra repetição infinita. O homem vê a morte (pelos olhos); o homem sente o gosto da morte (pela boca) e o gosto é amargo:

¹¹ No original: “*Death struggle*”.

fisionomia de sofrimento, desgosto, como se colocassem “boca abaixo” esta realidade da guerra. Como um banquete macabro, o homem se alimenta desses cadáveres, não sem repulsa.

Enfim, na festa popular mexicana, que tomamos como exemplo, o sujeito insiste em dialogar com suas tradições, seus antepassados, de olhar para a morte como parte da vida. Nas histórias em quadrinhos, em que há um público amplo e consumidor dessa imagem, a figura da morte será disseminada, com a mesma naturalidade contida nas narrativas populares. E, por fim, o tema da guerra, típico da pós-modernidade, traz a personificação como resultado das atitudes e escolhas do homem contemporâneo.

Essa fusão do econômico com o cultural, presente nas manifestações populares e tradicionais pós-modernas, tende a ser reflexiva e irônica, de acordo com Robert Stam. Isso ocorre pois o homem contemporâneo olha com desgosto entediado a realidade que o cerca. É um retorno nostálgico ao tema da morte. Para os mexicanos, é a resistência da cultura dos antepassados frente à colonização; para os quadrinhos, é o corte com o peso cristão através do fortalecimento da figura da morte; e, para a pintura, é o questionamento da mortandade da guerra, da desvalorização da vida.

2.4 – Julgamento e morte do Galo do Entrudo

Morra, então, o Galo! Pim!
Américo Rodrigues

Entre as festas populares que preservam o tema da morte na contemporaneidade, encontramos em Portugal, na cidade da Guarda, uma cerimônia carnavalesca que une o popular e o pós-moderno em torno da morte. Essa festa é chamada “O julgamento e a morte do galo do Entrudo”, sendo encenada até os dias de hoje.

Porém, antes de analisá-la, queremos frisar que essa festa foi construída a partir das concepções pós-modernas de unir o popular com o intuito de promover uma festa interessante e rentável, pois o carnaval na Guarda não foi sempre

assim. Até a década de 1970, os festejos nessa cidade eram, segundo Cameira Serra:

saídas à rua de pequenos grupos folgazões que, mascarados ou travestidos, abordavam os transeuntes e os mimoseavam com esguichos de água, enfarruscadelas, serpentinas, papelinhos multicolores ou *busca-pés*. À socapa, o rapazio lançava bombas ou metia medo às raparigas desprevenidas, mostrando-lhes de chofre horrendas máscaras e simulacros de animais repelentes (SERRA, [2010]).

Também havia “lançamento de cocotes e tremoços à cara dos passantes e as partidas que os miúdos lhes pregavam roubando-lhes os chapéus”. E nos arredores da capital dominavam “as cegadas – semelhantes às choradelas ou casamentos do Entrudo, habituais nalguns povoados da Beira” (Ibidem).

Nos meios rurais, o carnaval era diferenciado. Havia a festa conhecida como “A morte ou enterro do Entrudo”. Na região de Famalicão da Serra, essa cerimônia era bem festejada. O enterro do entrudo era uma iniciativa espontânea de um homem que dizia quadras e um grupo de rapazes que, em uma padiola, levava um boneco de palha. Tratava-se de um desfile e de um julgamento com sátira social: as surriadas, a chacota, a disputa entre as comadres e os compadres, a brincadeira das cacadas, as enfarruscadelas e os assaltos às habitações onde viviam moças solteiras constituíram parte integrante dessa quadra versada.

Todavia, o auge incontestado das celebrações populares estava em outras terras portuguesas, a mais conhecida ocorria na cidade de Pousade. Elas estavam relacionadas ao cortejo, ao julgamento e à sentença ou ao sacrifício do galo, prática que também acontecia em quase todas as províncias espanholas. Tratava-se de um espetáculo rudimentar que terminava com o “jogo do galo”, em que homens de olhos vendados tentavam acertar um galo vivo enterrado (só com a cabeça de fora). Antes do jogo, havia um pequeno desfile com carros puxados por burros. Um deles levava uma pipa de vinho e um galo preso aos “estadulhos”, e o outro levava um homem que fazia de juiz e outros que seriam testemunhas. Em um largo, o galo era condenado a ser morto a paulada.

O ritual era de expiação, de catarse coletiva que expurgava as culpas individuais e coletivas, imputando ao galo a responsabilidade por todos os desmandos e acontecimentos grotescos ocorridos na localidade ao longo do ano: questões passionais, desvio de águas da rega, mudança de marcos divisórios das terras, desavenças vicinais, adultério. Portanto, desde tempos imemoriais, esse galináceo representa o poder, a autoridade, a vigilância, a virilidade e a fecundidade. E somente a morte dessa ave (através da pancada violenta) era entendida como o remédio mais eficaz para depurar os sentimentos de culpa da comunidade.

Diante dessa riqueza cultural e da falta de criatividade dos festejos nas cidades, a cidade da Guarda buscou novas referências para construir uma festa carnavalesca. A primeira foi o carnaval brasileiro, conforme Carmem Serra. Porém, de acordo com Serra ([2010]), os elevados custos com a preparação dos cortejos, a improvisação na construção de sambódromos à portuguesa e a importação de reis e rainhas das telenovelas brasileiras ocasionaram uma festa muito aquém da original, tornando-se quase ridícula.

Assim, a partir de 2001, as autoridades carnavalescas da Guarda decidiram por resgatar as celebrações populares. Segundo o editor do suplemento do jornal *Terras das Beira*:

De acordo com a tradição de diversas aldeias do concelho, a Câmara Municipal da Guarda iniciou em 2001, com o espetáculo "Guarda Milénio", uma série de espetáculos de Carnaval que viriam a marcar a vida da cidade. Pegando no Jogo do Galo, de Pousade, e o no Enterro do Entrudo, de Famalicão da Serra, a autarquia acabou por criar um espetáculo comunitário de grande adesão popular ([2010]).

Depois de algumas tentativas tímidas em obter êxito nessa ideia, em 2008, a Guarda voltou a reviver a tradição carnavalesca. Foi montada uma cerimônia em torno do galo, a qual sofreu um processo de teatralização e enriquecimento estético, sublimando episódios bárbaros e grosseiros que caracterizavam os antigos ritos, permitindo a atualização, a perpetuação da tradição regional e o sucesso popular e turístico. A ideia era transformar essas manifestações em uma grande festa, dando voz ao popular, mas buscando também a mediatização da

cultura.

A apresentação do espetáculo de 2008 até a de 2011 tem uma estrutura em comum. O espetáculo se inicia com um desfile pelas ruas do centro da cidade até à Praça Velha, local onde o galo será julgado. Participam várias coletividades do conselho da Guarda, grupos teatrais, percussionistas, grupos circenses e outros grupos culturais.

Depois do cortejo, ocorre o julgamento do galo na praça. Nesse momento do espetáculo, o juiz abre a sessão. Depois, ele dirige-se para o tribunal, e os advogados de acusação indicam que o galo é culpado por vários problemas da cidade, da região e do país: da não abertura de casa de meninas na cidade no ano de 2008, do hospital que não foi construído em 2009, dos empresários que não fizeram negócios em Portugal em 2010. Os advogados de defesa só pedem clemência ao galo, como se realmente ele fosse culpado pelos problemas do país.

O galo, então, manifesta-se, pois ele deve ler o seu testamento. Geralmente, há crítica na sua fala, como “Entregai as minhas penas,/Meu casaco avermelhado/Ao Nosso Bispo (sem pecado!)”, lida em 2008, ou “Deixo as penas do pescoço/De várias cores pintadas/Às nossas duas deputadas/Caladas, sempre – mas pelo menos enfeitadas”, dita em 2009. Em 2010, ele deixa seu neurônio solitário “para o que consiga/ P'rá Guarda trazer dinheiro.” O desfecho aproxima-se, com a sentença de “Morte ao Galo”. E ocorre a queima do galo, em uma grande fogueira no centro da praça. Depois, é feita uma canja da carne, sendo distribuída aos espectadores.

O espetáculo a cada ano é sempre amplamente divulgado pela mídia. Aliás, existe uma estrutura publicitária forte, com cartazes de divulgação anual, notas à imprensa, propaganda do evento em rádio e televisão. Após cada apresentação, todos os anos é editado um caderno com os textos do espetáculo, fotos, e os jornais colaboram escrevendo críticas, envolvendo toda a sociedade no evento.

Mesmo com toda essa movimentação em torno do espetáculo, a cada ano são feitas modificações no roteiro a fim de conquistar o público. Em 2008, o grupo espanhol “L'Avalot”, de Barcelona, especializado em Teatro de rua, participou da

festa. Esse grupo apresentou ao longo do cortejo o espetáculo *Dinomàquia*, em que ossos de dinossauros e animais antediluvianos apareciam. O grupo criou uma lenda em torno dessas criaturas. É a história do Dr. Maddock, que morava na Transilvânia e decidiu reconstruir os esqueletos dos gigantes do passado. Devido aos seus escassos conhecimentos em Paleontologia, o Dr., ao montar os ossos, acabou criando seres fabulosos que nunca existiram.



Ilustração 11: Fotografia do espetáculo *Dinomàquia*, de 2008.

Essa ideia foi adaptada à festa de “O julgamento e morte do Galo do Entrudo”. Apresentou-se, então, um cortejo da morte, com esqueletos e carro da morte, criando uma atmosfera macabra em torno da condenação do galo, a mesma ideia concebida por Piero di Cosimi, séculos atrás. Essa passagem acaba estimulando os espectadores a desejarem ver o galo queimando na fogueira, fim quase certo dentro da cerimônia.

Em 2009, o julgamento teve honras de ópera bufa: os advogados de defesa (a soprano Helena Neves) e acusação (o tenor Sérgio Martins) cantaram os seus argumentos, mas, no final, o juiz decidiu-se pela morte do galináceo.

Antes, porém, o galo quis ouvir a conterrânea, advogada, atriz e ex-deputada Odete Santos, e assim aconteceu. Do balcão da Mediateca VIII Centenário, surgiu Odete Santos, que discursou sobre a crise e que acusou o tribunal de estar a usar o galo como bode expiatório. Mas de nada serviram os argumentos: depois da ex-deputada discursar e recitar a Balada da Neve, o galo sucumbiu às chamas e deu-se então início ao espetáculo de raios laser. No meio do show, a organização distribuiu vinho da região ao público e, no final, foi servida uma monumental canja de galo.

Em 2010, já na Praça Velha, o julgamento foi como que uma luta renhida entre a acusação ao galináceo e a defesa. No entanto, como todos sabiam, o galo foi condenado à fogueira. Mas o galináceo quis que lhe aparecesse o Anjo da Guarda, e assim aconteceu: um anjo cruzou a Praça Velha pelo ar, desafiando tudo e todos. Porém, a presença angelical não foi suficiente para mudar o veredito. O galo sucumbiu às chamas purificadoras, deixando a cidade mais leve e mais feliz para o início de um novo ciclo.

Em 2011, a novidade foi que, no percurso até o “tribunal”, o grupo Aquilo integrou o cortejo como mensageiros da morte. A ideia dos mensageiros da morte é um resgate do *L'Ankou* medieval, ao que se refere, não à morte personificada, mas àqueles que estão à espreita de corpos mortos. No caso, é o galo que eles pretendem juntar:



Ilustração 12: Fotografia dos *Mensageiros da morte*, em 2011.

Também uma música é entoada, aumentando o temor do galo ao longo do cortejo e estimulando a plateia a manifestar-se a favor ou contra a sentença do galo:

Um galito, galito, que o pai comprou a dois tostões. Um galito, um galito. E veio um gato e comeu o galito, que o pai comprou a dois tostões. E veio um cão e mordeu o gato, que comeu o galito, que o pai comprou a dois tostões. Um galito, um galito. E veio um pau e bateu o cão, que mordeu o gato, que comeu o galito, que o pai comprou a dois tostões. E veio o fogo e queimou o pau, que bateu o cão, que mordeu o gato, que comeu o galito, que o pai comprou a dois tostões. Um galito, um galito. E veio a água e apagou o fogo, que queimou o pau, que bateu o cão, que mordeu o gato, que comeu o galito, que o pai comprou a dois tostões. E veio o degolador e degolou a vaca, que bebeu a água, que apagou o fogo, que queimou o pau, que bateu o cão, que mordeu o gato, que comeu o galito, que o pai comprou a dois tostões. E veio o mensageiro da morte e levou o degolador, que degolou a vaca, que bebeu a água, que apagou o fogo, que queimou o pau, que bateu o cão, que mordeu o gato, que comeu o galito, que o pai comprou a dois tostões. Um galito, um galito.

Diante desse espetáculo que continua sendo planejado pela cidade da Guarda anualmente, o resgate da cultura popular utilizando-se recursos da mídia

foi fundamental para uma maior repercussão desse trabalho, trazendo a satisfação do público, que a cada ano é maior na cidade portuguesa. O olhar para essa cultura possibilita uma identificação do público com o que é tradicional daquela região, ao mesmo tempo em que questiona a realidade.

Assim, tradição e pós-modernidade caminham juntas na concretização desse espetáculo que traz divertimento junto com uma reflexão profunda do cotidiano. Para isso, elementos da morte medieval são ali colocados por grupos que participam do espetáculo e buscam alternativas para que o público goste e identifique os elementos nele apresentados, através da memória e reflexão da realidade e da cultura portuguesa, que passamos a estudar a seguir.

3 – A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NA LITERATURA PORTUGUESA

3.1 – A tradição temática na literatura portuguesa

*O lirismo, diz-se, é a qualidade máxima da raça.
Cada vez cantamos mais um fado.*

Jacinto do Prado Coelho

Se pensarmos na tradição temática da literatura portuguesa, o que aparece é uma literatura que tem como tradicional o lirismo. Jacinto do Prado Coelho, em *A originalidade da Literatura Portuguesa* (1977), questiona, no capítulo “A moderação do bom-senso”, o estilo português. Ao longo deste pequeno capítulo, mas essencial para entendermos como se estruturou a temática na literatura portuguesa, o crítico apresenta a construção de uma tradição que tem como características a emotividade e a cautela, o entusiasmo da novidade e da tradição; a aventura e a rotina. Essas manifestações acabaram por converter o texto em uma prosa literária portuguesa que não conseguiu libertar-se do sensato e do retórico.

Essa trajetória resultou em um eixo temático limitado no que se refere à literatura portuguesa. A vocação marítima dos portugueses e o sentimentalismo saudoso são apontados por Teófilo Braga como resultante do contato com a cultura celta. Para Francisco da Cunha Leão, o povo português é uma criatura saudosa, e a saudade tornou-se tema, também herança do povo celta. João de Castro Osório comenta que a luta com o mar é uma vocação portuguesa. Eduardo Lourenço, em *Mitologia da saudade*, diz que a separação de Portugal em relação aos outros países da Europa marca uma falta de contato com as manifestações literárias que ocorriam na Europa, ou mesmo que esse contato era superficial. Por isso, ele afirma:

A cultura portuguesa não produziu nunca – pelo menos até Eça de Queirós – nem Montaigne, nem Montesquieu, nem Swift, nem Lessing, quer dizer, um olhar exterior a si mesma que a acordasse, não de qualquer cegueira dogmática ou culposa, mas da contemplação feliz e maravilhada de si mesma (LOURENÇO, 1999, p. 9).

Jacinto do Prado Coelho também discute o isolamento do povo português em função de sua localização geográfica. Segundo ele, o olhar deste povo não foi sobre a evolução europeia, mas, sim, para o mundo além-oceano, que estava fora do ritmo europeu, formando a literatura portuguesa como uma literatura solitária. Por isso, a literatura portuguesa tornou-se “predominantemente lírica, muito frequentemente épica, escassamente dramática, sem crítica[...]” (COELHO, 1977, p. 80).

Maria Leonor Machado de Sousa (1979) lembra da censura que dominou a atividade intelectual portuguesa durante o século 18, bem como a concentração de todos os esforços na normalização da vida nacional depois do terremoto que manteve Portugal alheado dos movimentos culturais do resto da Europa, os quais desenvolviam uma temática ligada ao horror nesse período.

Isso não quer dizer que o tema da morte não faça parte do imaginário português. Narrações de desastres marítimos, tristes casos amorosos, aventuras de cavaleiros que terminavam em um triste fim, e uma poesia melancólica e saudosista fazem parte da cultura desse povo. Porém, nem o terror nem a tragédia despertaram interesse, conforme Maria Leonor Machado de Sousa.

Ainda nas cantigas de amigo e amor, o tema da morte está presente, mas ele aparece juntamente como solução para o amor não correspondido, mesmo em um período em que a peste rondava também Portugal, como comenta Delumeau: “Em 1347, atingiu Constantinopla e Gênova e logo toda a Europa, de Portugal e da Irlanda a Moscou” (1989, p. 107). Contudo, a devastação que a peste causou no mundo não desestabilizou o rumo da literatura portuguesa, como vemos, por exemplo, nos versos da cantiga de amor de Paio Soares de Taveirós, escrita no século 13:

*Como morreu quen nunca bem
ouve da ren que mais amou,*

*e quen viu quanto receou
d'ela, e foi morto por én:
Ay mia senhor, assi moir'eu!*

*Como morreu quen foi amar
quen lhe nunca quis bem fazer,
e de que[n] lhe fez Deus veer
de que foi morto com pesar:
Ay mia senhor, assi moir'eu!*

*Como morreu quen amou tal
dona que lhe nunca fez ben,
e quen a viu levar a quen
a non valia, nen a val,
Ay mia senhor, assi moir'eu
(TAVEIRÓS, 1990, p. 76-77)!*

Nessa cantiga, o sujeito lírico compara-se a alguém que morreu de amor porque a sua “senhor” nunca o amou “nunca ben/ouve da ren que mais amou” e, assim, ele também morre. A tensão emotiva está espalhada pelo texto, chegando ao ápice quando o eu-lírico afirma que a morte também será o seu destino. Nesse sentido, a linha do tom lírico é, além disso, traçada no que se refere ao tema da morte, mesmo quando a realidade exterior era de medo, nervosismo, agonia e morte, pois, segundo Eduardo Lourenço:

os portugueses não dão realmente muita atenção à realidade empírica. Suportam-na, mas não se desdobram diante de nenhum desmentido da realidade. Nem mesmo diante da mais irrefutável de todas: a Morte. Na sua ilha-saudade, a um tempo ilha dos mortos e ilha dos amores, como crianças, ignoram a Morte. Ou, noutra versão, ela é-lhes de tal modo consubstancial (“Morte, irmã coeterna da minha alma”) que acabou por se lhes tornar invisível. Ninguém morre no país da Saudade. Como nos sonhos (1999, p. 15).

Também, percebe-se que até mesmo em momentos de grandes mudanças na cultura ocidental, em que poderia existir uma renovação profunda nessa inclinação sentimental portuguesa, no que diz respeito principalmente à temática da morte, não houve, de fato, uma adesão a essas novas ideias. Um dos movimentos literários mais contestadores, como foi o Romantismo, por exemplo, não foi capaz de “romper” com essas amarras culturais, respondendo a essas mudanças de forma prudente, ou como diz o crítico Jacinto do Prado Coelho, com a moderação do bom senso.

Maria Leonor Machado de Sousa afirma que a literatura portuguesa conheceu a literatura noturna e sepulcral e a de evocações góticas. Autores como Novalis e Nodier eram publicados nas revistas literárias portuguesas. Contos curtos ou romances mais longos apresentados em folhetim divulgavam a literatura *negra* em Portugal. Entretanto, o temperamento saudosista português levou-o a perceber essas influências literárias europeias “de um modo especialmente ‘romântico’, tendendo mais para um negro melancólico e suavemente triste do que para os lances arrepiantes da escola alemã” (SOUSA, 1979, p. 16).

Bocage é considerado pré-romântico, exatamente por ter o gosto pelo pessimismo, pelo noturno, pela morte. Contudo, a obsessão pela morte presente no seu texto revela-se um modo de evasão e até de conforto para as incompreensões e os desesperos que o avassalam. Também a morte pode ser interpretada como simples alegoria da noite, deixando de explorar seu imaginário. Percebemos como a abordagem do tema da morte foi explorada no romantismo, através do poema “Insónia”:

*ó retrato da Morte! Ó Noite amiga,
Por cuja escuridão suspiro há tanto!
Calada testemunha do meu pranto,
De meus desgostos secretária antiga!*

*Pois manda Amor que a ti somente os diga,
Dá-lhes pio agasalho no teu manto;
Ouve-os, como costumás, ouve, enquanto
Dorme a cruel, que a delirar me obriga.*

*E vós, oh cortesãos da escuridade,
Fantasmas vagos, mochos piadores,
Inimigos, como eu, da claridade!*

*Em bandos acudi aos meus clamores;
Quero a vossa medonha sociedade
Quero faltar meu coração de horrores
(BOCAGE, 2004, p. 52).*

Repare-se como em Bocage a morte somente é evocada como elemento de fuga e a noite não chega a atingir uma verdadeira dimensão metafísica. Bocage abre caminho ao tema da morte que será trabalhado no Romantismo português, inclusive o ultrarromantismo. O interesse dos românticos pela Idade Média poderia ter encaminhado os escritores portugueses para o tema da morte

medieval macabra, por exemplo. Porém, o interesse dos românticos portugueses foi fundamentalmente histórico, de acordo com Maria Leonor Machado de Sousa, saudando na Idade Média os ideais, a altura, e não o tenebroso dos subterrâneos (SOUSA, 1979, p. 17). Isso aconteceu, segundo Álvaro Manuel Machado, pois deu-se uma excessiva importância a fatores socioculturais,

levando Herculano a recusar tudo o que no romantismo fosse amar a irreligião, a imoralidade e quanto há de negro no coração humano (o que justifica, pelo menos em parte), a sua recusa de um Byron, sem falar na sua ignorância relativamente à cosmologia poética atemporal de um Novalis,[...](MACHADO, 1979, p. 77).

Assim, tanto em *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, como em *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, o tema da morte faz parte do enredo do romance. No entanto, nessas duas obras que elegemos como representantes do imaginário português no romantismo, procede uma identificação da morte com a religiosidade cristã, limitando-se a essa abordagem.

Seguindo essa tendência, Camilo Castelo Branco desenvolveu a questão da morte a partir da relação amor e morte, dando um sentido lírico ao tema. No romance *Amor de perdição*, a união entre Simão Botelho e Teresa Albuquerque é proibida, pois pertencem a famílias inimigas. Essa será a causa da perdição dos amantes: ele, por amor, assassina Baltasar, pretendente rejeitado por Teresa; ela fica enferma por amor a Simão, salientando, em uma das cartas, a iminência da sua própria morte: “Morrerei, Simão, morrerei. Perdoa tu ao meu destino” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 287).

Após a leitura da última carta de Teresa, Simão é atingido por uma febre violenta e morre. Mariana, a jovem que tanto o amara em silêncio e em dedicação, no momento em que o corpo é lançado à água, atira-se ao mar e abraça-se ao cadáver do seu amado:

Dois homens ergueram o morto ao alto sobre a amurada. Deram-lhe o balanço para o arremessarem longe. E, antes que o baque do cadáver se fizesse ouvir na água, todos viram, e ninguém já pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar. À voz do comandante desamarraram rapidamente o bote, e saltaram homens para salvar Mariana. Salvá-la!... Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão (Ibidem, p. 306-307).

Assim, o tema da morte percorre a literatura portuguesa ao lado do amor e fiel ao pensamento cristão referente ao assunto, dando continuidade ao tom lírico. Em função disso, falta a exploração do trágico, do erotismo, da ironia, pelo menos na literatura tradicional até o século 20.

3.1.1 – O tema de Inês de Castro

Era preciso destruí-la e, se possível, substituí-la pelo mito. [...] Ao exaltar o amor de Pedro e Inês nesse quadro romântico da obra tumular de Alcobça, dá-se-lhe uma satisfação simbólica, tornando-o assim inofensivo para a sociedade.

Bessa-Luís

Além das situações sociais e dos movimentos literários que poderiam ter mudado o percurso da literatura portuguesa, também houve elementos passíveis de serem os transformadores desse tom lírico, como o tema de Inês de Castro. Este nasceu de fato ocorrido no período medieval, criado a partir da existência e morte de uma mulher. Dessa história, deu origem à figura de Inês de Castro, que não se esgotou mais, estabelecendo um padrão de conduta amorosa na cultura portuguesa, que, de tempos em tempos, foi resgatada.

A história de Inês de Castro se inicia quando D. Pedro, filho do rei D. Afonso IV, casa-se com Dona Constança, em 1340. Mas ele apaixonou-se por uma de suas damas, D. Inês, que pertencia a uma das famílias mais nobres e poderosas de Castela. D. Inês era dotada de rara beleza e extrema elegância, o que lhe valeu o apelido de “colo de garça”.

Esses atributos despertaram no príncipe uma arrebatadora paixão. Pedro passou, então, a manter com ela um romance. Como o relacionamento entre os dois começou a ganhar grandes proporções, Dom Afonso IV forçou Inês a ausentar-se do país. Ela foi refugiar-se no Castelo de Albuquerque em companhia de sua tia Tereza de Albuquerque, na fronteira com Portugal. Mesmo assim, os amantes continuaram a corresponder-se.

Em 1345, Dona Constança, com apenas 21 anos, morreu no parto de seu terceiro filho, Fernando, e D. Pedro trouxe Inês de volta a Portugal. A partir desse momento, Pedro e Inês passaram a viver maritalmente e dessa união nasceram três filhos e uma filha. Porém, essa união ameaçava a corte de Dom Afonso, principalmente pela influência castelhana sobre o reino português. Assim, o povo começou a pressionar para que chegasse o fim desse relacionamento, e as conspirações contra a vida de Inês levaram ao seu assassinato.

Entre as motivações políticas para o assassinato de Inês de Castro, segundo Mariana Sales (2008), destacam-se as hipóteses da disputa do poder entre D. Afonso IV, o rei, e D. Pedro e do risco da perda da Independência portuguesa, pela influência que os irmãos da dama exerciam junto a D. Pedro. Então, em 7 de janeiro de 1355, com o consentimento d'el-Rei D. Afonso IV, nos paços de Santa Clara, Diogo Lopes Pacheco, Pedro Coelho e Álvaro Gonçalves degolam Inês de Castro.

Ao saber da morte de Inês, D. Pedro I mandou trasladar seus restos mortais, do Mosteiro de Santa Clara para o Mosteiro de Alcobaça. Depois, de Coimbra a Alcobaça seguiu o cortejo com o belíssimo túmulo de Inês, de forma a ser definitivamente imortalizada. Segundo uma lenda sem fundamento histórico crível, deu-se no imponente Mosteiro uma cerimônia de coroação do féretro e de beija-mão por todos os presentes.

Inês de Castro torna-se tema a partir da morte, percorrendo a literatura portuguesa, pois, conforme Lilian Jacoto (2008), o povo se reconhece na sua ação, encontrando nela uma espécie de reflexo de sua identidade mais íntima: a paixão como sofrimento, a paixão como estado de total entrega e passividade e a paixão como lugar retórico do excesso. Desse modo, esse caso não pode passar despercebido por um povo que elegeu o sentimentalismo, o lirismo e o amor como tradição.

Como existiu um processo de particularização em torno da morte de Inês, tornando-se um fato literário, segundo Raymond Trousson, temos o tema de Inês de Castro, que será um ponto de partida para uma série de obras, “o ponto de partida de uma tradição literária” (TROUSSON, 1998, p. 22). Por isso, encontraremos ao longo dos tempos, na literatura portuguesa, o reaparecimento

da história de Inês de Castro tanto na poesia como no teatro e no romance.

Ao se investigar o surgimento do tema de Inês de Castro na literatura portuguesa, encontra-se no volume XXX (1884-85) uma publicação de *O Instituto*, com um livro intitulado *Exclamação á morte de Donna Inez de Castro, quando o Sogro a veio matar, fielmente transladada do seu Original antigo*. De acordo com Maria Leonor Machado de Sousa (1984), esse texto era uma mistura das duas obras literárias mais antigas sobre o assunto: *Trovas*, de Garcia de Resende, fez à morte de Dona Inês de Castro, publicadas no *Cancioneiro Geral*, de 1516, e o texto de Anrique da Mota, *Visão de dona Inês*. No século 15, em *Crônica del-Rei D. Pedro I*, Fernão Lopes relata os fatos ligados à morte de Inês de Castro, marcados pelo lirismo que culminou na versão camoniana.

Assim, é a partir de Luís de Camões, em *Os Lusíadas*, que a questão ganha fôlego na literatura portuguesa. A história de Inês de Castro é retomada no célebre episódio contido no canto III. Porém, a utilização da epopeia apresenta limitações ao resgate do tema de Inês de Castro, pois, conforme Lilian Jacoto, “sua linha-mestra não se descola da objetividade histórica, ainda que hiperbolize os efeitos heroicos dos protagonistas” (JACOTO, 2008, p. 173). Por isso, de acordo com a crítica, o recorte escolhido por Camões para compor os cantos de *Os Lusíadas* envolve Afonso IV e Inês, buscando legitimar a execução da donzela pelo bem do Estado, cujo representante deve vencer os excessos de um *fero amor*, ilegítimo e adúltero.

O rei Afonso é vitorioso e guerreiro, rege com cautela, doma seus afetos. Seu dilema está entre o senso de justiça e a vontade do povo que ele representa. Por sua vez, Inês é descrita de forma delicada, mas será marcada pelo excesso de paixão, aceitando a posição de amante. É essa imoralidade que Inês pagará com a vida.

Na estrofe 118 de *Os Lusíadas*, o eu-lírico conta que o rei Afonso voltou a Portugal, depois da vitória contra os mouros, e então aconteceu:

[...]O caso triste e dino da memória,
Que do sepulcro os homens desenterra,
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi Rainha.

Na estrofe seguinte, o eu-lírico retoma a história de Inês, afirmando que o amor foi a causa de sua morte:

*Tu, só tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fosse pérfida inimiga.[...]*

Na estrofe 120, o eu-lírico conta que Inês estava em Coimbra, sossegada, usufruindo (“colhendo doce fruto”) da felicidade ilusória (“engano da alma, ledo e cego) e breve (“Que a Fortuna não deixa durar muito”) da juventude. Nos campos, com os belos olhos úmidos de lágrimas de amor, repetia o nome do amado aos montes (“para cima, para o alto”) e às ervas (“para baixo, para o chão”).

Na estrofe 121, também aparecem os sentimentos do Príncipe, que se recusa a casar com outras mulheres: “De outras belas senhoras e Princesas/ Os desejados tálamos enjeita”. Essa atitude passional do príncipe o desqualifica diante do povo, que deseja um rei com a conduta adequada ao seu papel real. E é exatamente o excesso de paixão que incomoda o rei e o povo, sendo escrita na estrofe 122:

*Vendo estas namoradas estranhezas,
O velho pai sesudo, que respeita
O murmurar do povo e a fantasia
Do filho, que casar-se não queria,*

Na estrofe 123, o pai (rei D. Afonso) decide matar Inês, com a aprovação do povo. Nessa reação bárbara do povo, subentende-se a moral familiar que se projeta na conduta da realeza (o príncipe deveria casar-se com D. Constança e evitar a paixão adúltera por Inês). Assim, D. Afonso toma uma atitude para que o seu filho seja libertado do amor por Inês:

*Tirar Inês ao mundo determina,
Por lhe tirar o filho que tem preso,
Crendo c'o sangue só da morte ladina
Matar do firme amor o fogo aceso.*

Quando os horríveis e cruéis carrascos trouxeram Inês perante o rei, este

já estava compadecido e arrependido: “Traziam-na os horríficos algozes/Ante o Rei, já movido a piedade”. No entanto, o povo persuadiu, incitou o rei a matá-la: “Mas o povo, com falsas e ferozes/Razões, à morte crua o persuade”.

A morte de Inês é narrada de forma lírica, na estrofe 132:

*Tais contra Inês os brutos matadores,
No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez Rainha,
As espadas banhando e as brancas flores,
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçavam, fervidos e irosos,
No futuro castigo não cuidadosos.*

Por fim, na estrofe 134, é descrita a figura de Inês morta:

*Tal está, morta, a pálida donzela,
Secas do rosto as rosas e perdida
A branca e viva cor, co a doce vida.*

Camões finaliza o episódio de Inês de Castro com o decoro típico da epopeia, ao abrandar qualquer vestígio de violência ou tragicidade excessiva que a história poderia incitar. Desse modo, esse recorte decoroso estabeleceu um rumo para a abordagem do tema de Inês de Castro, que foi perpetuado ao longo da literatura portuguesa. Segundo Maria Leonor Machado de Sousa, “na esteira de Camões, os autores portugueses deram sempre preferência aos aspectos sentimentais do episódio [...]” (1984, p. 13).

Porém, em direção oposta a esse lirismo, tradicionalmente português, a mesma questão é trabalhada de forma diversa na Espanha. Aliás, os contrastes entre o “gênio português” e o “gênio castelhano” já haviam sido discutidos por Oliveira Martins e resgatados por Jacinto do Prado Coelho em *A originalidade da Literatura Portuguesa*. Para Martins, “Há no gênio português o quer que é de vago e fugidio, que contrasta com a terminante afirmativa do castelhano” (MARTINS apud COELHO, 1977, p.27).

Joaquim Ferreira confirma essa diferença no temperamento português e espanhol, que refletiu na literatura desses povos. Para ele:

A poesia dos trovadores era só amorosa. Os poetas expressavam os seus enlevos diante da bem-amada nas cantigas de amor e nas de amigo. Eles não tribulavam heróis de atitudes másculas, que requerem cantos de fraseologia varonil: queimavam o melhor incenso nas aras da graça feminina. Os castelhanos sentiam bem a arrogância das gestas carolígenas, e ajustaram-nas às proezas do Cid: falam uma língua enérgica, viril, empolada, com clangores de trombeta na prosódia acutilante dos vocábulos. A língua galaico-portuguesa, de feição contrária, é meiga, não magoa, espraia-se em blandícias de harpejo (FERREIRA, [s./d.], p. 25).

De acordo com Ferreira, a diversidade do tom acentua-se na Idade Média. Na Espanha, a poesia tem uma ação combativa, com personagens com traços de guerreiros destemidos, invencíveis. Já em Portugal, o centro das atenções são as emoções, os amores, consagrando o lirismo. Essa diferença será fundamental no tratamento do tema de Inês de Castro por essas duas culturas.

É a partir das versões castelhanas do drama de D. Pedro e Inês de Castro que se fixou a ideia de que o cadáver de Inês de Castro foi ritualisticamente entronizado e coroado, de acordo com Ana Paula Torres Megiani (2008), e que os principais representantes das grandes famílias do reino foram obrigados a realizar o beija-mão na rainha morta. Entre esses textos, conforme a autora, está a tragédia teatral *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, de 1355. Também Maria Leonor Machado de Sousa afirma que o remate glorificador da coroação é, de fato, uma criação espanhola e atribui a Guevara a introdução da cerimônia de coroação no texto propriamente dito, elemento que, conforme ela, “os dramaturgos posteriores evitaram” (SOUSA, 1984, p. 37).

O drama de Guevara (1999) é dividido em três jornadas. A primeira jornada se inicia com o príncipe D. Pedro suspirando por Inês, enquanto músicos cantam este amor:

*Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe.*

Como Don Pedro ficou viúvo da primeira esposa, o plano de Don Afonso era casá-lo com Dona Branca, a Infanta de Navarra, por interesse político. Porém, Don Pedro conhece Inês, e por ela se apaixona. E ele insiste que Inês é o seu

amor:

*mi amor es tan grande
que no hay planta
que para amar no me imite,
no hay árbol que con las ramas
esté tan unido como
lo estoy con mi esposa amada..*

Então, aparece Inês, esperando Pedro, e este não vem. Ela suspeita que Pedro está sendo forçado a casar-se com Dona Branca: “Una hermosa Venus, una/ Blanca, de Navarra infante;/ su padre quiere casarle,[...]”. Mais tarde, Pedro consegue chegar na quinta de Inês, em Mondego. Quando encontra Inês, ela está dormindo. Na verdade, ela está sonhando que está sendo morta: “No me maten tus rigores; ¿por qué me quitas la vida?” Quando Inês acorda, D. Pedro está ao seu lado, e a consola.

Até o momento, percebemos que Guevara explora a paixão de Inês e Pedro, criando uma atmosfera amorosa não realizada por Camões. Na verdade, esse percurso seguido por Guevara tem a intenção de construir a tensão que culminará na tragédia da morte de Inês de Castro, coroando-a e fazendo os nobres lhe beijarem a mão, como uma rainha viva.

Enquanto Inês e Pedro estão juntos, entram os criados dizendo que o rei D. Afonso e Dona Branca estão em Mondego, direcionando-se para a quinta de Inês. Quando eles chegam lá, deparam-se com os dois. O rei Don Afonso fica impressionado com a beleza de Inês, mas, mesmo assim, exige que o príncipe volte com ele, pois ele sabe que o reino deseja o casamento de D. Branca e de D. Pedro.

Na jornada II aparece Dona Branca dizendo que irá embora para Navarra, pois o príncipe já fez sua escolha, mas o rei irá buscá-la. Então, ele decide prender o príncipe enquanto ele resolve a questão com Inês. Dona Branca irá procurá-la para ameaçá-la, porém ela diz que eles já estão casados. A Infanta relata ao rei o ocorrido, e então Alvar (escudeiro do rei) sugere a morte de Inês.

O rei e seus acompanhantes chegam a Mondego para conversar com Inês. E o rei fala para Inês que ela não tem como ficar com Don Pedro, “Porque todo el reino está conjurado contra vos”. Nesse momento, o direcionamento histórico do

tema inesiano é retomado, pois a voz do povo coloca-se contra a união dos amantes, e Inês é condenada por todo o reino português por sua conduta apaixonada.

O rei então entrega Inês para Alvar González e para Coello, pois ele não quer ver a morte de Inês e sai com os netos. Inês ainda faz um último apelo, antes de morrer:

*Apelo aquí al supremo
y divino tribunal,
adonde de tu injusticia
la causa se há de juzgar.*

D. Pedro consegue fugir da prisão e dirige-se a Coimbra para esperar D. Inês, quando ouve uma voz:

*¿Dónde vas el caballero,
dónde vas, triste de ti?,
que la tu querida esposa
muerta está que yo la vi.*

*Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil .*

O príncipe descobre que Inês foi morta por Alvar González e por Coello, e vai até Mondego vê-la. Ele encontra Inês sem vida, em almofadas, e pede:

*Nuño de Almeida, a Violante
de mi parte la decid
que os entregue uma corona
que yo a mi esposa le di
cuando me casé, em señal
de que reinaría feliz
si viviera.*

Também ele exige um funeral à altura de Inês:

*Vos, Condestable, advertid
que os encarguéis del entierro,
llevándola desde aquí
a Alcibaza con gran pompa
honrándome en ella a mí
Y porque yo gusto de ello,
el camino haréis cubrir*

*de antorchas blancas que envidie
el estrellado zafir*

Segundo o texto, logo Nuno traz a coroa de ouro e beija a mão de Inês. O príncipe diz a todos que, como Inês não pode ser coroada em vida, “en la muerte se corone”. E dá início ao ritual macabro:

*Todos los que estáis aquí
besad la difunta mano
de mi muerto serafin;*

Por fim, o príncipe Don Pedro afirma:

*Esta es la Ines laureada,
ésta es la reina infeliz
que mereció en Portugal
reinar después de morir.*

Enfim, a versão de Camões está relacionada aos fatos históricos da morte de Inês de Castro, dando ênfase à exigência do povo por um rei com elevação ética, sendo D. Afonso responsável em preservar a vontade do reino. Já Guevara busca uma trajetória diferenciada, prevalecendo a história trágica, ressaltando as tensões entre D. Pedro, Inês, D. Afonso e a Dona Branca.

Podemos perceber a diferença entre o tema de Inês de Castro trabalhado pela Literatura Portuguesa e pela Literatura Espanhola. Apesar de termos escolhido apenas um representante de cada país para a comparação, não há registro de texto da Literatura Portuguesa que tenha trabalhado a história de Inês de Castro de forma mais trágica ou macabra como constatamos em Guevara. Mais uma vez, percebe-se a coerência das afirmações que sustentam a trajetória tradicional da Literatura Portuguesa via lirismo, evitando conscientemente uma mudança de percurso, mesmo quando há material literário para tal transgressão. É necessária essa comparação para comprovarmos que a Literatura Portuguesa irá trabalhar a morte em um tom diferenciado somente quando chegar no Pós-Modernismo.

3.2 – O romance português contemporâneo

*Só temos uma certeza:
a de que, nos últimos mais ou menos dez anos, as
obras narrativas que se publicaram em Portugal
constituem um interessantíssimo objecto de estudo
para qualquer espírito apaixonado tanto pela arte
literária, como pela realidade da sua época, em todos
os sentidos.
Interessantíssimo e original.*

Roxana Eminescu

A renovação da mentalidade e da estética da literatura portuguesa foi perseguida por intelectuais que tentaram retirar Portugal da segregação intelectual, mas que fracassaram. O culto às tradições portuguesas travou essa evolução. Segundo Jacinto do Prado Coelho (1977), será na Revolução de Abril de 1974 que o país se sentirá obrigado a tomar uma postura no sentido cultural, econômico e político. Será fundamental escolher entre a Europa e o Terceiro Mundo, e o país irá caminhar para a definitiva europeização.

Eduardo Lourenço afirma que a Europa estava “*fora de nós e nós dela*” (LOURENÇO, 2001, p. 141). Com o fim do Império cultural, houve “uma redescoberta de nós mesmos como necessariamente europeus e da Europa como nosso horizonte e vocação incontornáveis” (Ibidem, p. 148). O fenômeno da Revolução das Flores foi um acontecimento europeu, uma situação que a Europa democrática e não democrática viveu, colocando um fim à suavidade lusitana, exemplar, lírica e ao isolamento internacional. É um *momento europeizante* (Ibidem, p. 141).

A “entrada de Portugal na Europa” é imersão intensa no magma complexo da herança cultural e simbólica desse lugar. Nessa mudança, a Europa teve presença significativa no imaginário português, possibilitando a expressão de obsessões, interesses ou desejos da realidade simbólica do povo português. Assim, existe um interesse por tudo que a antiga mitologia épica e colonizadora havia ocultado ou deixado na sombra.

Sem dúvida, o imaginário da morte esteve presente no povo português desde a Idade Média, pois a peste negra, as guerras foram vivenciadas por essa

comunidade. O tema de Inês de Castro visto pelo viés do trágico também ficou ali, adormecido. Mas o movimento pós-moderno exigiu o diálogo com a tradição europeia, tanto a oficial como a popular, adicionando elementos novos, como, por exemplo, a crítica e, conseqüentemente, a ironia.

Aliás, esse discurso crítico que será desenvolvido pela literatura portuguesa é comentado por Jane Tutikian. Para ela, a linha-mestra da literatura portuguesa no século 20 ganhará uma outra face:

o discurso laudatório vai ser substituído pelo discurso crítico, onde a grandiosidade das conseqüências culturais e políticas do ciclo dos descobrimentos marítimos, a frequência do gosto épico e o misticismo ganham contornos outros, onde o passado vai deixando de presentificar-se para, enfim, dar lugar ao presente (TUTIKIAN, 2002, p. 31).

Dessa forma, a retomada do passado ocorrerá no sentido de reformulação do presente, seguindo o pensamento da pós-modernidade. E, conforme Jane Tutikian (1977), será a Geração de Abril que irá desenvolver um novo traço da Literatura Portuguesa, o qual é o diálogo com a História. Ela contribuirá para o redimensionamento da proposta ficcional, buscando recuperar no passado certos valores capazes de clarificar a consciência ou a identidade nacional. Assim, a História se fará presente na literatura portuguesa através da paródia, da ironia e do carnaval.

Para Maria Alzira Seixo (1999), a literatura portuguesa toma um novo rumo no século 20, dando espaço à representação. Surge, então, um novo patamar literário. Algumas rupturas são apresentadas, entre elas a inserção de elementos fantásticos na ficcionalidade do romance; o metarromance discutindo o próprio gênero ao longo do texto; por fim, a metaficção colocando em pauta a dialética entre ficção e realidade.

Para Maria Luiza Remédios (1986), foi na década de 1960 que o romance português iniciou um processo de questionamento a respeito da alienação do homem. Ele enfoca a participação individual na reestruturação da sociedade portuguesa que, durante muitos anos, foi submetida ao regime salazarista. Também aborda os rumos sociopolítico-econômicos seguidos pela modificação do regime.

Além disso, a literatura parte para o experimentalismo na forma e na linguagem. O narrador deixa de ser demiurgo e, no eterno questionar-se, estabelece diálogo com a história, com o leitor e com os personagens. Essa reflexão resulta na problematização sobre os assuntos que se inserem na narrativa, como a morte, por exemplo.

A autora Roxana Eminescu (1983) marca o romance português atual a partir de 1974. Ela comenta que, nesse período, autores distantes no tempo, de diferentes estilos, desenvolvem um tema comum. Além dos problemas da humanidade e de um arquétipo linguístico próprio, pensam uma realidade diferente e original, que é a do povo português. O romance atual discorre sobre os fios que ligam a arte à vida de uma comunidade, sobre a vida espiritual de um povo e sua criação artística e sobre a arte interligada à vida dessas pessoas.

Os tópicos da realidade portuguesa contemporânea, conforme Eminescu, são a emigração, as guerras coloniais, o desengano pós-revolucionário, a falta de motivação, o ócio, a hierarquia sociocultural. É utilizada toda a matéria literária, desde a ambivalência do personagem-narrador até às mais variadas técnicas narrativas. Esses romances contêm um discurso sobre a própria produção literária. Além do metarromance, os romances são irrigados pelos temas e motivos recorrentes à literatura: a solidão, a solidariedade, a competição entre os valores humanos, a história individual e social, os mitos, a morte e o amor.

O que ocorreu com a literatura portuguesa a partir da Revolução de Abril foi, portanto, a transgressão, a reflexão, a crítica presente tanto no conteúdo como na estrutura. Se na época medieval buscava-se acalmar os ânimos, ou mesmo transgredi-los, mas definindo conceitos e ideias, no romance contemporâneo o avesso é apresentado como a forma em si desse romance, e a retomada do ideário medieval, como possibilidade de criação de novos significados para a sociedade contemporânea portuguesa. Assim, o interesse português volta-se para o imaginário da morte construído na Idade Média.

Diante disso, colocar lado a lado as obras de Saramago e Abelaira tornou-se necessário para pensar o intrigante elo presente entre as obras *As intermitências da morte* e *O triunfo da morte*. A morte personificada (no primeiro, como personagem e, no segundo, como narrador-personagem) inquieta. Paralelo

a isso, há os questionamentos literários que vão ao cerne da teoria literária, como a questão entre ficção e realidade. Também, a paródia e a ironia estão interligadas à presença desse personagem ao longo do romance.

Para Eminescu, a ideia do personagem como contrário de pessoa, gente, impõe-se como mais um rasgo original do nosso tempo literário (EMINESCU, 1983, p. 54). Segundo Beth Brait, essa ideia de personagem não como representação do homem é uma quebra de tradição teórica só alcançada no século 20 (BRAIT, 1998, p. 44). Maria Alzira Seixo fala da intromissão de características fantásticas no romance do século 20 como elemento de ruptura (SEIXO, 1999, p. 53). Enfim, desvencilhar a relação ser fictício-pessoa é uma necessidade para também ajustar a separação entre ficção e realidade, pois as fronteiras entre literário/não literário, ficção/não ficção são questionadas pela pós-modernidade. E é a teórica Käte Hamburger quem discute os limites entre ficção e realidade.

3.2.1 – A lógica da criação literária

o termo realidade aparece exclusivamente em seu sentido de confronto, ou seja, em sua relação com a ficção

Käte Hamburger

O estudo de Käte Hamburger (1975) busca estabelecer uma lógica ou um sistema lógico da *poiesis*. A lógica da Arte Literária tem por objeto a relação da obra com a linguagem. Por isso, a lógica da criação literária pode ser designada como teoria da linguagem que tem como objetivo examinar se – e até que ponto – a linguagem que produz as formas literárias é funcionalmente diferente da linguagem usual de pensamento e de comunicação.

A definição de criação literária se inicia com o resgate do sentido de *poiesis* desenvolvido por Aristóteles em *A poética clássica*. Ele identifica o termo *poiesis* com *mimesis*. Essa relação é para Aristóteles de idênticos sentidos, segundo Hamburger. Se, em algum momento, interpretou-se *poiesis* como “fazer, produzir” e *mimesis* por imitação, Käte Hamburger retoma *A poética clássica* para

resgatar o sentido fundamental de *mimesis*, como de representação, de fazer, designando as obras miméticas que têm por objeto os *pratontes*, personagens e *práxis*, ações.

Ao pensar a identidade da *poiesis* e da *mimesis*, a autora comenta que Aristóteles não relacionava a *poiesis* com a métrica, mas, sim, com a *mimesis*. Por isso, encontramos em *A poética clássica* uma comparação entre Homero e Empédocles:

Costuma-se dar esse nome mesmo [poeta] a quem publica matéria médica ou científica em versos, mas, além da métrica, nada há de comum entre Homero e Empédocles; por isso, o certo seria chamar o poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta (ARISTÓTELES, 1992, p. 20).

Dessa forma, a diferenciação das noções de *poiein* e *legein*, *mimesis* e *logos* trabalhadas ao longo de *A poética clássica* indica que, para Aristóteles, poesia significava a representação e a criação de seres humanos agentes. Por isso, ele criticava o fato de um poeta épico falar “por si” (*auton*), em vez de criar personagens agindo mimeticamente. Ele elogia Homero como o único épico que observou esta lei (*poiesis*): uma curta introdução leva ao palco um homem ou uma mulher que tem a palavra.

Já definido o fundamento da criação literária, falta contemplar a linguagem não poética, que é definida pela autora pelo conceito de enunciado. Enunciação é uma noção de teoria linguística, já que contém o sistema de todas as proposições – não apenas a proposição enunciativa (declarativa), mas também a interrogativa, a optativa, a imperativa e a exclamativa. Trata-se de enunciações de um sujeito-de-enunciação sobre um objeto-de-enunciação.

Esse objeto é conteúdo da enunciação, em qualquer modalidade proposicional que seja. A sentença estabelecida é – eu enuncio algo –, sendo a expressão da enunciação em si que significa o enunciado é a enunciação de um sujeito sobre o objeto. Através dessa fórmula, que é uma fórmula estrutural, descreve-se não somente cada enunciado, mas a totalidade de vida que se manifesta na linguagem.

A definição do enunciado como enunciação de um sujeito-de-enunciação

sobre um objeto-de-enunciação pode ser realizada somente através de uma análise exata do sujeito-da-enunciação, pois é o sujeito que importa. Ele é fixado na estrutura da enunciação na qual o sujeito sempre enuncia algo exclusivamente ao objeto-de-enunciação. A estrutura da enunciação é, na relação sujeito-objeto, fixa e nítida. Sua análise demonstrará que o caráter e a função do enunciado são baseados sobre o sujeito-de-enunciação, inclusive a noção de enunciado é idêntica a este, sendo o objeto-de-enunciação nele implicado apenas intencionalmente.

Assim, o enunciado é expressão da realidade porque o sujeito-da-enunciação é real. Em outras palavras, uma enunciação somente pode ser constituída por um sujeito-de-enunciação real, autêntico. Dessa forma, a realidade não significa o objeto-de-enunciação, mas o sujeito-de-enunciação, de modo que também um objeto-de-enunciação “não real”, por exemplo, uma mentira, não prejudica o caráter do enunciado como enunciado da realidade, pois não é a natureza do sujeito-da-enunciação em si que foi modificada. O sujeito-da-enunciação sabe que sua declaração não é verdadeira.

É somente com o esclarecimento da noção de realidade concernente ao sujeito-de-enunciação que se pode iluminar a estrutura do enunciado de realidade. Um elemento estrutural, como o sujeito-de-enunciação, somente pode ser definido na sua realidade pela coordenada temporal do sistema tempo-espaço. Resumindo, o que foi enunciado é o campo da experiência ou de vivência do sujeito-de-enunciação.

A partir das definições da criação literária dentro do sistema assertivo da linguagem e frente a ele, e da descrição da linguagem não poética como sistema de enunciação, é que será conduzida a relação de criação literária e enunciação da realidade.

A construção da teoria em torno da criação literária tem como início a noção de ficção. A definição de ficção se desenvolve a partir da *estrutura do como*, que significa “parecer como realidade”. A realidade do como é aparência, ilusão da realidade, que significa não realidade ou ficção. Enfim, é a “estrutura do como” que cria a ilusão da vida.

A distinção entre realidade e narrativa está na presença de eus reais ou

eus fictícios. A ilusão da vida é criada na Arte somente por um “eu” vivo que pensa, sente, fala. São as figuras de um romance ou drama, personagens fictícios constituídos como “eus” fictícios ou sujeitos. É a linguagem que irá produzir a ilusão da vida, isto é, criar personagens vivos, sensíveis, pensativos, que falam e também se calam.

Em relação ao tempo, o sujeito-de-enunciação está inserido no sistema temporal. As considerações feitas sobre presente, passado e futuro têm significado somente quando se relacionam a um sujeito-de-enunciação autêntico. Quando o narrado não se refere a uma *eu-origo*¹² real, mas, sim, a *eu-origines* fictícias, os fenômenos temporais passam a ser fictícios.

Na ficção, o pretérito perde sua função gramatical, que é a de designar o passado, pela razão de que esse tempo da ação não se refere mais a um *eu-origo* real, mas, sim, às *eu-origines* dos personagens do romance. Deu-se a transferência da *eu-origo* do sistema real a um outro, do sistema ficcional, onde agora ou hoje, ontem ou amanhã se referem ao agora e aqui ficcional dos personagens, e não mais a um agora e aqui real.

Qual é o verdadeiro motivo do fato de que não experimentamos um enredo épico no passado, embora seja narrado no pretérito? O pretérito é somente o substrato, no qual deve ocorrer a narração. O que resta é o conteúdo semântico, a ação, o estado, expresso pelo respectivo verbo, mas não a indicação de que esta ação, este estado, são passados.

A perda da função temporal do pretérito funda-se na circunstância de que o conteúdo de uma narrativa é fictício, isto é, é o campo de experiência dos personagens fictícios, *eu-origines* fictícias que substituem a *eu-origo* real. O fenômeno que faz uma criação literária épica de fato são os personagens fictícios. A literatura narrativa cria a ilusão da vida, por isso é isenta do passado, exonerando o tempo em geral, que é a realidade.

Experimentamos o enredo de um romance como acontecendo “agora e aqui”, como a experiência de seres fictícios, como diz Aristóteles, atuantes. O que não significa nada além de nossa experiência de seres humanos, em uma eu-

¹² Käte Hamburger explica que será empregada, no lugar do termo sujeito-de-enunciação, uma noção idêntica, mas de colorido mais epistemológico, a *eu-origo*, baseada na terminologia de Brugmann e Bühler. (HAMBURGER, 1975, p. 47).

origo fictícia à qual se referem todas as possíveis indicações temporais. Assim, a perda da função de passado do pretérito não significa a obtenção de uma função de presente.

Esse sentido de presente é o sentido da existência da eternidade, um “agora e aqui estacionário”. A ficcionalização, a ação dos personagens fictícios representada como agora e aqui, destrói o significado temporal do tempo no qual é narrada uma obra narrativa: o pretérito imperfeito gramatical, mas também o presente histórico.

Outro elemento relacionado à linguagem – que Käte Hamburger aponta como traço distintivo entre real e ficcional – está relacionado aos advérbios dêiticos. Também esses advérbios, temporais e espaciais, perdem a função dêitica existencial que possuem no enunciado de realidade quando estão na ficção. Esses indicadores de espaço e tempo não se referem mais a uma *eu-origo* real, do autor ou leitor, mas, sim, às *eu-origines* fictícias dos personagens romanescos, apagando o ponto de vista espacial ou temporal, restando apenas a função de noções. Diz a autora:

A experiência do agora e aqui, que nos é transmitida pela ficção [...] é a experiência da mimese de pessoas atuando, isto é, de personagens fictícios vivendo por si, que, precisamente por serem fictícios, não estão contidos no tempo e no espaço – mesmo quando a cena estiver montada sobre uma realidade temporal ou espacial. Porque a experiência do real não é determinada somente pela coisa em si, mas também pelo sujeito que a experimenta. E se este é fictício, qualquer realidade geográfica e histórica conhecida é incluída no campo ficcional, é transformada em “ilusão”. Nem o autor nem o leitor se devem preocupar se a realidade que lhes é conhecida é dotada de características (e até que ponto), que lhes ultrapassam a imaginação. Esta é a última consequência, familiar a todo leitor de romance, tirada das funções que a lógica linguística realiza quando quer produzir uma experiência ficcional e não real (HAMBURGER, 1975, p. 94).

É relevante o conteúdo significativo do verbo em si, que declara sobre o pensamento que se realiza nas personagens, nesse momento fictício da sua existência fictícia. Os verbos indicam os processos internos dos personagens, um recurso inerente à narração épica, para retratar os seres humanos que pensam, sentem, recordam. A ficção é o único lugar linguístico e epistemológico em que as pessoas não são tratadas como objetos, pois sua subjetividade pode ser

representada em terceira pessoa.

Até agora, foi demonstrado que os fenômenos que diferenciam a ficção da realidade ocorrem, fundamentalmente, pela transferência do sistema real tempo-espaço para os personagens fictícios, as *eu-origines* fictícias, e que esse procedimento está condicionado ao desaparecimento de uma *eu-origo* real, por conseguinte de um sujeito-de-enunciação.

Se uma realidade autêntica é porque é, então uma realidade fictícia “é” apenas pelo fato de ser narrada. A sua essência fictícia, isto é, a sua não realidade, significa que ela não existe independentemente da narração, mas que é por força de ser narrada, ou seja, que é um produto da narração. A narração é, pode-se dizer, uma função pela qual é produzido o narrado (a função narrativa) que o autor maneja, como o pintor maneja pincel e tinta. Portanto, entre o narrado e a narração não existe uma relação de enunciação, mas uma relação de função. Essa é a estrutura lógica da ficção épica.

A partir dessa função, é criado um campo ficcional, um mundo fictício de pessoas e ocorrências. Existe um limite intransponível entre a ficção e a realidade. Esse limite é estabelecido exclusivamente pela ficcionalização do material, isto é, pela representação de personagens agindo “agora e aqui”, e necessariamente vivenciando “agora e aqui”, com o que se liga imediatamente à experiência da ficção. É tão poderosa a transformação de uma realidade em ficção, por mais parcimoniosa que seja, que o conteúdo significativo das formas linguísticas muda, obedecendo à lei oriunda exclusivamente do fato de que os personagens não são descritos como objetos, mas como sujeitos fictícios do agora e aqui da sua *eu-originidade*.

Assim, em Käte Hamburger, a importância do sujeito é crucial para a definição de texto ficcional ou do enunciado da realidade. Na literatura portuguesa contemporânea, aparece no cerne dos textos *As intermitências da morte* e *O triunfo da morte* um jogo consciente dos autores entre ficção e realidade, o qual reproduz uma questão típica da pós-modernidade: o que é ilusão e o que é realidade. Nas obras de Saramago e Abelaira, respectivamente, essas ações são simultâneas: ficção e realidade, ilusão e verdade, vida e morte são construídas a partir da personificação da morte como personagem ou narrador-personagem.

3.2.1.1 – *As intermitências da morte*

o texto exige uma atenção especial aos leitores, dando-lhes a impressão de estarem envolvidos directamente no mundo real e, ao mesmo tempo, fictício

Kim Yong-Jae

O universo ficcional criado por Saramago no romance *As intermitências da morte* privilegiou as relações entre a representação do mundo e do homem, e a produção de um mundo específico, que é o da arte. A articulação entre elementos reais e fantásticos exprime a complexidade da existência humana e do mundo contemporâneo. E o tema da morte irá atravessar o texto, discutindo esses dois aspectos, desestabilizando a noção de real e ficcional.

O romance conta a história da ausência da ação da morte durante sete meses em um determinado país, apresentando as consequências de tal ato; posteriormente, o retorno da morte à sua função primordial e, por fim, surge para a personagem macabra uma missão inusitada na Terra.

Podemos dividir a obra em três partes. Primeiro, a morte, que faz parte da nossa existência, deixa de estar. Em função dessa falta, são abordados paradoxos vivenciados pela sociedade. Enquanto ocorre um verdadeiro clamor patriótico diante da condição privilegiada de ser imortal, também é mostrado o colapso nas estruturas políticas, sociais e religiosas.

A segunda parte se inicia no sétimo capítulo, no qual, por carta, a morte anuncia seu retorno. Os sentimentos inquietantes em torno dessa figura, os quais estavam adormecidos, são retomados pela população. Nessa parte do texto, a morte já é apresentada como um personagem. Sua ação é antecipada por uma carta de cor violeta que chega às mãos de cada pessoa, avisando-a de que ainda tem uma semana de vida.

A partir do décimo capítulo, que consideramos a terceira parte do romance, a carta que deveria ser recebida por um violoncelista é devolvida à procedência. A

morte estranha, mas insiste. A carta volta a regressar às suas mãos, recusando-se a levar a mensagem. A partir daí, a morte decide investigar quem é a criatura que não morre, tomando forma humana, humanamente feminina. Eles acabam se apaixonando, e a morte abre mão de sua condição para viver esse amor.

As intermitências da morte é narrada em terceira pessoa. O narrador segue utilizando o mesmo processo de escrita que é a marca da obra de Saramago, segundo Horácio Costa (1998): sem pontuação, buscando a oralidade. O autor traz para dentro do texto a discussão em torno de sua linguagem, quando a carta escrita pela morte é duramente criticada por um gramático: “da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 111).

O romance apresenta dois espaços distintos: um representando a realidade, que é a Terra, especificamente o país do qual a morte fica ausente, e, posteriormente, a casa do violoncelista. O apartamento em que vive o violoncelista, por exemplo, o narrador faz questão de descrever ao longo das páginas, à medida que a morte entra nesse local, como neste trecho:

A distribuição das divisões do apartamento onde vive o violoncelista que não recebeu a carta de cor violeta pertence ao tipo económico remediado, portanto mais própria de um pequeno burguês sem horizontes que de um discípulo de euterpe. Entra-se por um corredor onde no escuro mal se distinguem cinco portas, uma ao fundo, que, para não termos de voltar ao assunto, fica já dito que dá acesso ao quarto de banho, e duas de cada lado (Ibidem, p. 148).

O outro espaço que aparece no romance é o fictício, no qual a morte vive, uma sala fria, rodeada de paredes caiadas, ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes. O narrador questiona esse local, que não está à altura da morte:

Não deveria estar nesta gelada sala subterrânea, como se fosse uma enterrada viva, mas sim no cimo da mais alta montanha presidindo aos destinos do mundo, olhando com benevolência o rebanho humano (Ibidem, p. 163).

Assim, tendo espaços diferenciados, um ligado mais ao fantástico e outro à realidade, o autor consegue criar a ilusão no cerne do próprio texto de que existem graus de ficcionalidade no texto, um mais ligado ao real e o outro ao que é fictício.

Mesmo sendo diferentes os espaços (o primeiro irreal e o outro imitação do mundo exterior), é representação puramente fictícia, porque os sujeitos que vivem nesses lugares são fictícios, uns mais ligados ao modelo humano, como o 'director-geral da televisão' ou 'o senhor primeiro-ministro'; e a morte, que é a ficcionalização ao extremo.

Saramago brinca com essa dicotomia, trazendo elementos vindos de um projeto imaginário medieval, com a morte e seu espaço "separado" do humano. Esse espaço dividido já podia ser visto nos dípticos do século 13, em torno do tema "Os três mortos e os três vivos". Lá, o mundo dos mortos e dos vivos era separado em um primeiro momento, valorizando somente o confronto visual. Mas esse encontro evoluiu, chegando à dança entre mortos e vivos. Podemos dizer que essa "evolução" também aparece em Saramago, pois, em determinado momento do romance, a personagem-morte ultrapassa os limites espaciais entre morte e vida para ir ao encontro do violoncelista.

O tempo também participa desse jogo literário na obra de Saramago. Temos o tempo da narrativa, que é o contado no relógio, nas horas, nos dias, nos anos, em uma ordem linear e em sequência: "passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas, matutinas e vespertinas,[...]", a qual configura uma sucessão temporal, representando o ritmo natural dos acontecimentos da vida real.

Mas logo se mostra ficcional, ao introduzir, ainda nas primeiras páginas, a figura da morte personificada como parte dessa narrativa, provocando os limites das fronteiras do real e do irreal. Leva a ficcionalização do tempo ao extremo quando esse mesmo personagem fantástico tem o poder de modificá-lo: "Riscou no verbete a data de nascimento e passou-a para um ano depois, a seguir emendou a idade, onde estava escrito cinquenta corrigiu para quarenta e nove" (SARAMAGO, 2005, p. 164). Novamente, uma ideia de noção de tempo próxima à realidade, a data de nascimento, e a ruptura total, ou seja, a modificação dessa

data de forma instantânea, através do recurso do fantástico.

Quanto aos personagens, o mundo interno deles é revelado somente pelo narrador: “Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no regaço” (SARAMAGO, 2005, p. 154). A morte, onipresente por tradição, no romance atravessa espaços e cria situações insólitas, demonstrando seu poder. Por exemplo, quando ela chega ao hotel, o recepcionista pede seu documento de identidade. Este, além de ter sido materializado naquele momento (pois, obviamente, a morte não tem documento), quando o funcionário olha a foto para identificá-la, o que ele vê é uma mulher mais velha, e, ao olhar novamente, “o retrato e a mulher que estava na sua frente eram agora como duas gotas de água, iguais” (Ibidem, p. 189).

Por outro lado, a morte não tem o mesmo “poder” do narrador, ou seja, a onisciência. A liberdade do narrador em terceira pessoa de colocar-se acima, adotando um ponto de vista divino – equivalente à ideia da morte medieval ocidental, sempre representada em um patamar superior aos dos humanos –, não é permitida ao personagem-morte no romance de Saramago. Ela é apenas um personagem e, como tal, não tem acesso ao mundo interno dos outros seres ficcionais. Nesse momento, o poder medieval da morte é confrontado com uma figura mais poderosa na obra, o narrador, que tem o estatuto de ser em terceira pessoa.

Em relação à estrutura do romance, *As intermitências da morte* é construído de acordo com a estrutura ficcional tradicional, segundo a teoria de Käte Hamburger. A mudança do significado do pretérito, a possibilidade do emprego dos verbos de processos internos e a transferência dos advérbios dêiticos do campo indicativo para o campo simbólico da linguagem, os quais fazem parte do relacionamento funcional entre o narrado e a narração, estão marcadas nesse romance. Esses elementos são trabalhados na sua obra para, em determinados momentos, serem desconstruídos estruturalmente.

A dissolução do pretérito no livro de Saramago torna-se interessante pela utilização de vírgulas entre a presença do narrador e a fala do personagem, que passa a ideia de presente. O aqui e agora da ação dos personagens age em contraponto à narração:

Levas a carta, perguntou a gadanha, que decidira não reagir à ironia, Levo, vai aqui dentro, respondeu a morte, tocando a bolsa com as pontas de uns dedos finos, bem tratados, que a qualquer um apeteceria beijar (Ibidem, p. 182).

O pretérito do narrador e o presente do personagem fictício se identificam, assim o presente é igual ao pretérito, porque a experiência relatada transcorre no aqui e agora do romance, estabelecendo o presente fictício.

Quanto à narração em terceira pessoa, mesmo parecendo ser feita por um narrador típico ficcional, em alguns momentos ele perturba essa estrutura literária, conforme as definições de Käte Hamburger. Por exemplo, na página 64, o narrador interrompe a história para manifestar sua opinião sobre o que ele está escrevendo:

O facto que acabámos de referir é de todo irrelevante para o decurso da trabalhosa história que vimos narrando e dele não voltaremos a falar, mas, ainda assim, não quisemos deixá-lo entregue à escuridão do tinteiro.

Logo depois, ele retoma os acontecimentos. Também o narrador dirige-se à personagem, comentando sobre sua condição de morte “uma distorção de perspectiva, está aí a lógica dos fatos para nos dizer que és tu, morte, maior que tudo, maior que todos nós” (SARAMAGO, 2005, p. 156). Também ocorre o diálogo do narrador com o leitor. O narrador procura lembrá-lo do que já havia dito: “Uma criança, já o havíamos dito antes” (Ibidem, p. 67), ou “Bastará tornar a ler o diálogo desenvolvido nas duas páginas anteriores” (Ibidem, p. 64).

Para Hamburger, existe a interferência do autor na sua narrativa. O aparecimento em cena do autor é, mais precisamente:

A ocorrência da forma narrativa em primeira pessoa na ficção pura, a ficção em terceira pessoa, produz a impressão momentânea de os personagens fictícios serem personagens reais. A função narrativa produtora é interrompida ocasionalmente por uma forma enunciativa, o campo ficcional se torna assim o campo de experiência de um sujeito-de-enunciação, de uma eu-origo real, que – neste momento – não é ficcional, mas narra historicamente (HAMBURGER, 1975, p. 109).

A ficção, por um momento, se faz passar por um enunciado real. O leitor e

o autor sabem que estão diante de um intervalo ficcional, e sorriem, conscientes dessa duplicidade que faz parte da obra literária.

A relação entre o autor, a obra e o leitor é discutida por Ricoeur no capítulo “Mundo do texto e mundo do leitor”, no terceiro volume da obra *Tempo e narrativa*. Para Ricoeur, a significância da obra literária só é completa quando existe a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. E esse processo envolve o *autor implicado* e o *leitor implicado*. O *autor implicado* é um disfarce do autor real e que se transforma na voz narrativa.

O *leitor implicado* é o destinatário a que se dirige o autor da obra. O leitor real é a concretização desse leitor implicado, desse leitor possível que se instaura também dentro do texto. De acordo com Ricoeur, “ao passo que o autor real se apaga no autor implicado, o leitor implicado ganha corpo no leitor real” (1997, p. 292).

No processo de leitura, o ponto de partida é o *autor implicado*, que atravessa a obra para encontrar seu ponto de chegada no leitor, utilizando-se de uma estratégia de persuasão, a qual tem como alvo o leitor. É essa estratégia de persuasão que o leitor responde acompanhando a configuração e apropriando-se da proposta do mundo do texto. A configuração se transforma em refiguração, e o leitor é o mediador entre a configuração e a refiguração.

A construção da morte como personagem também dialoga com o leitor. Ela é personificada como morte, que não é um ser real, e não é construída com características de uma pessoa. Porém, o autor tem o cuidado de montar o personagem de acordo com a imagem projetada ao longo da tradição medieval, ou seja, é um esqueleto, envolto em uma mortalha. Para “funcionar” como personagem, o leitor tem que aceitar a morte personificada, com “vida”, agindo, pensando, sonhando, amando como uma pessoa. No romance, o narrador desafia o leitor a acreditar na sua história fantástica, rompendo o distanciamento entre eles para conduzi-lo a uma construção ficcional que desestabiliza suas certezas acerca do verossímil na obra literária. O narrador diz:

abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congénita irrealidade da fábula, compreendemos sem custo que tais faltas

prejudicam seriamente a sua credibilidade,[...]” (SARAMAGO, 2005, p. 136).

Em relação a essa questão, Anatol Rosenfeld (1970) comenta o problema da verossimilhança do personagem, afirmando que a credibilidade desse ser fictício aos olhos do leitor funciona quando o personagem dá a impressão da mais lídima verdade existencial. Também é fundamental o convencimento do leitor frente à possibilidade de esse personagem existir dentro da concepção do romance que é apresentada. Assim, é a intensa “aparência” de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética, graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos que tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo sem alguns desses elementos, a obra pode alcançar tamanha força que até histórias fantásticas se impõem como quase-reais.

A verossimilhança do personagem morte no romance de Saramago está não na aparência de real do seu personagem ficcional, mas, sim, no fato de que sua construção está de acordo com o imaginário ocidental, tornando coerente sua existência. Até mesmo a circulação dessa morte, no espaço humano, remete a uma possibilidade assegurada nos relatos e nas pinturas medievais. A relação estreita entre vivos e mortos é tema recorrente principalmente nas narrativas populares. Os contos resgatados por Ricardo Azevedo (2003) e Adolfo Coelho (1957), analisados na tese, têm essa particularidade de a morte estar inserida no mundo dos vivos, estabelecendo prazos, propondo pactos, ou, mesmo, cumprindo seu papel de levar o homem quando chega o seu fim.

Em *As intermitências da morte*, a verossimilhança ocorre porque a construção da morte está relacionada ao imaginário da morte que o leitor tem latente, fruto de sua bagagem cultural. Mesmo que seja um conhecimento pequeno, a morte personificada e seus atributos não é estranha ao nosso cotidiano. Ela está presente em filmes, comerciais, revistas em quadrinhos, desenho animado, em festas tradicionais, etc. Utilizando-se desses recursos, o autor assegura a credibilidade da obra, fazendo com que o jogo entre ficção e realidade construído em torno da figura fantástica da morte seja compreendido e

aceito pelo leitor.

A importância do leitor para desvendar a obra aponta novamente para Ricoeur. Conforme ele, o ato da leitura coloca sobre os ombros do leitor a missão de configurar a obra. O leitor tem a difícil tarefa de suprir “a carência da legibilidade maquinada pelo autor” (RICOEUR, 1997, p. 289). Assim, o crítico define a leitura como “esse piquenique em que o autor leva as palavras e o leitor à significação” (Ibidem, p. 289).

Com o imaginário da morte presente no pensamento do leitor, este torna-se parceiro da empreitada que esse personagem incomum trava. O autor aposta nesta empresa lúdica, convidando o leitor a entrar no jogo. Assim, participamos da intimidade da morte, até de suas angústias. Vivemos a experiência dela por se tratar de um personagem fictício, possibilitando um mergulho nesse ser, possível somente na narração em terceira pessoa em que o narrador tem acesso a tudo que se refere ao personagem.

Outra perspectiva que envolve a reflexão sobre ficção e realidade está na existência do personagem morte, dos personagens humanos e da transformação do personagem-morte em humano no romance de Saramago.

A morte como protagonista afirma a ficcionalidade do personagem. Ele aparece como um ser fantástico que convive com os humanos, mas aparece em um estatuto superior. Quase no fim do romance, a Morte transforma-se em um indivíduo, colocando-se ao lado da humanidade, que, mesmo sendo ficcional, é “menos” do que ser morte.

Ela se “transforma” para poder descer à Terra. Primeiro, ela agrega-se e define-se em uma forma: “nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher” (SARAMAGO, 2005, p. 153). Depois, ocorre a mudança radical, e a morte transforma-se em uma mulher: “a morte estava muito bonita e estava jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos, como haviam calculado os antropólogos” (Ibidem, p. 181). É como se o autor trabalhasse níveis de ficcionalização deste eu-*origo*, encaminhando-o do mais ficcional para o menos, em direção a um personagem mais perto da realidade. Essa mudança de estatuto só é possível no romance, pois o personagem-morte consegue identificar-se com a humanidade quando conhece o violoncelista.

Essas nuances em torno dos personagens criados por Saramago em *As intermitências da morte* são esclarecidas por Anatol Rosenfeld (1970). O crítico comenta sobre a preparação do personagem. Segundo ele, ocorrem uma seleção de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam dar aparência real à situação imaginária. Em Saramago, temos esse universo representado por vários segmentos da sociedade, que estão inquietos com a “falta da morte”. Ali há camponeses, velhos, crianças, como também representantes de setores da sociedade. Esses personagens representam os habitantes de uma cidade e, como tal, são moldados com as características da realidade.

No entanto, a complexidade que envolve os personagens no romance de Saramago acontece, pois a realidade apresentada está corrompida. De acordo com Antonio Candido (1970), quando o escritor busca simular o personagem como uma pessoa real, ele procura referências no mundo exterior ao texto. Em geral, a nossa visão da realidade e em particular dos seres humanos individuais é extremamente fragmentária. “Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados” (CANDIDO, 1970, p. 56), diz o crítico.

Na época pós-moderna, esse espelhamento com a realidade é mais difícil ainda, pois a realidade está caótica e extremamente efêmera, e o homem pós-moderno está inserido nesse caos, tornando essa busca de um modelo de sujeito para a construção de um personagem inviável. A relatividade do mundo dissolveu a individualidade do sujeito em subjetividades múltiplas, e o que restou foi a imagem do homem relativa, evidenciando somente seus vícios, suas fraquezas, aparecendo assim no romance de Saramago.

Em função disso, surge a figura da morte como alicerce necessário para definição de um personagem consistente. A morte – personagem fictício – tem um imaginário estabelecido e coerente. A morte é um ser que tem sua essência moldada, pois ela vem da delimitação cultural.

O objeto sobre o qual o autor lança seu olhar já está definido, com algumas modificações de cada cultura. O autor realça aspectos essenciais da tradição sobre a morte, dando à personagem um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir e que a realidade pós-moderna pode oferecer.

Precisamente por essa limitação, o personagem-morte tem maior coerência do que os personagens que representam pessoas reais, maior exemplaridade, maior significação e, paradoxalmente, também unidade, em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da tradição ocidental em um padrão firme e consistente.

Segundo Anatol Rosenfeld,

[...] a grande obra de arte literária restitui uma liberdade que a vida real não nos concede. A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo em outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. A plenitude de enriquecimento e libertação, que desta forma a grande ficção nos pode proporcionar[...] (1970, p. 48).

A construção de um personagem que é morte é um olhar para uma outra condição, não a humana, mas uma construída coerentemente ao longo dos séculos, carregando consigo a segurança de uma referência que lhe dá sentido, mas, ao mesmo tempo, a limita. Percebemos que, de fato, existe um afastamento da figura do sujeito propriamente dito, em função da desestabilização do homem pós-moderno frente à sociedade que se impõe. É a crise da individualidade contemporânea que resulta na quebra da concepção do personagem como pessoa, resultando em um personagem-morte, o qual busca outros atributos (o da morte) para ser construído e sustentado.

3.2.1.2 – O triunfo da morte

quando recorremos aos grandes temas o lugar-comum espreita, a originalidade escolhe os pequenos nada, aqueles pormenores que todos os dias passam despercebidos.

Augusto Abelaira

O triunfo da morte é uma obra ficcional complexa, pois se constrói em um

jogo múltiplo, no qual regras adotadas são modificadas quase simultaneamente, criando armadilhas ao longo de sua análise. Entre os vários aspectos possíveis de estudo, definimos pensar sobre a problematização dos procedimentos literários e das representações humanas, focando questões sobre ficção e realidade discutidas no decorrer da obra e o tema da morte.

A obra é dividida em capítulos, porém, essa ordem é subvertida ainda nas primeiras páginas, quando o capítulo 1 inexistente. Ela inicia no capítulo 2, vai até o 110, e inclui a nota do responsável pela edição. A falta do primeiro capítulo é justificada pelo narrador em virtude das dificuldades de conquistar logo no início um estilo. O leitor nunca chega a conhecer essa passagem.

O texto é narrado em primeira pessoa. O narrador é o escritor das páginas que contam a história em que ele é o protagonista. Observamos a obstinação do narrador em demonstrar o fim da distância entre o eu que narra e o eu que vivencia a ação. O eu da narração escreve que escreve, e é também onisciente em relação ao livro que está escrevendo, por ter o poder de selecionar os fatos a serem relatados.

O espaço apresentado é o café, referência constante, as cidades de Lisboa, onde mora o narrador, e Paris, local em que ele permanece durante a ditadura: “Mas meu pai era (digo era, ele já morreu) um industrial influente e alguém da Pide preveniu-o do perigo. Mandar-me para a França pareceu-lhe a forma de me afastar de Lisboa [...]” (ABELAIRA, 1981, p. 10). Também apresenta-se a Thanatus House, onde se reúnem as mortes. Podemos considerar um espaço simbólico: “todos os caminhos vão dar a Thanatus House” (Ibidem, p. 73).

Consideramos o espaço fundamental no romance, porque existe uma duplicidade presente no texto. Podemos resumir a noção de espaço em dois: o espaço do cotidiano, no qual vivem somente os mortais; e o espaço em que as mortes se reúnem. As mortes transitam nos dois lugares, como o narrador e Eurico Nunes, mortes assumidas ao longo da narrativa. No fim, percebemos que a enunciatória também é morte, por isso tem esse duplo trânsito.

Quanto ao tempo, é o momento da própria escrita, pois a razão de escrever é a de “passar o tempo, para esquecer enquanto vou esperando” (Ibidem, p. 4). Segundo Lone Menegolla (1990), encontramos a errância interior relacionada à

recordação de fatos ligados à morte. Eles provocam a retomada do tema, por meio do tempo-memória, sem seguir o período cronológico. Diz o narrador-protagonista: “Já o disse, não me preocupa a cronologia, falo do que me vem à memória consoante me vem à memória” (ABELAIRA, 1981, p. 41).

A presença do leitor no romance conduz a um quase-diálogo entre escritor e leitor. A existência de uma possível enunciatária é sugerida no desenrolar dos acontecimentos e aparentemente confirmada no capítulo 110: “Sim, falo já não sei há quantas horas, nunca me interrompeste, nem sequer serviste uma bebida, fui sempre eu a servir-me...”. Ela ganha voz no último momento do texto: “Nunca pensaste que eu poderia ser também a Morte, a tua Morte?” O editor “confirma” a presença dessa enunciatária: “pela presença duma ouvinte, pelas reacções dela – a mulher que na última página intervém” (Ibidem, p. 139).

Há também em *O triunfo da morte* a “Nota do responsável desta edição”. O editor do livro aparece nas páginas finais, para dar esclarecimentos em relação ao texto. Primeiramente, diz que o livro é resultado de um relato oral presente em cassetes encontradas na rua. Depois, revela a existência de uma ouvinte que mata o protagonista, fato comprovado por um grito angustiante presente no final da cassete. Outras considerações feitas pelo editor tentam conduzir o leitor a algumas conclusões que o narrador insistiu em deixar em aberto, fazendo com que o editor se colocasse no papel de ordenar o discurso do narrador.

O enredo de *O triunfo da morte* é construído pela voz de um homem que discute o processo organizacional de um livro que está escrevendo. As inquietações desse escritor-protagonista são obter um estilo, abordar grandes temas e buscar a originalidade. Esse tom de seriedade em relação à sua escrita é quebrado quando ele critica as concepções da arte. O narrador coloca a escrita como simples passatempo ou jogo, utiliza-se da arbitrariedade para escolher os episódios que serão narrados, construindo o texto desordenadamente. Ele brinca:

Desordem que se revelou, permita-se a má língua, um dos mais cômodos recursos da literatura moderna. Afinal, contar uma história com princípio, meio e fim, com conseqüências, mantê-la empolgante até às últimas páginas, exige muita arte. E a desordem deveremos considerá-la o grande segredo descoberto pelos modernos narradores para esconder a falta de gênio. (ABELAIRA, 1981, p. 45).

Paralelamente a isso, o narrador-protagonista inicia a história da existência de uma confraria de mortes. Aos poucos, o leitor toma conhecimento dessa sociedade secreta, com sede em Thanatus House, e o protagonista, que também é narrador, assume sua condição de ser uma morte. Assim, o leitor embarca em uma aventura inédita, participando de cada passo da escrita do livro. Ele é cúmplice do homem que confessa ser a morte.

O narrador-protagonista é ainda o inventor do “*burujandu*” e da “carne de pterossauro”. Ele participa da busca do ciclo de vida artificial, criando produtos que trazem malefícios à saúde, assumindo sua condição de capitalista e, posteriormente, de morte. Diz o presidente da confraria:

A morte desempenha uma função social importantíssima, graças a ela as populações renovam-se, sem ela a população mundial cresceria de tal modo que dentro de trinta anos a vida tornar-se-ia impossível” (ABELAIRA, 1981, p. 96).

Também surgem outros três personagens interessantes, todos com as iniciais dos nomes idênticas, EN, que fazem parte da trama do romance e são identificados como mortes. Eurico Nogueira, amigo do narrador, aparece ainda nos primeiros capítulos do livro. O narrador já sugere uma relação íntima de Eurico com a morte, quando este testemunha a favor do protagonista no caso da morte de Luísa: “Pensei: ‘essa indulgência, Eurico, significa que no teu espírito se esconde a hipótese, embora confusa, de matares alguém?’” (Ibidem, p. 7). Depois, ele apoia o protagonista na criação do suco de “*burujandu*”, chegando a escrever um ensaio a favor do produto. Eurico intervém quando o narrador, com drama de consciência, cogita terminar com a produção do suco. O artigo acaba também servindo de inspiração ao narrador para a criação da carne de pterossauro.

A partir do capítulo 96, o narrador começa a inserir a história de Eurico na Thanatus House, revelando que ele também é morte, sob codinome LVXW267. Nesse momento, inicia-se o triângulo amoroso entre o protagonista, Eurico e sua esposa. Entretanto, Eurico e o protagonista, em um diálogo na “Terra”, confessam que são mortes. Quando, no último capítulo, a “morte” do protagonista se

apresenta, na figura de sua bem-amada, podemos supor que ambos perderam a imortalidade nessa conversa.

O Dr. Eduardo Nunes também foi convidado para ser morte. Ele não aceita, mas acaba por conhecer, em parte, o segredo da existência da Thanatus House. O Dr. também descobre que o protagonista é morte e foi ele quem ficou no seu lugar na confraria. Eduardo Nunes é o provável editor do livro, em que as iniciais EN são marcadas no final. Se pensarmos que Eurico também perdeu sua imortalidade, que ele corre o risco de morrer ou já morreu, então não editaria tal livro relatando o diálogo que travou com o protagonista nos capítulos 105 e 106, quando ambos revelam que são mortes. Sendo assim, Eduardo Nunes é o editor das páginas finais do romance.

Eduarda Navarro surge no capítulo 95. Ela e o protagonista vivem “uma pequena história sentimental” na Thanatus House. Essa relação parece sem importância, mas o que chama a atenção é a repetição das iniciais. Tanto Eurico como Dr. Eduardo, ambos com as iniciais, conhecem a existência do exército de Mortes no mundo e vivem, também, na “Terra”. Será ela a esposa de Eurico ou a mulher-morte que se apresenta no último capítulo, ou ambas? O narrador não faz essa relação, mas a narrativa se constitui um jogo, e o tempo todo o narrador desconstrói qualquer articulação. Portanto, a importância dessa personagem, mesmo sendo camuflada pelo narrador-personagem, é afirmada pelas suas iniciais, ficando sua real identidade em suspenso.

Por fim, a preocupação política ocorre como se fosse um eco ao longe, em segundo plano, quando o narrador orienta seu espaço em um café: “– E ainda por cima falam do ouro do Salazar... À nossa custa, à custa da miséria do povo...” (ABELAIRA, 1981, p. 46). Na verdade, a questão política por si só não é discutida no texto (o personagem-narrador é enviado para a França quando começa a envolver-se com política), mas as consequências para a sociedade, depois de tanto tempo de ditadura, são abordadas profundamente pelo autor, como, por exemplo, a abertura da economia para o capitalismo com os produtos criados pelo narrador, a desestrutura de Portugal (“sem laboratórios, sem investigação científica”), a falta de mobilização do povo: “– E greves?/ – Sim, com exceção de Portugal[...]/ Mesmo em Portugal, às vezes [...]” (Ibidem, p. 110).

3.2.1.3 – A narração em primeira pessoa

Pois o presente é uma ilusão
Augusto Abelaira

A narração em primeira pessoa de um romance cujo narrador é a morte faz com que pensemos que existe nessa escolha mais um jogo definido pelo autor. É novamente a teoria de Hamburger que apreende com propriedade o que se apresenta no texto.

Para Käte Hamburger, é a noção do eu pela qual se constitui a narração em primeira pessoa que define que estamos diante de um sujeito-de-enunciação autêntico. A partir desse ponto, abrem-se duas possibilidades em relação à narração em primeira pessoa: a vivência pessoal e a busca da verdade objetiva do narrado. Como enunciado de realidade na primeira pessoa, o narrador fala de si mesmo e da verdade de forma subjetiva. Por outro lado, como relato em eu autêntico, visa também expor a verdade e a realidade objetiva. Assim, no conceito de narração em primeira pessoa, está contida a correlação sujeito-objeto, em que o narrador-eu pode falar sobre terceiros apenas como objetos ou envolver-se.

Mas ele não os pode libertar do seu próprio campo vivencial, seu eu-origo está sempre presente, nunca desaparece. Assim, os personagens de uma narração em primeira pessoa são sempre compreendidos em relação ao narrador-eu, são vistos, observados, descritos exclusivamente por ele, de uma forma mais objetiva ou subjetiva. O narrador em primeira pessoa não “produz” o que narra, mas narra sobre algo no modo do enunciado de realidade, narra sobre algo que é objeto de seu enunciado, podendo ser apresentado apenas como objeto.

O foco que o narrador tem do outro ser é “limitado”, pois a representação do interior de terceiros não pode aparecer no romance em primeira pessoa. O narrador não tem acesso a esse mundo interior – nem à relação a terceiros, nem ao *poiein*, acrescenta Hamburger, pois ele não tem a onisciência do narrador em terceira pessoa. É nesse ponto que se define a diferença entre a ficção e o

narrador em primeira pessoa, que tem que se restringir à esfera do enunciado de realidade.

Por outro lado, a noção de enunciado de realidade autêntico, que caracteriza a narrativa em primeira pessoa, a qual carrega consigo a duplicidade do eu e da realidade, tem seu oposto, que é o enunciado da realidade inautêntico, equivalente ao *enunciado de realidade fingido*.

A noção de fingido também faz parte do sistema de criação literária da narrativa em primeira pessoa. O termo “fingido” significa algo pretense, imitado, inautêntico, figurado, conforme Hamburger. Desse modo, temos dois pontos em cada extremo da narrativa em primeira pessoa: o ponto de autenticidade do narrador, que indica a realidade, e o ponto máximo do fingimento, variável de acordo com o narrador.

O “pseudo” ou o “ser fingido”, que é o termo que define a narração em primeira pessoa, diferencia-se do fictício, ou seja, de terceira pessoa, pela sua possibilidade de gradação. Um elevado grau de fingimento significa, na maioria dos casos, que o fato está sendo inventado pelo sujeito. Porém, mesmo que o conteúdo do romance tenha picos de fingimento, ele não recebe o caráter de ficção. Nesse ponto, mostra-se que o conceito de irreal não deve ser confundido com o não real, fictício, pela presença deste eu. De acordo com Hamburger:

O conteúdo de uma narração em primeira pessoa – por mais sobrenatural que seja e sem correspondência alguma com a realidade empírica – não alcança a ficção, assim como nenhum enunciado de fantasia a alcançaria. É a forma do enunciado em primeira pessoa que permite mesmo ao enunciado irreal mais extremo o seu caráter de enunciado de realidade (1975, p. 236).

É a forma de narrar e não o conteúdo do real que faz da narração em primeira pessoa uma forma literária variável, de enunciado de realidade fingido. A narração em primeira pessoa parece tanto menos real, ou seja, mais fingida, quanto maior o seu conteúdo irreal. Do ponto de vista da teoria literária, é um pseudoenunciado ou um enunciado fingido de realidade.

Esse enunciado fingido irá ocorrer quando o narrador em primeira pessoa construir seu discurso utilizando esse recurso. Na verdade, o grau de fingimento

do narrador em primeira pessoa é tão elevado quanto mais irreal for o conteúdo assertivo. Não é, portanto, a forma em eu que torna “mais real” o irreal, mas, pelo contrário, a irrealidade do relato dá também uma impressão de irrealidade ao narrador em primeira pessoa. A lei lógico-literária da narração em primeira pessoa é condicionada pela variabilidade do caráter de fingimento.

Ricoeur define a existência do narrador digno de confiança e não digno de confiança. O narrador é completamente digno de confiança em certos romances do século 18, nos quais o leitor acompanha o percurso proposto pelo narrador sem sustos. O narrador não digno de confiança é aquele que “desordena as expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar” (RICOEUR, 1997, p. 281). Entre um e outro, existe um grau que é definido quanto à confiança desse narrador. Segundo Ricoeur, “o romance moderno exercerá tanto melhor sua função de crítica da moral convencional, eventualmente sua função de provocação e de insulto, quanto mais suspeito for o narrador e mais apagado o autor” (Ibidem, p. 282).

O narrador não digno de confiança é aquele em quem o leitor não pode confiar e, ao mesmo tempo, por quem não consegue deixar de ser seduzido. Ele suscita uma espécie de desamparo, pois obriga o leitor a decifrar o texto a partir dessa desconfiança instaurada. Esse leitor que será criado é mais propenso à reflexão. O narrador não digno de confiança exige um leitor diferenciado, que entenda a proposta da narrativa e que compactue com ela.

Em *O triunfo da morte*, temos caracterizadas tanto a noção de enunciado de realidade autêntico, na figura do narrador-escritor, como a noção de enunciado de realidade fingida, com o narrador-morte e a onisciência poética fingida do autor-narrador¹³. Em um primeiro momento, o narrador-personagem parece aquele ser “normal”, que tem suas namoradas, amigos, problemas com o pai. Enfim, representa um homem e seus conflitos. Contudo, no momento em que Abelaira introduz este eu-narrador como irreal – uma morte – e suas aventuras como tal, o fingimento chega ao paroxismo, alcançando um tipo de narração considerada por Käte Hamburger como uma realidade fingida de um narrador

¹³ Apresentamos os dois conceitos a respeito do tipo de narrador. Ricoeur apresenta as terminações digno e não digno de confiança, e Hamburger, narrador autêntico e fingido. Permaneceremos com o conceito de Hamburger, pois a teoria desenvolvida pela teórica é que sustenta os dois romances apresentados.

fingido.

Além disso, o autor-narrador-personagem (que não tem nada a ver estruturalmente com o eu narrativo do autor que o inventou) finge ser o autor, pois se apresenta como o condutor da história, de uma forma racional: “Recomeço hoje, algumas semanas depois, estes apontamentos [...]” (ABELAIRA, 1981, p. 2). E mais: ele coloca-se como único que pode manejar o texto da maneira que quiser, contar aquilo que deseja, como quer, na hora que quer e tem o poder sobre o romance. O próprio editor comenta esta postura do autor: “Fala-se de um livro, discute-se como deveria ser arquitectado, hesita-se (fingidamente ou não) [...]” (Ibidem, p. 139). Porém, esse autor-narrador-protagonista que finge ter o poder de onisciência é surpreendido no final, sendo desmascarado pela leitora que ele pensava imaginária.

Pensar o grau de fingimento do autor-narrador em Abelaira faz parte da temática do livro. Em vários momentos, o leitor está diante de um jogo de incertezas e ambiguidades, proporcionando diferentes possibilidades de leitura. O que interessa mais em *O triunfo da morte*: essa escrita inovadora ou o tema da morte? No capítulo 12, o narrador-protagonista explicita essa questão: “A quem, numa sinfonia, ouça apenas um belo tema delineado pelos violinos, talvez não interesse o fundo quase imperceptível e contraditório dos metais, das madeiras, da percussão”. E ele mesmo oferece opções de interpretação para o leitor tentar compreender o seu propósito:

O tema essencial, aquele que melhor entre no ouvido, tenho-o vindo a esboçar, discretamente entregue aos violinos: o da morte dos meus amigos, o da minha responsabilidade, falsa ou verdadeira. Mas, em surdina aí vai o que simultaneamente (como lamento não poder dá-lo simultaneamente!) as flautas murmuram num outro ritmo. Contribuindo para a harmonia do todo (ABELAIRA, 1981, p. 9).

Na verdade, são as problematizações sobre a realidade que circunda o narrador-personagem e o próprio processo de metalinguagem que criam a dualidade entre a organização do livro (realidade) e o tema (ficção).

Ao longo do romance, observamos a inexistência de um real único e imutável; ao contrário, a definição do que seja real ou o que é apenas imagem é impossível de ser definida pelo leitor. Os artifícios utilizados por esse narrador-

protagonista para causar essa desestruturação do real frente ao leitor são construídos por um personagem duplo (narrador em primeira pessoa que é um escritor e a morte) e uma realidade que ele mostrará que também pode ser simulacro.

Clément Rosset, em seu estudo sobre o duplo, afirma: “Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real” (ROSSET, 1999, p. 11). Por isso, o sujeito carrega consigo uma forma de tolerância, “condicional e provisória”, segundo Rosset, mas que pode ser suspensa à sua vontade. E o crítico continua: “o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa” (Ibidem, p. 11). Junto com a tolerância, a consciência também o é. E o real, se insiste em ser percebido, “poderá se mostrar *em outro lugar*” (Ibidem, p. 11), diz Rosset, de uma outra forma, ou mesmo transformá-la no seu inverso, em seu oposto.

No romance *O triunfo da morte*, há algumas passagens que demonstram a ideia de uma realidade cruel e outra “aceitável”. No capítulo 14, o narrador-personagem conta a história de quando foi “exilado” para a França. Entretanto, ele revela a existência de duas França. Assim ele relata:

E compreendi, havia duas França: uma, dos Franceses, aquela onde gostam de viver, a autêntica, a legítima, a reaccionária, a França tacanha e malcriada. A outra era a França de exportação, somente para angariar divisas, a França para consumo externo, a França dos serviços de propaganda, da Alliance Française, do Instituto Francês, da France Presse (ABELAIRA, 1981, p. 12).

No capítulo 20, o narrador demonstra que existem duas realidades, ou seja, a vida íntima do escritor (tomar água, atender telefone – realidade intolerável com pouca emoção), e a história que ele está contando, repleta de aventuras. Também ele divide a vida em produção e consumo, os homens em indivíduos ou mortes, a mulher em pintada ou sem pintura.

Essa dualidade ocorre porque a realidade, qualquer que seja, é muito limitada para o sujeito dessa história. Nos capítulos 57 e 58, quando o narrador

em primeira pessoa mostra o olhar fragmentado que temos da vida, demonstra que é impossível apanhar sua totalidade. No romance, o narrador quer descobrir se realmente suas atitudes são resultado da morte de outra pessoa, mesmo de forma inconsciente, ou simplesmente foram coincidências as mortes de Eduardo e Luísa. Desse modo, ele argumenta a favor de si mesmo:

Por exemplo, quantos carteiros morreram atropelados só porque alguém escreveu o endereço duma carta com letra difícil e eles demoraram a decifrá-la mais uns segundos, encontrando-se assim inesperadamente no lugar do desastre quando o automóvel passou ou caiu um tijolo? E isto nunca o saberiam os autores das cartas (ABELAIRA, 1981, p. 63).

Assim, diante da impossibilidade de enxergar a vida em todas as suas nuances, e o sujeito ficar restrito em um mundo pequeno demais para esse autor, Abelaira constrói um narrador-personagem com uma vida dupla. Escritor e morte, vida e morte, agora duas vias possíveis. É o personagem dúplice, conforme Maria Alzira Seixo (1999). Nas primeiras páginas, o leitor só conhece uma face: de escritor e seus relatos, podendo ser verdadeiros ou não. Ser um escritor é uma busca de consolidação do indivíduo. No caso da literatura portuguesa, é definidor ter personagens nessa categoria socioprofissional, de acordo com Eminescu (1983).

Mas, ao longo dessa narrativa, ele questiona essa condição de escritor, ou seja, a seriedade desse trabalho, chamando-o de simples passatempo ou forma de promoção pessoal. Em um segundo momento, apresenta-se como morte, criando uma história fantástica para sustentar sua identidade irreal. Como ele segue sua trajetória ora como morte ora como escritor, vencendo a face da morte, o narrador em primeira pessoa do texto de Abelaira percorre graus de fingimento ao longo dessa narrativa.

Quando o conteúdo é irreal, o grau de fingimento é alto. Finge que a história é verdadeira e que ele é, de fato, uma morte. Brinca com a possibilidade de ser sonho, mas logo persiste a história das mortes. O momento em que Abelaira segue essa linha é uma forma de dar respaldo a esse personagem-narrador, que irá questionar tanto a autenticidade do que conta como a sua própria identidade como narrador-personagem. Sem dúvida, um jogo. Inverdade

objetiva da realidade fingida de um sujeito fingido.

Em *O triunfo da morte*, esse ser fingido assume que é difícil representar um papel falso, porque ele ainda não sabe que é morte, e um outro homem o reconhece como tal: “Como representar o papel de Morte se, como tudo me levava a crer, ele me identificara com a Morte?” (ABELAIRA, 1981, p. 22-23). Afirma que é necessária cautela para assumir esse papel. É a mesma cautela que ele está utilizando para narrar esta “transformação” de homem para morte.

Não são somente as pistas do fingimento do narrador que encontramos no texto, mas é a colocação de que vivemos em uma esfera de ilusão, como Rosset (1999) apresenta. Diante de uma realidade vazia (este narrador-personagem, quando está no papel de homem, mostra uma existência sem objetivos maiores), torna-se necessário acreditar nos enganos de uma sociedade tão cruel. No capítulo 30, trata-se das reflexões sobre o suco de “*burujandu*”: o “*burujandu*” não existe. Mas o homem se identifica, pois resgata, através do consumo do suco, um sentimento que não lhe é natural, desenvolvido através de uma teoria elaborada por vários pensadores. Cria-se um discurso falso que acaba questionando até mesmo a tradição cristã. No capítulo 35, o narrador é tão ousado que considera que o fruto originário do pecado original não era maçã, mas, sim, o “*burujandu*”.

Da mesma forma que o suco foi inventado e aceito, a morte como personagem é construída e aceita. O mesmo sujeito que criou o suco é o narrador dessa história insólita. Ele faz cena, caso o leitor não esteja acreditando no seu relato. No capítulo 49, temos apenas a frase “Aliás, não obrigo ninguém a acreditar”. No capítulo 50, ele recusa uma leitura simbólica da história da morte: “No presente texto diz-se somente o que se diz”. No capítulo 65, temos novamente a tentativa do narrador de convencer o leitor da realidade da narrativa, questionando, afinal, o que é a realidade e o que é a verdade: “Não acredita na história das mortes e acredita no cacto que está na janela”.

O capítulo 70 é fundamental, pois ele expõe a questão da realidade e do fingimento, marcando vários pontos de vista. Inicia com a credibilidade de sua história: “Vejo o teu sorriso, pergunto-me novamente se acreditarás na minha história. E, sei-o bem, o tom do meu discurso tira-lhe a credibilidade. Como se eu não me levasse muito a sério” (ABELAIRA, 1981, p. 77). É o narrador consciente

de seu papel de fingidor: o tom do discurso abala a confiança do leitor, mas ele sugere que esse tom é fingido e a história é séria.

O discurso pode ser fingido, ou seja, irreal, pois o ser humano acredita nas coisas sem refletir sobre elas. No cotidiano, não pensamos sobre o que fazemos, simplesmente fazemos. “Procedes como se isso fosse verdade, vives num mundo de ficção, a tua cultura impôs-te certos valores [...] Condicionada pelos valores da civilização industrial” (Ibidem, p. 78).

Por estarmos mergulhados em uma economia que visa ao consumo, somos inseridos em um mundo distorcido. A imagem, a beleza, a propaganda acabam sendo os ditadores da moda, pois conseguem seduzir, convencer o sujeito. E este, rende-se ao mercado acreditando, com frequência, em falsas necessidades, a fim de se integrar à sociedade, e perde as referências de valores.

Em *O triunfo da morte*, essa discussão é acirrada com os próprios produtos criados pelo narrador-personagem, que são artificiais, que não têm uma origem definida, mas convencem o consumidor e são um sucesso de vendas. São criados discursos e teorias, muitas vezes absurdas, que iludem o sujeito. “É não ter a natureza produzido espontaneamente o burujandu só depõe contra ela, não contra nós, empresários modernos” (Ibidem, p. 27).

Diante disso, em *O triunfo da morte*, o narrador reflete que a morte tradicional não tem mais espaço na sociedade pós-moderna, ela perdeu o sentido. Os homens apenas “estragam”. Ser morte é sair dessa ilusão, é ser lúcido. E essa possibilidade tem pouco espaço na sociedade contemporânea.

Por isso, o aparecimento da morte no seu estado original, em alguns momentos, ao longo do texto, indica que a sociedade ainda tem lacunas que permitem a reflexão, a transgressão. Encontramos a seguinte afirmação: “A morte introduz o sem sentido no mundo e isso não o suportas tu”. O ‘sem sentido’ pode ser o valor que falta na sociedade contemporânea ou o irracional dentro de uma sociedade em que a racionalidade é que dita as regras.

O narrador como morte dá sentido ao personagem que se sente perdido. Ser morte é estar ancorado em uma tradição mais consistente do que a relacionada à da condição humana. Se até o Gênesis é questionado quando se especula a origem do “burujandu”, há a perda de referência. E a tradição da Morte

tenta preencher esse vazio.

No capítulo 71, o narrador comenta que existem homens que se ergueram acima do seu tempo para buscar valores e ganharam a imortalidade. A escrita (pensamento) também é uma forma de redenção. Morte e escrita. Elementos que não sucumbiram à alienação. Essa é a identidade do narrador-personagem: ora é morte, ora é escritor, ou finge que é para driblar sua condição de simples mortal. Mas essa máscara cai, e essa ilusão construída é despedaçada com o aparecimento da Morte-leitora, definindo a condição do narrador-personagem como simples mortal.

3.2.2 – A paródia

*não é o retorno nostálgico,
é uma reavaliação crítica,
um diálogo.*
Linda Hutcheon

Ao resgatar a representação da morte na Idade Média, apresentamos duas vertentes importantes que se arraigaram no imaginário daquele período. De um lado, a força da tradição cristã, que teve como objetivo abafar o temor da morte. Impuseram mitos e ritos, para que o homem medieval tivesse um alento trazido pela religião.

Mas, por outro, emergiram manifestações populares, transgressoras desse discurso oficial, utilizando-se do riso e do grotesco para tal ruptura. Podemos dizer que a paródia é o elo entre a representação da morte oficial e a popular. Para Bakhtin (2002), na paródia duas linguagens se cruzam, dois estilos, dois pontos de vista: toda a paródia é um híbrido dialogizado e premeditado.

O autor também aponta para o caráter fundante da paródia para as formas composicionais do romance. Para chegar a essa conclusão, Bakhtin debruçou-se sobre as obras da antiguidade clássica, fixando-se no período medieval e renascentista. De acordo com o autor, a paródia já se encontrava presente nas comunidades primitivas e constituía-se em um aspecto tão fundamental quanto

àqueles que se consagravam aos gêneros ditos sérios. O autor revela que:

não havia literalmente nem um só gênero direto estrito, nem um só tipo de discurso direto – literário, retórico, filosófico, religioso, popular – que não tivesse seu duplo paródico-travestizante, sua *contre-partie* cômica-irônica. Ademais, estes duplos paródicos e os reflexos cômicos do discurso direto em alguns casos eram tão consagrados e canonizados pela tradição quanto seus protótipos elevados (BAKHTIN, 2002, p. 373).

Na Grécia Antiga, tal como em Roma, foram inúmeras as obras que se utilizaram do discurso paródico em relação aos chamados gêneros elevados. Para cada herói épico ou trágico, havia sempre um duplo a fim de mostrá-lo, muitas vezes, em uma imagem depreciada. Por exemplo, a figura de Ulisses foi ligada à loucura; a de Hércules combinou com imagens da vida material e carnal. Era parodiada a *heroização épica* deles.

A criação “paródico-travestizante” insere uma correção permanente de comicidade e de crítica na “seriedade exclusiva do discurso direto elevado” (Ibidem, p. 375), correção da realidade, a qual é mais *contraditória e multilíngue* do que pode conter o gênero elevado. Disso resulta a importância que Bakhtin atribui ao plurilinguismo, uma vez que esse consagra, a partir da presença da paródia, maior liberdade e verossimilhança à linguagem e às imagens dessa linguagem a serem representadas. O teórico enfatiza que “somente o plurilinguismo liberta por completo a consciência do domínio da sua própria linguagem e do seu mito linguístico” (Ibidem, p. 379). É sob a condição da comicidade, através do discurso paródico, e da presença e participação do plurilinguismo que as antigas formas de representação elevaram-se “para um nível artístico-ideológico novo, sobre o qual o gênero romanesco se tornou possível” (BAKHTIN, 2002, p. 372).

Bakhtin aponta que foi na Idade Média que as manifestações paródicas mais floresceram. Para ele, a história da literatura medieval está relacionada com a linguagem, o estilo e a palavra do outro (Ibidem, p. 385), elementos de vital importância para a preparação do romance moderno. O discurso era marcado por uma complexidade e ambiguidade extraordinárias. Nele, eram encontradas citações claramente respeitadas, semidissimuladas, dissimuladas, com intenções

deformadoras, reinterpretadoras com propósitos de ampliar a confusão. Determinadas obras eram construídas como os mosaicos graças ao plurilinguismo e seu tom predominantemente paródico-estilizado.

Assim, existia o universo ideológico do discurso medieval dominante, centralizado em uma linguagem oficial e autoritária. Frente a esse mundo fechado e homogêneo, o recurso da paródia adquire uma aceleração crescente. Nesse sentido, ela oferece a possibilidade de infiltração no discurso oficial, utilizando-se do discurso popular como meio de destronar o universo social estabelecido.

Para Bakhtin (1993), a paródia da Idade Média converte em um jogo alegre e totalmente desenfreado tudo o que é sagrado e importante aos olhos da ideologia oficial, pois o riso nesse período visa ao mesmo objeto que a seriedade. Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo.

A representação da morte no imaginário popular medieval é um diálogo efetivo com a concepção oficial do mesmo período. Nesta, algumas prerrogativas foram definidas como a concepção do homem depois da morte. Para a igreja, a ideia da alma é a “sobrevivência” do sujeito depois da morte, em um outro espaço. Essa representação foi bem discutida em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, em que a existência da vida pós-morte e o conceito de alma são concretizados.

Porém, essa forma definida pela cultura cristã foi resgatada e reorganizada diante da leitura popular, que elegeu o esqueleto como o ser que “vive” depois da morte e que está sempre por perto dos vivos, como foi representado nos temas da Dança Macabra e do Triunfo da Morte. É o confronto, através do riso, entre a cultura oficial e a popular, que visa amenizar a força daquela para manter o poder e a não aceitação dessa imposição por essa cultura.

Também o pensamento cristão deixa uma lacuna acerca do momento da morte, que é considerada apenas um momento de passagem para o paraíso, purgatório ou inferno. O popular, atento a essa questão, amplia a figura do esqueleto, acrescentando a foice e a mortalha, elegendo essa como a representação da Morte. Para Propp, “a paródia representa um meio de

desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado” (1992, p. 85).

Essa ambivalência acerca da representação da morte sustentada pela paródia será renovada na contemporaneidade. O imaginário medieval não ficou esquecido naquele período, mas foi resgatado, entre outros, na literatura pós-moderna. Linda Hutcheon (1991), ao definir o pós-modernismo, considera como uma de suas características o olhar para o passado, reavaliando e dialogando com esse legado à luz do presente. Umberto Eco aponta para uma obsessão do homem moderno pela Idade Média. Segundo ele, “a Idade Média representa o crisol da Europa e da civilização moderna” (ECO, 1989, p. 78).

Além disso, Eco assinala temas que são recorrentes nos dias atuais e que faziam parte do imaginário medieval, como a heresia, as atitudes diante da esposa e da amante e o conceito do amor no Ocidente. Pode-se incluir a morte. A paródia será a forma de discurso que irá permitir esse diálogo com outro texto, com o pensamento de uma outra época, sendo a intertextualidade seu foco principal. O termo intertextualidade está ligado à ideia de mosaico de citações, sendo absorção e transformação de um outro texto, de acordo com Kristeva (apud JENNY, 1979, p. 13).

Tanto a paródia está intimamente vinculada à articulação do texto pós-moderno quanto a relação com o passado está inclusa no seu conceito, resultando em uma reelaboração marcada por uma distância crítica. Para Hutcheon, o homem ocidental pós-moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando a buscar, deliberadamente, a incorporação do velho ao novo, em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão. Conforme ela, “a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1989, p. 17).

O interessante é que este texto parodiado não é necessariamente confrontado. Linda Hutcheon busca na raiz etimológica da palavra paródia uma sugestão para a ideia de acordo ou intimidade, não somente o contraste, como seria o mais apontado pelos teóricos. Segundo ela, “a paródia pós-moderna caracteriza sua duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade

e transgressão” (HUTCHEON, 1989, p. 57). Assim, a paródia pós-moderna irá incorporar elementos do texto, ao mesmo tempo em que trará novas possibilidades de reflexão, como forma de conscientização, abrindo novas possibilidades de pensar a realidade.

No entanto, Linda Hutcheon ressalta que, quando falamos de paródia, também referimo-nos à intenção do autor, ao efeito sobre o leitor e à competência deste para decodificar a paródia. Para a autora, os códigos paródicos têm de ser compartilhados para que a paródia seja compreendida como tal. A paródia, quer subverta o cânone estabelecido, quer mantenha sua força conservadora, quer objetive o “elogio” ou a “humilhação” ao texto original, em qualquer dos casos, requer a decodificação do leitor para que sua intenção seja plenamente realizada. Para Affonso Romano de Sant’Anna (1991), são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório, ou memória cultural e literária, para decodificar os textos superpostos.

O alargamento do conceito de paródia apresentado pelos críticos nos possibilita relacioná-lo devidamente à cultura pós-moderna. A representação da morte encontrada nos dias de hoje resgata o imaginário medieval, ora utilizando-se de tal ideia como pensamento estruturado no homem contemporâneo desde a Idade Média, ora como arma para ironizar a sua sociedade. Na pós-modernidade, o tema da morte está relacionado à escrita, à ideologia e à religiosidade, renovando os questionamentos do homem frente às inquietações da sociedade contemporânea.

3.2.2.1 – A personificação da morte no romance de José Saramago

*poderia ocorrer a lembrança de que a morte, um
esqueleto embrulhado no lençol
como toda a gente sabe.
José Saramago*

Para a construção do imaginário da morte presente no romance *As intermitências da morte*, de José Saramago, o autor direcionou seu olhar para a representação da morte definida pelo imaginário popular medieval. Questões

crists, elementos macabros e construes que aparecem em contos populares foram trabalhados ao longo do texto de Saramago. As referências ao mundo medieval popular são latentes no livro do escritor português.

Desde as primeiras páginas do romance, Saramago faz a ligação da morte com a figura da Idade Média: “como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia” (SARAMAGO, 2005, p. 11). O autor a define como uma mulher, caracterizada como um esqueleto embrulhado em um lençol, em que a mortalha arrasta a cada passo. Seus olhos são órbitas vazias, e o que ela traz à vista “é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, e a boca língua, e a língua saliva, a persegue continuamente” (Ibidem, p. 139). E essa descrição é um “macabro espetáculo” (Ibidem, p. 157), segundo as palavras do próprio narrador.

A definição da morte como mulher também está relacionada a iconografias, nomenclaturas e simbologias de outros tempos, conforme o romance. A referência medieval da figura da morte como mulher está principalmente vinculada ao *Triunfo da morte*, de Petrarca. A morte representada por “uma fera dona em veste negra” marcou definitivamente o imaginário medieval. Elementos como beleza, sedução são introduzidos nessa figura. Da mesma forma, no romance de Saramago, a morte transformou-se em uma mulher e produziu-se para ir ao encontro do violoncelista:

Não achas que a blusa acerta bem com a cor das calças e dos sapatos, Creio que sim, concedeu a gadanha, E com este gorro que levo na cabeça, Também, E com este casaco de pele, Também, E com esta bolsa ao ombro, Não digo que não, E com estes brincos nas orelhas, Rendo-me, Estou irresistível, confessa, Depende do tipo de homem a quem queiras seduzir (SARAMAGO, 2005, p. 182)

A morte agora é uma mulher bonita, jovem, com trinta e seis ou trinta e sete anos. A arma utilizada pela morte será a sedução do violoncelista, a fim de enredá-lo para si, já que o envio da carta violeta, aplicada ao restante da população, não funcionou com ele.

O autor também resgata a gadanha do imaginário medieval, não apenas como um dos objetos que a morte carrega. Ela se transforma na sua

companheira: “pois é praticamente impossível que haja segredos entre a morte e a gadanha” (Ibidem, p. 180), mesmo que ela não responda às perguntas lançadas pela morte. A morte reconhece que a iconografia, provavelmente medieval, assim a definira junto a esse objeto. De fato, solidificou-se tal imagem: “gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão” (Ibidem, p. 99). Essa relação com outro período lançada pelo narrador pode remeter ao poema de Petrarca “Que todos minha foice corta e cega”, e a figura de *L'Ankou*, uma das primeiras representações em que a figura da foice é bem evidenciada junto da morte.

Também a morte anuncia quando o tempo de vida está expirando, conforme tradição medieval: “um aviso em que se anunciava o irrevogável e improrrogável fim de uma pessoa” (Ibidem, p. 138). Entretanto, a maneira utilizada para anunciar o término da existência do homem evoluiu através do tempo. No romance, esse encontro não é mais realizado pessoalmente. O encontro do homem com a morte teve avanços ligados à tecnologia. O narrador criou a carta violeta como forma de anúncio e pensava na utilização do e-mail posteriormente.

Outro tema que envolve a representação da morte seria o sonho humano pela imortalidade. O que aconteceria se a morte fosse embora, não acontecesse mais? É diante dessa possibilidade que se inicia o romance de Saramago: “No dia seguinte ninguém morreu”, referindo-se à humanidade, finalmente livre da morte, com as consequências desse fato. Em um primeiro momento, existe uma euforia total naquele país. As pessoas sentem que, finalmente, foram cumpridos todos os seus anseios e todos os sonhos de uma comunidade que vivia, como qualquer ser humano, sob a ameaça da morte e agora já não iria mais morrer.

Em seguida, a ausência da morte começa a causar vários problemas na sociedade. Idosos e doentes agonizam em seus leitos sem poder morrer. Os empresários do serviço funerário se veem “brutalmente desprovidos da sua matéria-prima” (SARAMAGO, 2005, p. 25). Hospitais e asilos geriátricos enfrentam uma superlotação crônica, que não para de aumentar. O negócio das companhias de seguros entra em crise. O primeiro-ministro não sabe o que fazer, enquanto o cardeal se desconsola. Um por um, ficam expostos os vínculos que ligam o Estado, as religiões e o cotidiano à mortalidade comum de todos os

cidadãos.

A incompreensão sobre a falta da morte faz com que o tema volte a ser o assunto principal na sociedade. Se a pós-modernidade definiu a morte como um momento interdito, esquivando-se de refletir sobre ela, conforme as palavras de Ariès (2003), no texto de Saramago, passa a ser o questionamento atual. Isso ocorre em função da ausência da morte, que traz à tona o tema da imortalidade entre a população, retomando um dos mais secretos desejos do homem cristão desde a queda de Adão:

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 (SARAMAGO, 2005, p. 18).

A ausência da morte e o desejo da imortalidade também são assuntos do discurso popular, como aparece nos contos de Ricardo Azevedo. Em “A quase morte de Zé Malandro”, Zé recebe a visita de um viajante (provavelmente Deus ou um de seus ajudantes) e, com ele, divide seu jantar recebendo em troca a realização de quatro pedidos. Entre eles, Zé solicita uma figueira “que quem subir nela só desce com minha ordem” (AZEVEDO, 2003, p. 48). Em um outro dia é a morte quem bate na sua porta e ele implora um último pedido: quer comer um figo. Como está muito velho, pede para a morte subir na figueira e colher. Esta aceita e fica presa em cima da árvore, pois Zé não quer morrer. Daí nos conta o narrador:

Com a morte aprisionada no alto da figueira, a confusão na cidade onde Zé Malandro vivia foi geral. Como ninguém mais morria, os coveiros e fabricantes de caixões ficaram sem trabalho. Os médicos e hospitais perderam a clientela. E, além disso, houve desemprego, pois as pessoas não se aposentavam mais nem cediam lugar para as outras mais jovens. E o pior: a população começou a aumentar muito (Ibidem, p. 50).

Diante disso, Zé Malandro acaba sendo obrigado a deixar a Morte descer, mas consegue negociar com ela mais sete anos de vida. Em “O moço que não queria morrer”, o jovem procura um lugar onde a morte não existe. Encontra-o ao lado de uma moça, que morava em um castelo encantado. Depois de passar

quinhentos anos, ele começa a sentir saudades da família, dos amigos, da cidade natal. Ao voltar por lá, não reconhece mais nada, os amigos haviam morrido e acaba por deixar-se morrer.

Enfim, a hipótese levantada pela ficção de que poderíamos quebrar a dualidade da condição humana (vida e morte) não é possível. Esses elementos estão relacionados exatamente porque o equilíbrio da existência depende dessa estrutura dupla. Apesar de a morte causar temor ao sujeito individual, ela é essencial para o funcionamento da sociedade e ao fim biológico do homem. Adiar o fim ou evitá-lo, tanto na ficção como na realidade, mostra-se insuportável.

As consequências da imortalidade momentânea alcançada pelo homem, no texto de Saramago, atingem diretamente na organização da sociedade. Primeiramente, a intermitência da morte fez com que ocorresse um questionamento do discurso da igreja, que tem por essência refletir sobre a morte. Se a igreja buscou neutralizar o medo através da construção de um imaginário pós-morte e acabou por estruturar-se, principalmente a partir da finitude humana, viu-se perdida diante de tal situação. No romance, segundo as palavras do cardeal, em diálogo com o primeiro-ministro: “Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, sem ressurreição, não há igreja” (SARAMAGO, 2005, p. 18).

E podemos notar no romance de Saramago que o peso do imaginário cristão na pós-modernidade é questionado, pois quando a morte retoma suas atividades, as pessoas, ao receberem a carta macabra, apresentam duas possibilidades de conduta. Algumas seguem as atitudes dos tementes a Deus, como vimos nas páginas de Hélinand de Froidmont : “quase de um momento para o outro, se lhe tinham enchido os templos de gente aflita que ia à procura de uma palavra de esperança, de um consolo” (Ibidem, p. 132). Mas também aparecem outros personagens com ideias que infringem essa atitude, quando eles colocam em prática o *carpe diem* horaciano, entregando-se a repreensíveis orgias de sexo, droga e álcool.

Percebemos ainda que é questionada a relação da Morte com a figura divina. Se retomarmos *Os versos da morte*, de Froidmont, como contraponto, notamos que, no texto do poeta medieval, Deus é quem decide o momento da

morte. Entretanto, existem algumas características da morte como “dona do tempo” ou “Juiz Soberano” que apontam para uma ambiguidade: afinal, ela tem uma relação de dependência com o divino ou está em suas mãos o destino humano? Parece que na pós-modernidade existe uma definição quanto a esse aspecto.

Em *As intermitências da morte*, a interrogação sobre essa questão aparece quando, em função da abolição da morte, a própria Igreja lança a dúvida se Deus teria autoridade sobre a morte ou se, pelo contrário, a morte seria o superior hierárquico. O que colocava dúvida sobre o poder de Deus era que, ao regressar, a morte teria levado sessenta mil moribundos sem que esses pudessem desfrutar dos rituais cristãos.

E essa ruptura é confirmada quando, no capítulo 6, define-se uma teoria a respeito da morte, lembrando o macabro, tanto a Dança como o tema do Triunfo da Morte. Esse conceito cria-se a partir da constatação de que, enquanto os homens não morriam na Nação, os animais, sim. Desse modo, Saramago monta um diálogo entre um aprendiz de filósofo e um espírito que pairava sobre a água do aquário. Este pergunta para o outro: “Já pensaste se a morte será a mesma para todos os seres vivos,” (SARAMAGO, 2005, p. 72). É ele mesmo quem formula a ideia: “cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertences-lhe” (Ibidem, p. 73), portanto, são muitas mortes.

Segundo o espírito que pairava sobre a água do aquário, são mortes, por assim dizer, de vidas limitadas, subalternas, morrem com aquele a quem mataram. Cada um com a sua morte própria, pessoal e intransmissível. Esse conceito de como a morte age na sociedade, como ela está estruturada, resgata o tema na cultura popular medieval. É a morte como duplo do ser, idêntico ao tema da Dança Macabra. Nesse tema medieval, também cada sujeito tem uma morte como par, que o acompanha, existindo uma ligação individual entre eles, ou seja, cada sujeito tem uma morte que reflete o seu ser.

Dando seguimento à teoria do espírito que pairava sobre a água do aquário, além dessas mortes individuais, haveria outra morte maior, aquela que se ocupa do conjunto dos seres humanos desde o alvorecer da espécie. Seriam

duas mortes gerais, um para cada reino da natureza. E, por fim, a morte suprema, “Aquela que haverá de destruir o universo” (SARAMAGO, 2005, p. 73). Nesse segundo momento da teoria da morte concebida no romance de Saramago, novamente nos reportamos à Idade Média, mas agora às iconografias dos Triunfos, pois lá também define-se a existência da morte suprema que comanda o fim da humanidade.

Porém, no tema do Triunfo medieval, a morte instala o caos em função da sua presença, pois ela impõe a justiça social naquela representação social. No livro do escritor lusitano, a morte causa problemas sociais pela sua ausência. Em função da sua falta é que várias instituições que detinham valores discutíveis são colocadas em xeque, para repensar sua atuação.

Por outro lado, essa atitude da morte é também uma crítica à ideia pós-moderna de cultivar a morte afastada, escondida, lutando pela longevidade a qualquer custo. O romance apresenta as consequências dessa postura do homem, sinalizando a importância de respeitar o ciclo natural da vida.

Após um intervalo sem “embainhar a emblemática gadanha”, a morte aparece como protagonista no romance. A representação da figura da morte medieval é retomada quando ela torna-se personagem. Primeiro, quando a morte escreve a carta, ela assina com letra minúscula e justifica dizendo que ela é uma morte cotidiana. Também, quando ela precisa resolver o problema do violoncelista. A morte não sabe quem são as altas instâncias que ela deveria entrar em contato para solucionar a questão, mas elas existem porque, segundo suas palavras:

Nós, as sectoriais, pensou a morte, somos as que realmente trabalhamos a sério, limpando o terreno de excrescências, e, na verdade, não me surpreenderia nada que, se o cosmo desaparecer, não seja em consequência de uma proclamação solene da morte universal (SARAMAGO, 2005, p. 160).

A questão do medo da morte discutida por críticos como Vovelle, Morin e Becker, afirmando ser um sentimento muito antigo, mas também atual para a humanidade, surge no texto de Saramago quando a morte resolve aparecer. Anteriormente, havia um sentimento de alívio da população que vivia “sem o

medo cotidiano da rangente tesoura da parca” (Ibidem, p. 23) ou mesmo “refrescando as mentes temerosas e arrastando para longe da vista a longa sombra de tãatos” (Ibidem, p. 24). Mesmo diante do caos gerado pela sua ausência, existe um sentimento paralelo de diminuição do peso da existência mortal.

O temor, até então amenizado pela condição de imortais, é resgatado ao longo do discurso do narrador no momento em que a morte escreve uma carta para o diretor-geral da televisão, retomando suas atividades após sete meses de ausência. Quando o diretor-geral recebe a carta violeta, o narrador descreve alguns sinais de temor do personagem ao ler a carta, como: “Segurava com as duas mãos uma folha de papel da mesma cor do sobrescrito, e as duas mãos tremiam” (Ibidem, p. 88); “com uma expressão de desvario da cara” (Ibidem, p. 88); “engolida pelo vértice de medo que lhe retorcia o estômago” (Ibidem, p. 88). A própria morte reconhece que sua aparição pretende “devolver o supremo medo ao coração dos homens” (Ibidem, p. 100).

Quando a morte se transforma em uma mulher para investigar o caso do violoncelista, e vai à Terra cumprir seu dever, o narrador, ao olhar atentamente para a morte, revela que são nossos olhos, arregalados de medo, que fazem dela uma gigante. O narrador sugere que é o peso da sua trajetória que acaba atemorizando as pessoas, e não sua figura. Mas, em um segundo momento, recupera o temor diante da figura, pois ele espera que os infelizes transeuntes não se finem de susto ao darem de frente com aquelas grandes órbitas vazias no virar de uma esquina. A própria morte reconhece: “As pessoas já têm suficiente medo da morte para necessitarem que ela lhes apareça com um sorriso a dizer, Olá, sou eu” (Ibidem, p. 187).

Também é apresentada a “mágoa” que a morte nutre em função do temor que a humanidade tem dela, a mesma presente no imaginário popular. Como exemplo deste, lembramos o texto “O homem que enxergava a morte”, em que o homem convida a Morte para ser madrinha de seu filho, por defini-la como justa e honesta. Esta fica feliz, pois considera-se maltratada pelos homens. Em todos os lugares que ela passa, as pessoas fogem, xingam ou amaldiçoam sua figura. Ela se sente injustiçada porque não faz mais que sua obrigação. Ela questiona: “Já

imaginou se ninguém mais morresse no mundo?” (Ibidem, p. 13).

Em *As intermitências da morte*, a justificativa da ausência da morte como uma forma de punição aos humanos que não reconhecem sua importância dá-se pelo próprio punho da personagem macabra. Quando a morte reaparece, na carta dirigida à Nação, ela escreve:

devo explicar que a intenção que me levou [...] a parar de matar, a embainhar a emblemática, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre (Ibidem, p. 99).

Outra característica da morte, sua onipresença, também é encontrada no romance. O narrador comenta que ela “anda por aí”; “em toda a parte”; “sempre estará onde elas estiverem”. Tanto é assim que a morte é capaz de estar mais perto de cada ser humano do que a sombra, pois esta tem defeito: “perde-se-lhe o sítio, não se dá por ela assim que lhe falta uma fonte luminosa” (Ibidem, p. 169).

Mas essa construção da imagem da morte irá sofrer uma transformação no texto de Saramago no momento em que ela se personifica. Nas atividades cotidianas da morte, ocorre a falha na entrega da carta macabra para o violoncelista, e esse homem que estava com seu tempo na terra extinto não morreu, transgredindo a morte. Diz o narrador:

nunca se viu que não morresse quem tivesse que morrer. E agora, insolitamente, um aviso assinado pela morte, de seu próprio punho e letra, um aviso em que se anunciava irrevogável e improrrogável fim de uma pessoa, tinha sido devolvido à origem (SARAMAGO, 2005, p. 138)

Esse lapso aparece na narrativa como uma força incompreensível que se opõe à morte, apesar de a data estar fixada, como para toda gente, desde o próprio dia do nascimento. A morte se depara com o fato de que alguém que já deveria estar morto há dois dias continua vivo, infringindo a mais severa das leis da natureza, o que faz com que a morte tome uma atitude. Daí o poder da morte evidencia-se, apresentando sua postura frente à humanidade. A morte resolve empregar meios absolutamente excepcionais, jamais usados em toda a história das relações da espécie humana com a fidalgal inimiga. Ela se transforma em

uma mulher, exalando um perfume que misturava a rosa e o crisântemo.

Pessoalmente, ela vai ao encontro do violoncelista, primeiro para tentar compreender como ele estava conseguindo enganar a morte, depois, para entregar ela própria a carta violeta. Assim, ele não teria como escapar, como a tradição já consolidara através da pintura dos Triunfos, da literatura como em Poe e do cinema como em Bergman. Mas a morte envolve-se com esse homem simples, sensível, transformando-se em humana, contrariando as normas da vida: “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 207).

Assim, podemos afirmar que o tema da morte está espalhado no romance, como elemento que instaura a crítica. O contraste entre a figura da morte e a figura humana, os valores, os sentimentos que cada figura sustenta desenvolve a reflexão sobre o mundo que vivemos, sobre as relações entre os seres, sobre a Humanidade em si.

3.2.2.2 – A personificação da morte no romance de Augusto Abelaira

Aliás, não obrigo ninguém a acreditar.
Augusto Abelaira

A construção do imaginário da morte em *O triunfo da morte*, de Abelaira, segue um caminho diferente do de Saramago. Este explora profundamente os elementos populares medievais com o objetivo de repensar o presente contemporâneo. O percurso de Abelaira será o diálogo com o medieval, alguns elementos serão resgatados na sua totalidade, porém, a transformação, o confronto, a crítica também estarão relacionados com essa cultura. Essa ligação ocorre no sentido de rerepresentar o mundo contemporâneo por um viés questionador, explorando as contradições da sociedade pós-moderna *versus* a representação ficcional.

A ideia da paródia na pós-modernidade como reelaboração crítica (HUTCHEON, 1991, p. 21) surge no romance pelas pistas que o texto nos dá através da história do protagonista, dos personagens-morte, da “filosofia” da

Thanatus House. Podemos dizer que esse diálogo começa pelo título do romance, depois pela construção do protagonista e, por fim, pelas relações entre elementos ligados ao imaginário medieval e pós-moderno.

O título é considerado por Paulo Alexandre Pereira um tributo que o romance presta ao excesso imagístico de inspiração macabra que atravessa o Outono da Idade Média (PEREIRA, 2008, p. 151) Também o próprio responsável pela edição comenta sobre a relação do título e a Idade Média “Quanto ao título, também sou o responsável, arranquei-o à arte do século XIV, mais concretamente aos frescos do Camposanto de Pisa” (ABELAIRA, 1981, p. 146). Para Pereira:

No ciclo pictórico do Camposanto Monumentale de Pisa (c. 1336-1341), organizado em três grandes frescos, o primeiro, da autoria de Buonamico Buffalmacco, é precisamente o *Triunfo da Morte*. Na sua funcionalidade funéreo-ornamental, recobrando as paredes de um cemitério, os frescos de Pisa adquirem uma reverberação escatológica acrescida. No Triunfo da Morte, em particular, a pulverização espacial das cenas representadas em pequenas vinhetas historiadas permite uma bizarra proximidade do horror, do grotesco e do cômico (2008, p. 151).

Essa explanação é interessante, pois, para o crítico, essas características da iconografia estão vinculadas ao próprio romance. Ele relaciona o conjunto pictural dos frescos à desconjunção sintática presente no romance de Abelaira. Também ocorre a inscrição da fábula narrativa na tradição da tanatografia medieval, que são os elementos macabros do romance ligados ao imaginário medieval, via paródia.

Investigamos o narrador de *O triunfo da morte*, o qual conta-nos a história da existência de uma confraria da morte, cujos membros são mortes. Podemos entender que a morte representada por uma só figura é substituída por um exército que está espalhado no mundo desde Adão, retomando o tema do Triunfo da Morte. Além disso, elas têm uma função na sociedade, qual seja, dar espaço para que a morte ainda aconteça em uma sociedade pós-moderna em que o progresso científico busca adiar o envelhecimento e a morte, com sobrevidas artificiais e descobertas genéticas, por exemplo.

Essas mortes estão organizadas em sociedade, com regras internas em que aparecem os interesses econômicos, políticos e culturais, como de qualquer

coletividade. José Luís Fornos (2001) comenta que, nesta sociedade de mortes, aparecerão as mesmas preocupações das empresas capitalistas, dos sindicatos de trabalhadores, dos congressos de especialistas, das convenções político-partidárias, das associações de defesa do consumidor, enfim, toda uma série de comportamentos socioculturais será reproduzida no âmago dessa sociedade, com ironia.

As “Mortes” não têm o perfil da morte, como a medieval. Quando estão no espaço “real”, a imagem é de uma pessoa, tanto que os outros não as temem, pois não as reconhecem como morte – salvo em duas exceções. Nas reuniões da Thanatus House, utilizam uma máscara para não descobrirem a identidade que o outro tem na Terra, cobrindo o rosto: “Talvez o teu melhor amigo também seja Morte, mas nunca o poderás saber” (ABELAIRA, 1981, p. 74). Caso alguém confesse ou seja descoberto como tal, o membro perde a imortalidade. O texto não comenta a composição das máscaras utilizadas, se elas têm as características da morte medieval ou de outra imagem qualquer, sinalizando a ideia da máscara como forma de esconder a identidade apenas e não como marca da personificação da morte.

A individualização da morte aparece quando o foco retém-se na figura do narrador-personagem, que se revela uma Morte, então podemos refletir sobre seu perfil. Ele não é definido como um esqueleto, utilizando a mortalha e carregando a gadanha, seguindo a iconografia medieval. A morte aproxima-se da imagem humana, conforme o narrador em Abelaira, “Mortes que se fingem homens vulgares” (ABELAIRA, 1981, p. 123). No romance, a morte corta a barba, depila as pernas, faz ginástica. O narrador até apresenta estatísticas não muito corretas sobre o cotidiano das Mortes:

30% falam em inglês e só 3% leem mais de um livro por ano, sendo de 40% o número daquelas que nunca compraram disco nenhum. E quanto às profissões: 50% militares, 18% médicos, 17% políticos, 3% ortopedistas, 2% escritores, 5% psicanalistas e 3% bispos. Não bate certo, pois não? Mas que remédio (Ibidem, p. 122)!

Contudo, o termo utilizado pelo próprio narrador-personagem é que as mortes fingem ser homens vulgares até porque há incongruência dos dados,

revelando que ele quer convencer o leitor, ao longo do texto, que ele é um ser excepcional, pois é imortal. A grande preocupação desse narrador-personagem está em provar sua individualidade e o seu sentido no mundo, sendo detentor do poder de matar o outro, inclusive, se quiser, de grandes nomes da humanidade. Essa necessidade já foi abordada por Becker (s./d.), quando ele discute a predominância do medo da morte no cotidiano dos homens, e na busca de tentar vencê-la a partir da afirmação da individualidade, tão estraçalhada na pós-modernidade. Assim, em *O triunfo da morte*, o narrador-personagem encontra uma saída para essa problemática, ao afirmar-se morte diante do outro (o leitor), portanto, imortal.

Esse discurso que visa comprovar o poder do narrador-personagem segue quando ele nos conta que já tem no seu ativo umas tantas vítimas. Esses assassinatos aconteceram sem a consciência do narrador-personagem quanto à possibilidade de ser capaz de promover “acidentes”. As mortes individuais que ele causou são: Carlos Manuel, Maria Luísa, Patrícia, Helena, Leandro.

À medida que o protagonista se revela morte, ele busca uma “lei explicativa” de quais os gestos causariam o fim da vida, ou melhor, quais suas armas para, em um primeiro momento, evitá-la, mas, se necessário, utilizá-la. A foice não entra em cogitação, mas ele percebe que o convite que propõe ao outro funciona.

No texto de Abelaira, no Capítulo 3, o personagem-narrador comenta a respeito da morte de Carlos Manuel: “Certo dia, inesperadamente, recordei-me: fora eu a convidá-lo” (Ibidem, p. 02). Posteriormente, no Capítulo 53, ele faz o teste de forma consciente, e convida Leandro a um passeio a Cascais. Ocorre um acidente, e este morre no hospital. Também outras “armas” são utilizadas, segundo o narrador-personagem. No caso da morte de Luísa, é o aceno; nas de Patrícia e Helena, a simples proximidade; e, no Capítulo 57, ele questiona a possibilidade de matar somente aqueles com os quais ele tem má vontade.

Entretanto, a intencionalidade de matar o outro (pelo menos de maneira consciente) difere do convite proposto por personagens medievais, como na Dança Macabra, na qual o convite é o principal código, porém é a morte cumprindo o seu papel, pois o tempo do outro expirou. O que se percebe é que

esses personagens que morreram eram pessoas que, de alguma forma, ameaçavam o narrador-protagonista, colocando em risco o seu valor. Não era por uma missão tradicional da morte, que tem como ofício pôr fim às vidas humanas quando extinguir o tempo determinado. Aliás, esse trabalho da morte também está presente na xilogravura de Dürer, nos contos populares e em *As intermitências da morte*.

Então, o motivo para a intervenção da Morte nos cinco personagens do texto de Abelaira poderia ser o castigo pela conduta social da vítima, como ocorre em *Os versos da morte*, de Hélinand de Froidmont, por exemplo. Para o poeta, a presença da morte é solicitada para que os indivíduos arrependam-se dos seus atos, buscando a vida eterna. No entanto, em Augusto Abelaira, a Morte acaba atuando individualmente, segundo critérios pessoais. É uma quebra abrupta à conduta da morte tradicional.

Também as mortes coletivas não são planejadas intencionalmente. A ideia de fazer o suco de “*burujandu*” e a “carne de pterossauro” está relacionada a uma questão econômica, a exploração de mercado. Mas o narrador-personagem cria produtos de consumo que provocam problemas na saúde do homem: o principal é o suco de “*burujandu*”. Esse, mesmo sendo comprovadamente prejudicial ao homem, é um suco acolhido com sucesso no mercado, ocorrendo a valorização do produto em detrimento do homem. Tanto que, na primeira reunião da Thanatus House que o protagonista participa, ele é elogiado pelos membros da confraria, pois:

por acção indirecta dá exemplos a todos nós, mesmo os mais velhos, e ensina-nos outros meios de actuar . Graças à criação do burujandu, tão cancerígeno como o leite ou as laranjas, provoca milhares de mortos (ABELAIRA, 1981, p. 75).

Se o suco de “*burujandu*” pode causar cancro no pênis, o patê de pteurossauro, outra invenção do narrador-personagem, causa canibalismo. O patê, que tem um sabor que se situa “entre a lagartixa, a perdiz podre e a formiga” (Ibidem, p. 82), foi criado para satisfazer as necessidades do homem de comer a carne pteurossauro, mas, por um desvio de conduta, acaba devorando o outro.

Percebemos que o narrador de *O triunfo da morte* mostra-se “superior” ao contar suas aventuras ou ideias macabras para receber o olhar do leitor e conquistar a sua autoestima para reconhecer-se, segundo Valéria Ferreira (1991), como um todo, um ser completo, capaz. Essa afirmação é uma necessidade típica do sujeito pós-moderno, que vive um momento de fragmentação de imagem, de valores, do ser. Assim, a ideia de ser morte definida pelo narrador é uma defesa desesperada ao pensamento pós-moderno, que discute exatamente a dissolução do sujeito. Ser morte torna-se o trunfo do narrador. Porém, apesar dessa trajetória heroica que quer apresentar, ele é vencido no final.

Uma nova possibilidade de ser imortal que está em *O triunfo da morte* é através da escrita. Escritores que permanecem como referência são nomes que transpuseram a barreira do tempo como, conforme o autor, Rabelais, Nietzsche, Diderot. A escrita é a forma humana de permanecer, mas o poder desejado pelo narrador-protagonista, que também escreve e se beneficia dessa escrita para articular seu fingimento, precisa de uma imagem poderosa que dê sustentação: a importância da figura da morte medieval deve-se à presença da figura da morte até os dias atuais e à importância do recurso visual na pós-modernidade, por isso é utilizada pelo narrador-personagem.

Outro aspecto abordado no romance é o medo da morte relacionado à personificação grotesca, elemento presente no texto. No Capítulo 76, o protagonista-morte tenta lembrar se, no primeiro encontro com o Dr. Eduardo Nunes, este o reconheceria como Morte: “Debrucei-me então sobre a maneira como me recebera, se sim ou não revelara medo” (ABELAIRA, 1981, p. 90).

Igualmente, no Capítulo 26 da narrativa, o temor diante do fim revela-se quando o protagonista relata uma “aventura insólita” que viveu. Ele conta que no período em que morava em Paris, numa noite, quando estava sendo assaltado, indagou ao meliante quem ele era. Este o reconheceu como morte, pois disse: “Não me leves”; “Dou-te tudo quanto quiseres” (Ibidem, p. 22). Diante desse episódio, notamos que alguns traços da figura da morte no protagonista são reconhecíveis na Terra. Talvez um homem mais atento fosse capaz de discernir o exército de mortes existentes na Terra.

Porém, neste último encontro do homem com a morte, não ocorreu o

desejo de remissão dos pecados por parte do ladrão, atitude natural quando a morte está diante de nós, conforme a tradição cristã, muito explorada no livro de Hélinand de Froidmont. Mas aconteceu, sim, uma tentativa de driblar o momento da morte, pois o ladrão tentou trocar de lugar com a filha, oferecendo-a ao protagonista (que ele identificou como morte). A proposta foi negada, seguindo a tradição popular medieval, principalmente dos contos populares.

Aliás, esse desejo de adiar o momento da morte aparece em outro trecho do romance de Abelaira. No Capítulo 108, o narrador-personagem retoma o conto popular “Comadre Morte”, recolhido por Adolfo Coelho (1957), para resgatar o desejo do homem medieval de enganar a morte e depois a “vingança” da morte e o seu triunfo final. Da mesma forma, ocorre com a história do Dr. Nunes. Enquanto ele esteve internado no hospital, uma Morte foi visitá-lo e convida-o a fazer parte da Thanatus House. Ele muda de quarto e a engana. Então, o protagonista descobre que, quando esteve doente, nesse mesmo período, ele é que ficou no quarto do Dr. Nunes e supõe que, por engano, ele virou Morte. E agora está diante do Dr. Nunes. Como imagina o protagonista, ele tenta enganar mais uma vez a Morte, pois a reconhece como tal:

Homem vulgar, homem sem brilho, mostrara-se extremamente interessante, como se fizesse um supremo esforço para me cativar, para me convencer a dar-lhe mais alguns anos de vida (ABELAIRA, 1981, p. 90)

No entanto, de acordo com a conclusão do próprio Dr. Nunes, “a Morte, podemos talvez enganá-la, mas dizer-lhe não...” (ABELAIRA, p. 118). E fica em aberto o desfecho da história. Em um outro enfoque, mas ainda sobre a questão do temor, Eurico, no Capítulo 96, revela que se revoltou com sua missão de ser Morte na Comuna de Paris, pois matou vários revolucionários. Mas não se demitiu da função, pois “o medo de morrer o paralisou” (Ibidem, p. 115).

Elementos do triunfo da morte aparecem quando, no texto de Abelaira, milhares de Mortes circulam pela Terra: “Na maior parte dos casos desaparecem pura e simplesmente em Paris, por exemplo, e surgem no Rio de Janeiro ou em Camberra” (Ibidem, p. 74). Esse movimento de um país para outro ocorre para

que elas consigam cumprir sua tarefa sem levantar suspeita. Na pintura de Pieter Bruegel, principalmente, aparece um batalhão de esqueletos que estão espalhados pela tela, porém, a ação da morte está concentrada em um momento específico.

Há no romance outra transgressão às características tradicionais da morte. A morte como dona do tempo é desafiada pelas descobertas dos humanos. Na pós-modernidade, é possível reanimar o cardíaco que inevitavelmente morreria, segundo o relato de uma das mortes, “há meia dúzia de anos” (Ibidem, p. 69). Os hospitais têm uma estrutura adequada, impedindo a morte de cumprir sua missão. Parece que o armamento da morte não acompanhou a evolução dos tempos ou faltou-lhe imaginação para agir, com exceção do criador do suco de “*burujandu*”. Conforme Ariès, “não haverá mais mortes prematuras. A morte chegará no fim de uma longa vida” (2003, p. 302) .

No Capítulo 45, inicia-se o relato da gripe que assolou o protagonista. Ainda não ocorrera a revelação de que ele era Morte, portanto, de que era imortal. Então, acompanhamos o contato com a morte de um mortal. Os momentos de consciência, de lucidez em relação aos comentários maldosos da prima de Patrícia, em contraponto a momentos de quase-morte, em que seus pensamentos em relação à morte vinham à tona, resquícios do imaginário medieval: “aquela generosidade não se dirigia a mim, ia mais longe, tentava domesticar a A Morte? A Morte, ali presente, ali a observar-nos a todos?” (ABELAIRA, 1981, p. 49).

Também as concepções cristãs eram discutidas: “e se houvesse vida eterna, se Deus ou os deuses existissem?” (Ibidem, p. 51). O protagonista cogita a ideia de chamar um padre para confessar-se, mas imagina a zombaria, tanto dos amigos como de Deus, pois este diria: “Então, no último momento o cavaleiro lembra-se de mim?” (Ibidem, p. 51). Mais adiante, arrepende-se de seu ceticismo, mas questiona a crença em Deus na pós-modernidade: “num século onde tudo parece negar-Te” (Ibidem, p. 51). Por fim, sua condição de Morte é apresentada por um dos membros do Thanatus House, retornando ao pensamento pós-moderno que tenta amenizar o peso religioso rindo-se dele.

No Capítulo 70, o protagonista faz uma reflexão sobre o significado da

morte na Idade Média e na Pós-Modernidade. Na Idade Média, a Morte tinha um significado, representaria que, enfim, é o momento da vida eterna. Como vimos no texto de Froidmont, a existência da vida eterna é essencial para o cristão, pois sustenta sua fé e o faz percorrer um caminho de perfeição na busca de superar a marca do pecado original. Por outro lado, o imaginário popular também beneficia os sofrendores, mas de forma diferenciada, ao caracterizar a morte como Juiz Soberano ou com sentimento de igualdade entre os homens.

Na pós-modernidade, a quebra dessa crença faz com que a morte seja apenas um maquinismo que não funciona mais. A vida do outro perde sua importância, tanto que a proliferação de produtos – como tabaco, automóveis, detergentes, panelas, álcool, discursos políticos, café e ideologias (lista feita pelo próprio protagonista) – traz uma civilização que visa ao capital em prol de alguns indivíduos, e que deixa de lado o questionamento existencial.

A interrogação a respeito do significado da morte na pós-modernidade intensifica-se no Capítulo 79, quando as Mortes, reunidas em Thanatus House, discutem o propósito do fim humano no mundo pós-moderno, já que a ciência, ao explicá-la, tenta afirmar o sujeito. Acabam por concluir que a morte, de certo modo, preserva uma ideia de “ordem” no mundo, pois, no fim das contas, o temor da morte persiste no imaginário do homem e o sujeito é frágil diante do desconhecido.

3.2.3 – A Ironia

Os romances que se destacam como os mais actuais e originais são aqueles que se esqueceram da veia lírica do romantismo para aproveitarem a sua veia irónica.

Roxana Eminescu

Já discutimos a pós-modernidade em *As intermitências da morte* e *O triunfo da morte*, também definimos a paródia como elemento fundamental na dinâmica desses textos. Para fechar essa análise, falta-nos trabalhar com a ideia da ironia, justamente por ser um procedimento essencial na construção da

paródia pós-moderna, presente nos romances. Escolhemos, a seguir, o pensamento de Linda Hutcheon (2000), pois tanto para tratar do pós-modernismo como para conceituar a paródia pós-moderna, a ironia está presente, de acordo com a autora.

A ironia, para Hutcheon, não é tratada como um tropo isolado, mas como um tópico político, o qual envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. A ironia acontece no “discurso”, e suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente do aspecto social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. Em função de a ironia permitir essa gama de conexões nas mais variadas circunstâncias estabelecidas por Hutcheon, que os elementos paródia, pós-modernidade e ironia estão em sintonia e podem ser analisados conjuntamente nos livros de Saramago e Abelaira.

No estudo da ironia propriamente dita, Hutcheon afirma que ela acontece quando alguém teve a intenção de fazê-la e alguém que lhe atribui tal sentido. Nessa relação entre interlocutores, interpreta-se o que está e o que não está sendo dito. O dito e o não dito coexistem, e o sentido irônico é extraído dessa interação. Assim, a ironia é uma estratégia discursiva, e os principais participantes desse jogo são o interpretador e o ironista.

O interpretador é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, é ele quem decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista. A pessoa chamada de ironista é aquela que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação).

A questão da intencionalidade irônica é importante para Hutcheon. Para ela, existem três funções relacionadas à intenção irônica: a ética, a semântica e a psicoestética. A posição “ética” refere-se à responsabilidade que o/a criador/a da ironia tem em garantir a compreensão desta por parte de quem lê, visto que o/a leitor/a decodificará e usará as suposições codificadas em formações contextuais que lhe são fornecidas.

A função “semântica” diz respeito a interpretadores que pressupõem um

falante que está sendo irônico em um caso particular, com propósito particular, e com efeito semântico e avaliador particular. Portanto, deve-se levar em consideração o fato de leitores/as pressuporem o que o/a autor/a provavelmente quis dizer, mas isso não pode ser visto como algo certo e óbvio, pois é uma questão de “reconstrução” de significados possíveis.

O termo “psicoestético” relaciona-se à opinião de que a intenção age como a garantia de controle consciente de efeitos textuais considerados irônicos. Desse modo, não podem ser considerados acidentais nem inconscientes os efeitos textuais tidos como irônicos, mas conscientes e deliberados.

Assim, do ponto de vista do interpretador, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de significado em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma *atitude* para com o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. Portanto, a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora, além do que é apresentado explicitamente.

O significado irônico tem três características semânticas principais: ele é relacional, pois opera entre significados (ditos e não ditos) e entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos). Ele ocorre como consequência de uma relação e de um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados. E ele tem caráter inclusivo, pois é simultaneamente duplo, ou seja, o dito e o não dito formam um terceiro significado. E a ironia precisa de ambos, o declarado e o não declarado, trabalhando juntos para criar algo novo. E ela é diferencial, ao passo que o aspecto “diferencial” compreende a “relação problemática entre ironia e outros tropos e formas tais como metáfora e alegoria” (HUTCHEON, 2000, p. 91).

Esse processo comunicativo entre o ironista e o interpretador dá espaço para reações, que Linda Hutcheon chama de arestas críticas. Segundo a autora, a ironia provoca um “tipo de julgamento avaliador que o ironista faz ou que o interpretador infere” (Ibidem, p. 67). Envolve, assim, uma dimensão afetiva por parte do/a autor/a ou do/a leitor/a, que avalia e julga as construções irônicas. Ela

produz certos efeitos consequentes sobre os sentimentos, pensamentos ou ações da plateia, ou do falante ou de outras pessoas. Conforme Hutcheon, a gama desses efeitos é, na verdade, muito ampla, pois ela cobre a escala de prazer a dor, de deleite a raiva. Por fim, ela conclui que as arestas da ironia agradam e intimidam, sublinham e solapam, ou seja, elas juntam as pessoas e as separam. A ironia tem efeitos e afetos sobre o outro.

Depois de refletir sobre as relações entre ironista e interpretador e definir a ironia como um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos – e fazer isso com aresta avaliadora, Hutcheon define três tipos de ambientes contextuais em que a ironia ocorre. São eles: circunstancial, textual, e intertextual. Para a teórica, quando se interpreta a ironia é porque pelo menos três elementos foram considerados: “as circunstâncias ou situação de elocução/interpretação, o texto da elocução como um todo e outros intertextos relevantes”(Ibidem, p. 206).

O contexto “circunstancial” envolve o contexto social e físico ao processo de comunicação entre emissor/mensagem/receptor. Então, a “situação de enunciação” do dito proporciona o contexto circunstancial para a ativação do não dito: quem está atribuindo o que a quem, quando, como, por quê, onde?

O contexto “textual” abarca “o ambiente textual imediato e a obra como um todo” (Ibidem, p. 207). Isso demonstra que, muitas vezes, o sentido irônico não é apreendido de maneira imediata pelo/a leitor/a em um contexto que lhe é apresentado, pois a ironia acontece através do encadeamento de elementos – textuais, visuais, auditivos, sensoriais – em diferentes contextos, de maneira crescente.

Por fim, o contexto “intertextual” é definido como aquele que é “composto de todas as outras elocuições relevantes que se relacionam com a interpretação da elocução em questão” (HUTCHEON, 2000, p. 207). Dessa forma, o/a leitor/a só terá o seu contexto de interpretação alterado se perceber os “outros discursos que foram introduzidos no que estava sendo interpretado” (Ibidem, p. 208). Essa alteração é a percepção da ironia.

Contudo, para o uso e a compreensão da ironia, são necessários contextos mútuos que uma comunidade existente cria e monta. A ironia envolve uma

relação de suposições compartilhadas, então há de existir acordo mútuo por parte de ambos os participantes sobre esses pontos básicos:

que as palavras tenham significados literais; que as palavras possam, entretanto, ter mais de um significado, especialmente em certos contextos [...], que possivelmente haja alguns tipos de marcadores culturalmente acordados na elocução e/ou no contexto enunciativo para sinalizar que a ironia está funcionando e como se deve interpretá-la (Ibidem, p. 142).

Assim, cria-se uma comunidade discursiva que desenvolve a habilidade de dominar e organizar o tropo irônico. Essa mesma comunidade pode ou não praticar todos os tipos de habilidades e pensamentos que a ironia envolve, pois a interpretação de uma referência irônica requer, por parte do/a leitor/a – que pertence a uma comunidade discursiva –, informações contextuais necessárias para que o sentido irônico seja percebido. Hutcheon esclarece:

São as comunidades discursivas que são simultaneamente inclusivas e excludentes – não as ironias. Quanto mais próxima a superposição cultural ou discursiva de contextos, tanto mais prováveis a compreensão de ironias específicas e a aceitação da apropriabilidade da ironia em certas circunstâncias (Ibidem, p. 144).

A existência de uma comunidade discursiva não é o único ponto que se deve levar em conta ao se reconhecer o sentido irônico. Leitores/as podem pertencer à mesma comunidade, isto é, partilhar algo em comum e, no entanto, não concordar sobre a presença do significado da ironia. Isso ocorre porque ela “é uma questão de ‘cumplicidade ideológica – um acordo baseado em uma compreensão partilhada sobre como o mundo é’” (HUTCHEON, 2000, p. 148). Mesmo categorias amplas como raça, sexo, classe ou religião “não definem ou garantem necessariamente a formação de uma comunidade discursiva: existem grandes diferenças ideológicas dentro de cada grupamento – que são contestáveis e, logo, mutáveis” (Ibidem, p. 148). Por mais esse motivo, se percebe a complexidade da recepção da ironia.

A ideia é analisar a ironia no texto de Saramago e de Abelaira. Para isso, precisamos pensar nas relações que implicam a estratégia discursiva definidas pelos autores, para que, mediante o material literário, o envolvimento com o leitor

funcione. Assim, definimos o ironista como o autor, o interpretador como o leitor, e os ditos e não ditos serão analisados ao longo dos romances.

3.2.3.1 – A ironia em José Saramago

*A morte conhece tudo a nosso respeito,
e talvez por isso seja triste.*
José Saramago

José Saramago, em *As intermitências da morte*, utiliza-se de diferentes funções da intenção irônica para facilitar ou não a inferência do interpretador no decorrer do romance. No entanto, antes de mergulhar no texto em si, Hutcheon chama a atenção sobre o ambiente circunstancial em que a ironia aparece, auxiliando ao interpretador a pensar a ironia no romance.

Alguns elementos que a crítica já marcou como reflexos da postura pessoal de Saramago podem nos ajudar a esclarecer esse ponto. O uso da ironia é um procedimento por ele utilizado em romances já comprovados por vários teóricos, entre eles, Wladimir Krysinski e Horácio Costa.

Wladimir Krysinski considera José Saramago como “Homem de sabedoria, materialista, comunista, cético e sobretudo irônico...”¹⁴ (KRYINSKI, 1999, p. 407). Horácio Costa afirma que a “fina ironia que Saramago pousa sobre a fábrica do seu relato, através da máscara da paródia na qual ela, a ironia, assegura terreno para florescer” (COSTA, 1989, p. 43). Em outro artigo, Horácio Costa discute a utilização da ironia como parte do perfil do escritor lusitano (COSTA, 1998, p. 16). Desse modo, a ironia é extensão da própria visão de mundo de José Saramago.

Outros dois aspectos são fundamentais. Conhecer o imaginário da morte medieval e contemporânea, anunciada no título do romance, e ter noções do que seria a literatura pós-moderna (como o uso da paródia nesse período) ajudará a ativar o não dito, de acordo com Hutcheon. Esses conhecimentos prévios fazem com que os leitores estejam inseridos em uma comunidade discursiva que

¹⁴ No original: “En homme des Lumières, matérialiste, communiste, sceptique et ironiste de surcroît[...]”.

conhece a respeito do autor, da pós-modernidade e da morte medieval. Essa aproximação entre o ironista e o interpretador é fundamental para que a ironia aconteça.

Então trabalharemos com o aspecto textual da ironia. A ironia no romance de Saramago já é sinalizada pelo título *As intermitências da morte*, ou seja, a morte deixa de acontecer no romance. A partir da palavra intermitências (interrupção temporária, intervalo), o primeiro pensamento que vem à mente do leitor é que a falta da morte seria a vitória da humanidade sobre seu maior medo. A própria narrativa nos confirma a ideia, ainda nas primeiras páginas: “o maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos, isto é, o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra, se havia tornado em um bem para todos” (SARAMAGO, 2005, p. 15).

Porém, esse sentimento é passageiro, e o que acompanhamos ao longo das páginas é que a falta da morte ocasionou o caos para a estrutura social que a humanidade organizou, comprometendo-a. A imortalidade aparece como uma ilusão que foi quebrada.

Saramago utiliza-se da relação entre dito e não dito para efetivar o questionamento do leitor sobre seus valores. O dito seria a falta da morte é um alívio para os mortais. O autor trabalha com o não dito apresentando a humanidade desestruturada frente à falta da morte, chegando ao ponto de as pessoas recorrerem a maneiras alternativas para resolver o problema, tendo que atravessar a fronteira do país para que os quase mortos morram de fato.

Também o final da narrativa segue por essa ideia, pois a morte abre mão de todo o seu poder, inclusive o da imortalidade, para tornar-se humana. É novamente o autor ironizando a supervalorização da vida na pós-modernidade, da busca pelo “elixir da longa vida”. O dito e não dito resultam em uma severa inversão de valores. Para Maria Alzira Seixo (1999), jogar com os valores assumidos da nossa história e do nosso patrimônio é um traço da pós-modernidade.

Ao longo do romance, Saramago foca alguns setores profissionais e os ironiza. Os lares para a terceira e quarta idades, os quais são chamados de lares do feliz ocaso, sugerem a ironia quando, na página 116, o narrador afirma que os

“pobres diabos”, como eram chamados os velhos que ali residiam, “se amontoavam por ali ao sabor do que calhasse, não já nos corredores, como é costume velho destes beneméritos estabelecimentos de assistência, ontem, hoje e sempre” (SARAMAGO, 2005, p. 116).

Dessa forma, o autor quer ironizar essas instituições e as nomeia como “do feliz ocaso”, de “beneméritos estabelecimentos”, como o dito. O não dito está ao lado do dito, negando aquilo que foi dito, afirmando que as pessoas eram amontoadas, ou seja, não eram tratadas como deveriam. Assim, o autor conduz o leitor para a sua ironia, colocando-se na posição ética, ou seja, não dando saída para o leitor deixar de enxergar a crítica ali colocada, mesmo que ele não concorde com a ideia.

Outro elemento a ser ironizado são as seguradoras, pois se não havia morte, os segurados não tinham mais interesse de pagar o seguro, pois não receberiam o benefício. Saramago dá uma alfinetada em questões que são comentadas na mídia e vivenciadas pelo leitor no seu cotidiano, como o uso de letras miúdas em contratos, que, muitas vezes, têm a intenção de enganar o consumidor. Desse modo, o narrador diz que as seguradoras começaram a:

estudar com toda a atenção a letra pequena das apólices à procura de qualquer possibilidade interpretativa que permitisse, sempre dentro da mais estrita legalidade, claro está, impor aos segurados heréticos, mesmo contra sua vontade, a obrigação de pagar enquanto fossem vivos (SARAMAGO, 2005, p. 33).

Afirmar que pode haver outra interpretação de letras miúdas que sejam legais tem como não dito que a ideia dessas letras é tentar distorcer a favor da empresa, quando necessário. A inexistência da ética é o alvo da crítica do autor, mas aqui é preciso que o leitor seja mais informado, tenha acesso a jornais e revistas. Saramago não oferece, nesse caso, elementos no texto para auxiliar o leitor, no entanto, ele aborda discussões feitas no cotidiano.

Também a economia é alvo do autor. A falta da morte desestabiliza setores como das funerárias, pois estão sem sua “matéria-prima”. Aqui, a questão gira em torno da desumanização, e o que interessa é o lucro que gera a morte e não as questões existenciais. Fica fácil o leitor atribuir as relações necessárias para

ativar a ironia no texto. O dito, matéria-prima, faz relação com o corpo morto, o não dito. Aliás, a utilização da morte como mercadoria é um tema da morte pós-moderna, pois o olhar da morte como lucro é uma definição contemporânea, como já havia definido Ariès.

A ironia também aparece na sociedade. Quando a morte, personagem central, ausenta-se do país, os habitantes festejam o fato com uma euforia patriótica colocando bandeiras nacionais nas casas, nas varandas, nas janelas. A celebração sinaliza que o país em que moram é superior aos outros, pois a imortalidade reina.

Em um segundo momento, o mesmo movimento, de exibir a bandeira nacional, serve como guia tanto para os médicos que vinham certificar o óbito como para os empacotadores de defuntos, quando o excesso de mortos já não permitia mais os procedimentos e rituais usuais. Dessa maneira, a celebração está ao lado da tragédia.

A crítica ao patriotismo excessivo é apresentada ao leitor quando o movimento de colocar a bandeira na sacada tem outra finalidade, e que, na verdade, aquele país não era privilegiado por não ter tido a ação da morte por determinado tempo, era uma ilusão do povo. Ele aciona o não dito no próprio texto, facilitando a inferência da ironia por parte do leitor. Este tem apenas a função de relacioná-los e incluí-los na mesma ideia irônica.

A política também é colocada em questionamento pelo autor. Em função da ausência de morte no país, cria-se o tráfico clandestino de doentes terminais, que são levados ao outro lado da fronteira para morrer. No entanto, os vigilantes da fronteira começam a atrapalhar essa movimentação. Então, torna-se necessária uma negociação entre a máfia e o Estado. Apresentamos o diálogo entre eles:

O estado não faz acordos com máfias, Em papéis com assinaturas reconhecidas por notário, certamente que não, Nem esses nem outros, Que cargo é o seu, Sou director de serviço, Quer dizer, alguém que não conhece nada da vida real (SARAMAGO, 2005, p. 50).

A ironia está em torno do funcionário que ainda não foi corrompido, por

estar em um cargo não tão importante. O dito aciona o não dito no próprio diálogo. Quando é dito: o Estado não faz acordos com a máfia; a resposta “Em papéis[...]” está implícito: faz sim, mas de maneira não oficial e com o chefe.

O próximo aspecto a ser pensado é a ironia a respeito da morte. Já nas primeiras páginas, vemos que a morte está sendo definida de acordo com o pensamento popular medieval “como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia” (Ibidem, p. 11). E a morte aparece como um ser em toda a narrativa e tem o seu ápice no capítulo sexto (que não é numerado pelo autor), com o diálogo entre um aprendiz de filósofo e um espírito que pairava no ar. Ali, é definida a existência da morte para cada indivíduo, uma morte maior, e a morte suprema.

O narrador conceitua a morte que está sendo representada em *As intermitências da morte*. Esse passo é fundamental para o leitor, pois é o momento textual que ele fará relações intertextuais e circunstanciais.

A relação intertextual é a figura da morte como protagonista que Saramago construiu ao longo de seu texto, ou seja, a morte personificada segundo o imaginário popular medieval. Conhecer esse imaginário torna-se fundamental para a compreensão da ironia. Caso o leitor não lembre dessa tradição claramente, o narrador faz questão de ir dando algumas “dicas”, colocando marcadores, conforme Hutcheon, para que fique presente ao leitor essa ideia medieval, como no trecho: “sentada, envolta na melancólica mortalha que é seu uniforme histórico”(SARAMAGO, 2005, p. 138).

A relação circunstancial é de como é vista a morte na sociedade que vivemos, ou seja, a sociedade cristã pós-moderna. A importância da morte de Cristo (Cristo na Cruz) é o ponto alto da Igreja Católica. Não temos a morte personificada, mas a Cruz. Ela acompanha o homem cristão para lembrá-lo que um dia a redenção virá e a morte é algo positivo, se a pessoa for boa.

Definimos o dito como a morte personificada seguindo a tradição medieval popular, pois será essa figura, com seus atributos e significados, que será trabalhada em *As intermitências da morte*, no que se refere ao tema da morte. E o não dito é o pensamento cristão. O imaginário ocidental, mesmo no mundo pós-moderno, segue a ideia que nasceu na Idade Média. De modo geral, pensamos

no fim da vida como uma passagem para a redenção, ou para o purgatório e inferno. Também a narrativa de Saramago nos remete ao pensamento da Igreja a respeito desse assunto, quando o cardeal, preocupado pelo fato de que ninguém morria naquele país, afirma: “Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (Ibidem, p. 18).

Saramago não pretende fazer uma nova “teoria” sobre a morte, mas, sim, questionar a que está cristalizada no pensamento do homem ocidental, mesmo na pós-modernidade. Assim, o dito (a teoria da morte popular medieval) e o não dito (a morte cristã) trabalham juntos para um olhar crítico sobre a morte no mundo contemporâneo.

Essa postura cética em relação ao discurso cristão já foi trabalhada em outros livros, como *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Wladimir Kryszinski, em seu artigo sobre esse romance, afirma: “Saramago mostra um narrador cético. Um narrador que confirma sua adesão aos escritos do Novo Testamento mas que, ao mesmo tempo, conta esta história a partir de um saber duvidoso e irônico”¹⁵ (KRYZINSKI, p. 1999, p. 405). É exatamente essa duplicidade que percorre o romance *As intermitências da morte*. A adesão ao discurso medieval tem como objetivo criticar o discurso oficial cristão.

Por fim, podemos colocar a figura da morte e a do ser humano lado a lado para pensarmos que também Saramago ironiza a humanidade através do personagem-morte nessa narrativa. No momento em que a morte deixa de matar, o dito é a desestabilização da sociedade diante do inesperado. O não dito é o personagem-morte afastado daquela estrutura, negando ser igual a eles. Quando o violoncelista aparece, a morte encontra novos valores, ele mora em um apartamento classe média, sem luxo, e gosta do que faz, sem querer ser o melhor. Ela identifica-se com o personagem, “Porque em si tudo parece antigo, é como se em lugar de cinquenta anos tivesse quinhentos” (SARAMAGO, 2005, p. 198), apaixonou-se, e decide ser humana. Esse é o dito. O não dito é gritar para a humanidade que existe escolha, sim, no mundo, e que não é aquela que estão em jogo ganância, poder, conforto físico e psicológico, ou seja, a ilusão.

¹⁵ No original: “Saramago met em marche un narrateur sceptique. Un narrateur qui affirme son adhésion au récit du Nouveau Testament mais qui, em même temps, raconte cette histoire à partir d'un savoir dubitatif et ironique”.

Assim, Saramago, como ironista, elege um narrador ironista que tem um alvo principal: a sociedade contemporânea e seus valores. Para que a ironia aconteça, ele tem a preocupação de mostrar indícios ao leitor, a fim de que ele identifique seu tom em diversos momentos do texto.

3.2.3.2 – A ironia em Augusto Abelaira

A ironia é a última fase da desilusão.
Anatole France

A ironia está presente em *O triunfo da morte*, como já definiram estudos relevantes, entre eles os de José Luís Fornos (2001) e Valéria Maria Ferreira (1991). Essa primeira constatação é fundamental, segundo a teoria de Hutcheon, pois dá sustentação ao interpretador de acreditar nos indícios de ironia que aparecem no romance. No entanto, iremos mais adiante, tentando abrir a compreensão do romance de Abelaira.

Augusto Abelaira utiliza-se da repetição de ditos e não ditos na obra, lançando mão do processo relacional para que o leitor construa a ironia planejada pelo ironista. Presentificar o não dito na narrativa de um lado confunde, mas também auxilia o leitor, pois ele acaba sentindo-se obrigado a refletir sobre as ambiguidades apresentadas, através dos indícios oferecidos pelo próprio texto.

Também os alvos que a ironia quer atingir aparecem em função das afirmações e negações do narrador-personagem. Ele quer refletir de uma maneira crítica sobre a literatura, sobre a sociedade, sobre a humanidade, e esses serão os alvos da ironia. E o leitor, para compreender tal relação, precisa ter essa bagagem cultural, estando em sintonia com as discussões sobre as questões contemporâneas.

Primeiramente, pretendemos indicar que a ironia ocorra nas divagações sobre a literatura, buscando “destronar” os discursos autorizados, a tradição literária propriamente dita. No Capítulo 18, o narrador-protagonista inicia afirmando:

E como se mostravam cuidadosos na descrição física dos seus heróis, os admiráveis romancistas do século XIX! Sabíamos a cor dos olhos, se o nariz era ou não aquilino, se tinham queixo proeminente, denotando (garantiam-nos) voluntariamente (ABELAIRA, 1981, p. 16).

para logo em seguida questionar a afirmação anterior: “depois das dezenas de palavras gastas pelo Balzac ou o Eça nos seus retratos, saberemos a cor dos olhos da Eugénia Grandet ou da Maria Eduarda?”(Ibidem, p. 16). A oposição vem no parágrafo seguinte, sem nenhum recurso para desviar a atenção do leitor dessa tensão de ideias.

Depois, no Capítulo 42, o narrador-protagonista exalta a literatura tradicional e critica a contemporânea, a mesma que ele está até então realizando. Novamente, os blocos de ideias estão concentrados no decorrer do romance, polarizando o dito e o não dito:

contar uma história com princípio meio e fim, com consequências, mantê-la empolgante até as últimas páginas, exige muita arte. E a desordem deveremos considerá-la o grande segredo descoberto pelos modernos narradores para esconder a falta de gênio (Ibidem, p. 45).

Por fim, a ironia acontece quando o narrador comenta seu ponto de vista a respeito do ato de escrever. No Capítulo 4, ele afirma que escrever é uma promoção intelectual, uma forma de inserir-se na sociedade. No Capítulo 6, ele diz que a escrita é para passar o tempo mais depressa, apressar o tempo. Entretanto, no Capítulo 5, entre os dois anteriores, ele declara que escreve por amor à arte e que constrói o seu texto com cuidado:

Sim, amor a arte. Sem amor a arte já teria certamente explicado nas primeiras páginas o meu segredo. Por que razão o escondo, adiando-o para páginas distantes? A prova de que não me interessa apenas revelá-lo, mas criar uma expectativa – a arte, portanto. O jogo. Dispor de trunfos, mas administrá-los sabiamente, adiando o momento de os mostrar, fazer bluff. Conseguir parceiros, conseguir cúmplices para o jogo (ABELAIRA, 1981, p. 4).

Também no Capítulo 36, ele reflete sobre o livro que está escrevendo:

De facto, para quem escrevo? Para mim, de modo a pôr em ordem as ideias? Certamente não (ou não apenas). A prová-lo, a minha procura de um certo equilíbrio estético, já antes o disse (ABELAIRA, 1981, p. 35).

Abelaira utiliza-se da técnica de jogar o dito e o não dito em afirmações do narrador-personagem, em um lugar estratégico da narrativa, ou seja, coloca-os entre linhas, entre parágrafos ou entre capítulos, desestruturando o leitor, em um primeiro momento, apresentando afirmações opostas, exigindo reflexões literárias, correndo o risco de não ser compreendido: o que o leitor pensa da literatura tradicional e da pós-moderna? Como ele está sentindo a obra que está lendo? Quais são as funções da literatura? Valéria Ferreira define que a ironia em Abelaira acontece, pois “vários fatos ocorrem repetidas vezes dentro da obra” (FERREIRA, 1991, p. 46), no sentido de afirmar o dito e apresentar também o não dito como contraponto.

Na verdade, o que o leitor está acompanhando é um texto fragmentado, que é o dito. Mas esse mesmo leitor tem a estrutura clássica na sua bagagem cultural, que é o não dito e também está exposta na narrativa. O que o narrador-personagem quer é romper com as amarras tradicionais que o leitor carrega consigo, sugerindo de uma outra possibilidade de produção literária, que exige um leitor mais perspicaz.

Outro aspecto irônico explorado tem como alvo a sociedade pós-moderna. Algumas situações da sociedade de consumo são apresentadas de uma forma muito próxima ao que o leitor vivencia no seu dia a dia. O suco de “*burujandu*” tem essa força crítica em torno de sua criação e consumo. No Capítulo 30, o narrador começa explicando:

O burujandu não existe, embora pudesse ter existido se a madre natureza revelasse um pouco mais de imaginação. O fruto tropical, como o nome indica, vinha estampado no rótulo da garrafa: um misto de figo de piteira, de maracujá e de ananás, com folhas muito semelhantes às de tremoço. Eu próprio o desenhei. Quanto ao sabor, valerá a pena descrevê-lo? Quem não o conhece? Vinho verde gasificado com gotas de cereja, um pouco de rapé – a cor azul-marinho (ABELAIRA, 1981, p. 27).

O narrador utiliza-se da paródia para retomar produtos que estão na mídia,

como a Coca-Cola, por exemplo, que também não se sabe ao certo de onde vem nem como é preparada, mas é a bebida mais vendida no mundo. Contudo, a ironia participa dessa paródia, pois o não dito está na aceitação por parte da sociedade de consumo de um produto que ninguém sabe de onde vem, mas o aceita pela publicidade. O criador do “*burujandu*”, no caso o narrador, criou realmente o “*burujandu*”, ou seja, montou uma fruta inexistente, simulando uma fruta real.

E, para “comprovar” essa ideia em torno do “*burujandu*”, o narrador relata toda uma explicação teórica, citando Rousseau, Lévi-Strauss, na tentativa de consolidar a ideia do “*burujandu*”. Porém, a ironia também está latente, como se o não dito fosse o vazio dos discursos ou mesmo a utilização de teorias de um modo deslocado, a fim de beneficiar algumas pessoas ou empresas. E essa legitimação acontece na sociedade pós-moderna, para que esse produto sem essência, sem história seja aceito, nessa sociedade que está mergulhada em uma ilusão, em um mundo de fantasias.

E é o próprio narrador quem dá essa pista ao leitor desse discurso crítico. É ele quem alerta para a ironia que está sendo colocada, quando um tal de Dr. Eugênio Cobra afirma que “certa empresa cometia uma autêntica vigarice ao fornecer o sumo dum fruto inexistente” (Ibidem, p. 27). Essa pista, de acordo com Hutcheon, é fundamental para que a ironia seja inferida pelo interpretador.

A carne de pterossauro dá continuidade a essa perspectiva irônica. O sabor, segundo o narrador, “situa-se entre a lagartixa, a perdiz podre e a formiga” (Ibidem, p. 82). O não dito fica gritando: ‘Como pôde ter êxito tal produto?’ Novamente, discursos são apresentados pelo narrador como estudos de neurofisiologistas, de teólogos, de antropólogos, ou seja, ele utiliza de todos os artifícios para enredar o leitor, da mesma forma que a publicidade faz com os seus consumidores, ou seja, quer enganá-los.

Assim, o “*burujandu*” e a carne de pterossauro são produtos artificialmente criados e, no entanto, são mostrados pela propaganda e pelas referências discursivas de várias áreas do conhecimento como naturais e essenciais ao homem. O narrador faz uso do dito irônico para alertar sobre o não dito, ou seja, o que é prejudicial e não está sendo dito, ou seja, o suco e a carne têm origem

duvidosa, um sabor, conforme o próprio narrador, “bastante suportável” (Ibidem, p. 27), e faz muito mal à saúde. Assim, a reflexão sobre os alicerces que a sociedade contemporânea está construída é colocada em xeque, pressionando o leitor a refletir.

Também a ideia do novo primata está envolta de ironia, em função das questões que envolvem a pós-modernidade, como as questões ambientais. A preocupação com o planeta, discussões sobre desmatamento, camada de ozônio e até a utilização de energia atômica aparecem em *O triunfo da morte*. O recurso utilizado para tal discussão são afirmações contrárias daquilo que a sociedade tem se esforçado para conter.

O diálogo sobre o novo primata possui como ponto principal a destruição do ambiente para acelerar o processo evolutivo das espécies, favorecendo o aparecimento do novo primata. As atividades dos ecologistas são nefastas a esse processo. A utilização da energia atômica é positiva, pois intensifica as radiações prejudiciais ao homem. E que vários novos primatas haviam nascido, mas morreram pelo excesso de oxigênio e pela carência de radiações atômicas.

Além disso, se discute o fim das emoções: “Nem choros nem risos, verdadeiros anacronismos biológicos, expressões de coisas que vão desaparecer” (Ibidem, p. 102). O novo primata não verá cores nem conhecerá os adjetivos nem verbos. Somente terá acesso ao que é útil. A ideia de como seria esse novo primata é muito bem desenvolvida em *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, intertextualidade interessante para compreensão da ideia do novo primata de Abelaira.

No livro de Huxley, surge uma estrutura social para que o homem seja condicionado viver de uma maneira padronizada, em que eles tenham a ilusão de que esse mundo é perfeito. Diz o Administrador:

O mundo agora é estável. As pessoas são felizes, têm o que desejam e nunca desejam o que não podem ter. Sentem-se bem, estão em segurança; nunca adoecem; não têm medo da morte; vivem na ditosa ignorância da paixão e da velhice; não se acham sobrecarregadas de pais e mães; não têm esposas, nem filhos, nem amantes, por quem possam sofrer emoções violentas; são condicionadas de tal modo que praticamente não podem deixar de se portar como devem. E se por acaso alguma coisa andar mal, há o soma (HUXLEY, 1982, p. 126).

Em *O triunfo da morte*, é através de um dito que se propõe à humanidade de uma forma quase robotizada, que acaba sendo o sinal de alerta para o não dito, ou seja, que devemos definitivamente agir para reverter a situação do planeta ou a humanidade sofrerá grandes mudanças se não for extinta. E esse recurso do dito que quer dizer outra coisa, própria da ironia, é sugerido pelo editor que escreve as notas no final do livro, alertando o leitor para uma possível manobra do narrador-personagem:

Duas ou três hipóteses. Ou uma só – para falar no mais puro estilo do Autor desconhecido que constantemente dá o dito por não dito, um jogo demasiado fácil, aliás, uma forma de lançar poeira aos nossos olhos (ABELAIRA, 1981, p. 142).

A ironia também aparece como artifício utilizado pelo narrador a fim de afirmar-se como herói, poderoso. Para isso, utiliza-se do relato para convencer o leitor que é uma Morte e matou algumas pessoas, Carlos Manuel, Maria Luísa, Patrícia, Helena e Leandro. A morte dessas pessoas demonstra a tentativa do narrador em comprovar o poder que o estatuto da morte lhe confere.

Uma das estruturas que se repete no texto é a das mortes provocadas pelo narrador. Perder uma corrida, ver seu amor recusado ou ver-se desacreditado equivalem a não ser o centro das atenções. Essa condição de sujeito não é aceita pelo narrador que tenta manipular o leitor contando a história de ser Morte.

O relato de seus relacionamentos também é dito, ou seja, repete-se a ideia de que são passageiros, sem importância (com exceção da leitora, que parece suscitar o respeito do narrador). O namoro com Sophie aparece como um jogo de enganos, tratado como um “namoro adolescente” (Ibidem, p. 31). Leonor e Adriana são citadas superficialmente como casos amorosos. Com Beatriz, ele descreve um relacionamento intenso, mas, posteriormente, minimiza a relação dizendo que “a Beatriz não interessa, nada significa na minha história” (Ibidem, p. 61).

Com Patrícia, “o nosso amor desfizera-se” (Ibidem, p. 41), e com Helena, “durante algum tempo demo-nos bem” (Ibidem, p. 66), e com Eduarda Navarro,

ele diz: “vivi uma pequena história sentimental” (Ibidem, p. 114). O envolvimento com essas mulheres sempre resulta em morte (com Eduarda Navarro, a presença da morte se faz através de um aborto). Todos esses relacionamentos acabam sendo colocados em segundo plano, intencionalmente, porque o narrador procura, durante toda a história, chamar a atenção da enunciatária para o fato de ele ser uma Morte, ou seja, poderoso. Esse é o não dito.

Os ditos, ou seja, os relacionamentos que ele conta uma hora com importância, outra com indiferença são jogos de engano, segundo Valéria Ferreira, instrumento utilizado para o narrador tentar enganar a leitora sobre sua imagem, sua pessoa. Então, cria-se a ironia no sentido de que o dito não é a verdade, e existe o não dito, que sugere que esse homem seja apenas comum, sem expressão em uma sociedade que não valoriza o indivíduo. Ser Morte, enfim, chama a atenção, provoca medo, tensão no outro, ou seja, ele quer afirmar algum valor.

Desse modo, só percebemos que estamos diante de uma ironia, isto é, que existe um não dito corroendo essas histórias no final do texto, quando a leitora manifesta-se e mata o narrador, que até aquele momento estava provocando-a. Esse ponto do livro é crucial, pois, de acordo com a teoria de Hutcheon, é o momento que conseguimos perceber a aresta crítica, típica da ironia, manifestando-se. Ou seja, qual o efeito que a ironia está causando sobre o leitor.

A construção de Abelaira, que dá voz à leitora, reagindo a tudo que estava sendo colocado até então, oferece condições de refletir sobre esse elemento fundamental na ironia, que é a emoção. A leitora aparece como “a Morte”, mais poderosa que aquele narrador-morte que estava em evidência até aquele momento. Um sujeito que afirmava muitas coisas, mas negava-as ao mesmo tempo, mostrando a impossibilidade de ser único, de ter um final para si mesmo. Essa ambiguidade não condiz com a concepção de morte que ele afirmava ser, mas, sim, de ser um homem pós-moderno, fragmentado em um mundo fragmentado, vazio em um mundo com valores frágeis, e ele mesmo sentindo-se assim. E a Morte, talvez “a importuna acelerada” de Petrarca, finaliza a ilusão daquele personagem até o momento, e carrega-o consigo, definindo o seu fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar as obras *As intermitências da morte*, de José Saramago, e *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira, é também um viés para o novo rumo que a literatura portuguesa tomou a partir da Revolução dos Cravos, em 1974. É considerar que essa mudança ocorreu tanto na temática como na estrutura a partir da possibilidade de diálogo que Portugal se permitiu fazer com o imaginário ocidental, tanto com o medieval como com os elementos pós-modernos.

A personificação da morte via medieval é um dos grandes elementos de ruptura entre a literatura tradicional portuguesa e os romances de José Saramago e de Augusto Abelaira. Até então, conforme Eduardo Lourenço, o povo português evitava o destino comum com o restante da Europa para “instalar-se, não se sabe por que aberração ou milagre, às margens do mundo, foi um pouco aquilo que o povo português sempre tem feito. Portugal vive-se por dentro numa espécie de isolamento sublimado [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 10). Isso não quer dizer que a literatura não sofreu influências francesas, inglesas ou espanholas ou outras na sua literatura. De fato, isso ocorreu, como a influência francesa nas cantigas medievais, comprovada por vários estudiosos, como Teófilo Braga (2005) e José Saraiva (1965), por exemplo. Porém, essas relações seguiam a dinâmica da cultura portuguesa, e a raiz dessa cultura jamais foi tocada, ou seja, o lirismo não era abalado.

O tema da morte presente na literatura portuguesa, principalmente em momentos de tensão social, como a peste negra, e em movimentos literários transgressores, como o romantismo, permanecia ligado a uma tradição literária que não cultivava o horror, o grotesco, o trágico, a crítica, a ironia. Confirmamos essa hipótese quando encontramos nas cantigas medievais a morte somente como conforto ou relacionada à desilusão amorosa, enquanto Portugal vivia os horrores da peste. Enquanto isso, em outros países da Europa, como Itália, Inglaterra, Suécia ou em um país imaginário, temos o tema da peste e das

guerras discutido em Boccacio, Defoe, Poe, Bergman.

Além disso, um tema tão rico, como o de Inês de Castro, que possuía uma história passível de estimular as mentes mais fechadas, na literatura portuguesa só foi aproveitada em seu sentido histórico e moralista. Em comparação, apresentamos o drama espanhol de Guevara para demonstrar a riqueza temática que poderia ter sido explorada, principalmente a coroação de Inês depois de morta, fazendo os nobres beijarem a mão do cadáver.

No entanto, a partir de 1974, ocorre efetivamente uma mudança de rumo na literatura portuguesa com a abertura do diálogo com o imaginário europeu. E o olhar para esse imaginário, que também foi compartilhado pelos portugueses, mas não assimilado na sua cultura até então, foi redescoberto por escritores, entre eles, José Saramago e Augusto Abelaira. O elemento que elegemos como articulador dos romances é a personificação da morte como personagem e sua relação com o imaginário medieval europeu. Também esse é o elo que definimos para refletir sobre a renovação temática e estrutural que é proposta para a literatura portuguesa, através de *As intermitências da morte* e *O triunfo da morte*.

Em virtude disso, mergulhamos na personificação da morte no Ocidente e descobrimos que o ponto alto dessa representação foi marcado pelo confronto entre a cultura cristã e a cultura popular na Idade Média, como solução para o medo da morte. De um lado, um discurso que definia o pós-morte para o alívio dos fiéis, elegendo o paraíso, o purgatório e o inferno como o espaço pós-morte. Além disso, a permanência do ser depois da morte, como sombra, alma, amenizou o temor do nada. Paralelo a isso e contra isso, formou-se um outro imaginário, transgressor desse discurso, de acordo com Bakhtin. Daí deparamo-nos com um discurso que afirmava a morte, que é o macabro, trazendo uma riqueza de imagens e textos da morte personificada por meio de duas vertentes: a Dança Macabra e O Triunfo da Morte. Essa trabalhava com a ideia da morte em um patamar social e aquela discutia a conduta do sujeito, criando o plurilinguismo (BAKHTIN, 2002, p. 272) em torno da imagem da morte.

A temática da morte, e, mais especificamente, a abordagem feita pelos escritores portugueses, relacionou o imaginário da morte medieval com a literatura portuguesa, a partir dos recursos literários que emergiram do próprio

pós-modernismo, como a paródia, a desestruturação das fronteiras entre ficção e realidade e a ironia. A escolha da figura da morte como personagem, tanto heterodiegético em José Saramago, como homodiegético em Abelaira, é um ato importante para o desencadeamento dos elementos pós-modernos.

Na verdade, a crise da noção de pessoa como personagem literário, discutida por Eminescu e Brait, sendo substituída pelo personagem-morte ou pelo desejo de ser um personagem morte, é uma consequência e um reflexo da pós-modernidade em função do rápido desenvolvimento tecnológico e da consequente desumanização do sujeito, acarretando mudanças no modo de o homem ver e se ver no mundo. Tudo isso resultou em alterações nas formas de representar o real. Diante da realidade que se baseia no lucro e na imagem, impôs-se a necessidade de uma representação do sujeito igualmente incompreensível, ambígua e inconstante, “à imagem do mundo”.

Os personagens relacionados à realidade aparecem corrompidos, egoístas, frágeis, dissimulados, tanto no romance de José Saramago quanto no de Augusto Abelaira. Eles refletem a sociedade em que vivemos. Isso ocorre pois a vida está supervalorizada, mas a vida que gera lucro, que é superficial. Entretanto, a morte surge como contraponto, em um período que a sociedade quer mais é escondê-la. A morte desestabiliza esse simulacro que se transformou o real, apresentando uma imagem que tem referências, tradição, enfim, que tem identidade.

Dentro dessa perspectiva é que a personificação da morte está presente nas expressões culturais pós-modernas, uma vez que ela representa o distanciamento da imagem humana e suas crenças atuais, ou o resgate de tradições antigas, pois necessitam de um espaço para buscar novas possibilidades de valores. No “Día de Muertos” e no Julgamento do Galo do Entrudo, há o resgate dessa cultura dos ancestrais, mesmo que elas tenham sofrido transformações visando ao lucro. Nas histórias em quadrinhos francesas e anglo-saxônicas, e nas artes plásticas europeias pós-guerra, a personificação da morte aparece como crítica ao pensamento cristão e às guerras.

Especificamente nos romances de Saramago e Abelaira, a imagem da morte medieval como personagem, os atributos utilizados, e os temas recorrentes relacionados à morte, como o medo, a imortalidade, o engodo, o poder, por

exemplo, são explorados. O contraste entre o que é ser morte e sua força tradicional e o que é ser homem no mundo pós-moderno é discutido nos romances. Nessa perspectiva, a importância de um personagem fantástico, a Morte, ao lado de personagens “reais”, como o senhor primeiro-ministro, o violoncelista, Carlos Manuel, Maria Luísa, Patrícia, por exemplo, atuam como forças contraditórias passíveis de abalar com as fronteiras do real e da ficção, sendo possível graduar o nível de ficcionalidade ao longo do texto como possibilidade de crítica à humanidade.

Em Saramago, a comparação entre a personagem-morte e a humanidade, e depois a escolha de também ser humana é que rompe com o estatuto de ficção e realidade discutido por Hamburger. Quando aparecem as *eu-origo*, que são os personagens mais perto da realidade, a crítica é atroz, e o personagem mais ficcional (a Morte) afasta-se. Mas quando existe a identificação da personagem-morte com o violoncelista, misturam-se os estatutos, prevalecendo uma ficcionalização mais próxima da realidade, pois se abre espaço para a possibilidade de uma vivência humana com outros valores.

Da mesma forma, o texto de Abelaira remete a esse sujeito pós-moderno que perdeu seu espaço na sociedade, sua força criativa, seus valores e busca um novo fôlego. Ele utiliza-se da escrita e da figura da morte (como narrador em primeira pessoa) como elementos que possibilitem o jogo entre imagem (Morte) e realidade (escritor), discutindo questões como a aparência, a ilusão que cercam o homem pós-moderno. A identidade contemporânea não suporta o cotidiano, fazendo com que seja necessária a criação de uma nova identidade: no caso do romance de Abelaira, a Morte.

Além disso, o resgate da personificação da morte e a crítica à sociedade pós-moderna encaminharam as análises para a teoria de Hutcheon. A autora vincula a pós-modernidade ao procedimento da paródia, pois sugere que o homem ocidental pós-moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar a incorporação do velho ao novo, em um processo de desconstrução e reconstrução. A busca desse imaginário da morte no romance é a oportunidade de afirmar a cultura ocidental como sendo também portuguesa e olhar de uma maneira crítica a humanidade, a

sociedade contemporânea, fazendo uso da presença da morte como inversão irônica dos valores em voga.

Por fim, as abordagens teóricas tanto de Hamburger quanto de Hutcheon encaminham para a importância do leitor nos romances apresentados. A preocupação em tornar crível sua história, dando pistas ao longo do romance, estabelecendo uma relação de confiança com o leitor, é o caminho trilhado por Saramago. Já em *Abelaira*, deparamo-nos com um narrador fingido, que se utiliza de artimanhas para criar um discurso duplo, complexo, desestabilizando o leitor que se manifesta no final do livro.

Portanto, a solidez que envolve a figura da morte até os dias de hoje é que dá sustentação ao projeto literário de Saramago e *Abelaira*, de elaboração de romances críticos da realidade contemporânea utilizando-se de tendências pós-modernas como alicerce teórico, consolidando-se, assim, como uma literatura interessantíssima e original (EMINESCU, 1983, p. 126).

REFERÊNCIAS

Obras ficcionais, teóricas e críticas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita Neo-Realista*. São Paulo: Ática, 1981.

ABDALA JUNIOR; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da morte*. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel . *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1965.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ARÊAS, Vilma Sant'anna. *A cicatriz e o verbo: análise da obra romanesca de Augusto Abelaira*. Rio de Janeiro: Casa da Medalha, 1972.

_____. Ficções da vida danificada. In: ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.

AZEVEDO, Ricardo. *Contos de enganar a morte*. São Paulo: Ática, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo

Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Vieira. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec / Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARTH, Wilmar Luiz. O homem pós-moderno, religião e ética. *Telecomunicação*, Porto Alegre, v.37, nº 155, mar. 2007

BATAILLE, George. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro, s./d.

BERKHOF, Louis. *Teologia sistemática*. Trad. por Odayr Olivetti. Campinas: Luz para o Caminho, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

BJÖRKMAN, Stig. *O cinema segundo Bergman; entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jonas Sima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BLUM, Claude. A loucura e a morte no imaginário coletivo da Idade Média e do começo do Renascimento. In: BRAET, Herman e VERBEKE, Werner (eds). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale et al. São Paulo: Edusp, 1996.

BOCAGE, Manuel Maria du. *Obra completa*. Vol. I, Porto: Caixotim, 2004.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BRAET, Herman & VERBEKE, Werner. Prefácio. In. _____. *A morte na Idade Média*. São Paulo: USP, 1996.

BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. 1v.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vozes, 1993.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2003.

CERRUTI, Marco (org.) *Literatura Italiana: Linhas problemáticas, autores*. São Paulo: Nova Stella, 1989.

CHATEAUBRIAND. *O gênio do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jakson, 1964. v. 1.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (Org.). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

COELHO, Adolfo. Comadre Morte. In: *Contos Tradicionais Portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1957.

COELHO, Jacinto do Prado. *A originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: M.E.I.C., 1977.

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 143/144, jan. 1997.

COSTA, Horácio. O despertar da palavra. *Cult*, São Paulo, nº17, dez. 1998.

_____ Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 109, mai. 1989.

COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o pós-moderno. In: Guinsburg, J. e Barbosa, Ana Mae (org.) *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CUNHAL, Álvaro. *A revolução portuguesa*. Lisboa: D. Quixote, 1975.

DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Tradução de Eduardo Serrano San Martin. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUARTE, Lélia Parreira. O triunfo da morte: novo caminho para o Neo-realismo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 81, set. 1984.

DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: UNESP, 1998.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIANE, Georges. *Voyages de la mort*. Paris: Berger-Levrault, 1982.

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

FARACO, Carlos Alberto *et alii*. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, [s.d.].

FERREIRA, Valéria Maria Pena. Linguagem e jogo em O triunfo da morte. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol.11, nº 13, junho de 1991.

FORNOS, José Luís G. Triunfo da paródia e da ironia no romance abelairiano. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 36, nº 1, 2001

FROIDMONT, Hélinand de. *Os versos da morte*. Tradução de Heitor Megale. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

GUINSBURG, J. ; BARBOSA, Ana Mae (Org.). *O Pós-modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Verbo: Edusp, 1978.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

JACOTO, Lilian. A paixão de Pedro e Inês: o clássico e o surreal. In: MEGIANI, Ana Paula Torres; SAMPAIO, Jorge Pereira de (Org.). *Inês de Castro*: a época e a memória. São Paulo: Alameda, 2008.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent (Org.). *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979

KISTEMAKER, Simon. *Apocalipse*. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2004.

KRISTEVA, Júlia. *O texto do romance*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1984.

KRYSINSKI, Wladimir. Le romanesque et le sacré: observations sur "L'évangile selon Jésus-Christ". *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 151, jan. 1999.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995.

LOPES, Oscar & SARAIVA, Antonio José. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1989.

LOURENÇO, Eduardo. A Europa no imaginário português. In:_____. *A Europa desencantada: para uma mitologia europeia*. Lisboa: Gradiva, 2001.

_____. *Labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: D. Quixote, 1988.

_____. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACHADO, Álvaro Manuel Machado. *As origens do Romantismo em Portugal*. Portugal: Breve, 1979.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. São Paulo: Brasiliense, [s.d.].

MATTOSO, José. O culto dos mortos no fim do século XI. In: MATTOSO, José. (Org.) *O reino dos mortos da Idade Média Peninsular*. Lisboa: João Sá da Costa, 1996.

MEGALE, Heitor. Apresentação. In: FROIDMONT, Hélinand de. *Os versos da morte*. Tradução de Heitor Megale. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

MEGIANI, Ana Paula Torres. O rei desaparecido e a rainha morta coroada: elementos de vinculação entre o mito do desaparecimento de D. Sebastião e a lenda da cerimônia de coroação de Inês de Castro. In: MEGIANI e SAMPAIO (Org.) *Inês de Castro: a época e a memória*. São Paulo: Alameda, 2008.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MENEGOLLA, Ione. *Letras Hoje*, nº 80, 1990.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do pós-modernismo. In: GUINSBURG, J. ; BARBOSA, Ana Mae (Org.). *O Pós-modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

PAYEN, Jean Charles. *O Homo Viator e o Cruzado*. In: BRAET, Herman e VERBEKE, Werner (eds). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Alegorias do Outono: Abelaira, leitor de Huizinga. In: _____. *Augusto Abelaira*. Aveiro: Univ. Aveiro, 2008.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarilis. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

PETRARCA, Francesco. Triunfo da Morte. In: MESQUITA, Ary de. (Org.). *Trinta séculos de poesia: de IX a.c. até o século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, [s.d.]

PINA, Isabel Castro. Ritos e imaginário da morte em testamentos dos séculos XIV e XV. In: MATTOSO, José. (org.) *O reino dos mortos da Idade Média Peninsular*. Lisboa: João Sá da Costa, 1996.

PLATÃO. Um banquete. In: _____. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1963.

POE, Edgar Allan. A máscara da Morte Rubra. In: _____ *Contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Alba, 1939.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997.

ROCHA, Clara. O triunfo da morte: recensão. *Colóquio/ Letras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 66, p. 98-99, mar. 1982.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre, L&PM, 1999.

SALES, Mariana. Vínculos políticos luso-castelhanos no século XIV. In: MEGIANI, Ana Paula Torres; SAMPAIO, Jorge Pereira de (Org.). *Inês de Castro: a época e a memória*. São Paulo: Alameda, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Temas portugueses, 1999.

SÉRGIO, António. *Breve interpretação da história de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

SILVA, Natália Ubirajara. *A sinfonia narrativa de Augusto Abelaira: a metaficção em O triunfo da morte*. Porto Alegre: 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

_____. *O horror na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

STAM, Robert. Teoria do cinema: a poética e a política do Pós-modernismo. In: Guinsburg, J. e Barbosa, Ana Mae (org.) *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TAVEIRÓS, Paio Soares de. In: VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1990. 2v.

THOMAS, Louis-Vicent. *Rites de la mort*. Paris: Fayard, 1985.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questão de método*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

TUTIKIAN, Jane Fraga. *Augusto Abelaira: uma leitura de denúncia*. Porto Alegre: 1977. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

_____. *Os restelos do século do fascínio: a renúncia do épico*. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 23, 2002.

VICENTE, Gil. *Auto da barca do Inferno*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

VOVELLE, Michel. A história dos homens no espelho da morte. In: BRAET,

Herman e VERBEKE, Werner (eds). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996.

VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *La mort et L'occident: de 1300 à nos jours*. [Paris]: Gallimard, c 1983.

_____. *L'heure du grand passage: chronique de la mort*. France: Gallimard, 2002.

Internet, Vídeo e CD

BERGMAN, Ingmar. *O sétimo selo*. Versátil Home Video, São Paulo: Edição de colecionador, 2003.

O CARNAVAL NAS RUAS DA GUARDA DESDE 2001. Terras da Beira, n. 815, fev.2009. Suplemento Pasquim do Galo. In: CÂMARA MUNICIPAL DA GUARDA. Julgamento e Morte do Galo do Entrudo, [2010]. CD-ROM.

SERRA, Carmem. Carnaval abrazeirado? Não, obrigado! Terras da Beira, n. 815, fev. 2009. Suplemento Pasquim do Galo. In: CÂMARA MUNICIPAL DA GUARDA. Julgamento e Morte do Galo do Entrudo, [2010]. CD-ROM.

SCHÜLER, Donaldo. *Fim de século: espanto, pânico, pane*. Copyright 1996. Disponível em: <<http://www.schulers.com/donaldo/fimsec.htm>> Acesso em 16 jan. de 2010.

VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS. *Reinar después de morir*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/reinar-despues-de-morir-0/html/>> Acesso em: 03 de out. 2010.

Documentos iconográficos

BLOIS, Henry de. *L'Enfer fermé par un ange*. [século 12] . 1 ilustração. In: VOVELLE, Michel. *L'heure du grand passage: chronique de la mort*. France: Gallimard, 2002.

BRUEGEL, Pieter . *O triunfo da morte*, 1562. 1 pintura. Disponível em: < [Http://www.museodelprado.es/ coleccion/ galeria-on-line /galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-la-muerte/](http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-la-muerte/)> Acesso em: 10 set.. 2009.

DALI, Salvador. *A face da guerra*, 1940. 1 pintura. Disponível em <[pt.wikipedia.org/ wiki / A_face_da_guerra](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_face_da_guerra)> Acesso em: 06 dez. 2009.

Dinomàquia, 2008. In: In: CÂMARA MUNICIPAL DA GUARDA. Julgamento e Morte do Galo do Entrudo, [2010]. CD-ROM.

DÜRER, Albert. *A morte e o lansquenete*, 1510. 1 xilogravura. Disponível em: <[pt.wikipedia . org / wiki / Albrecht_Dürer](http://pt.wikipedia.org/wiki/Albrecht_Dürer)> Acesso em: 15 out. 2009.

La Mort triomphante. [século 14]. 1 miniatura. In: VOVELLE, Michel. *L'heure du grand passage: chronique de la mort*. France: Gallimard, 2002.

L'Ankou. 1 escultura. In: VOVELLE, Michel. *L'heure du grand passage: chronique de la mort*. France: Gallimard, 2002.

LISLE, Robert. *Les trois morts et les trois vifs*, 1310. 1 pintura. Disponível em: <[http:// www.lamortdanslart . com/ 3m3v / 3m3v_ms83.jpg](http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_ms83.jpg)> Acesso em: 25 mar. 2010.

MANUEL, Niklaus. *Danses de morts*, 1649. 1 ilustração. Disponível em < [http:// www . tritonus. ch / SchweizerSackpfeifen / bilder / totenantzniklausmanuel. gif](http://www.tritonus.ch/SchweizerSackpfeifen/bilder/totentanzniklausmanuel.gif) > Acesso em 03 abr. 2010.

Mensageiros da morte, 2011. Disponível em: < [http:// aquiloteatro. wordpress.com / 2011 / 03 / 04 / julgamento-e-morte-do-galo-na-guarda/](http://aquiloteatro.wordpress.com/2011/03/04/julgamento-e-morte-do-galo-na-guarda/) > Acesso em 19 jul.2011.

SIGNORELLI, Luca. *Résurrection de la chair*. Século 16. 1 pintura da Catedral de Orvieto. In:VOVELLE, Michel. *L'heure du grand passage: chronique de la mort*. France: Gallimard, 2002.

Triunfo da morte, 1446. 1 afresco. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/Trionfo_della_morte/a_palazzo_sclafani/galleria_regionale_di_Palazzo_Abbatelli/_palermo_/__affresco_staccato.jpg> Acesso em: 08 nov. 2009.