

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
AMOR E MORTE NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

Maria de Lourdes Soares (UFRJ)

Amor e morte são dois temas que sempre fascinaram poetas e romancistas de todos os tempos. Se apresentados de forma inusitada e com maestria, como em *As intermitências da morte* (2005), o mais recente romance²² de José Saramago (Azinhaga, Ribatejo, 1922), esses elementos constituem uma combinação perfeita, capaz de prender a atenção do leitor ávido por uma história bem contada.

Na já extensa obra de Saramago, a morte recebeu diversos tratamentos e abordagens, encontrando-se inclusive presente no título de uma de suas obras, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), por várias e justificadas razões, considerado por muitos estudiosos o melhor romance do autor. À guisa de ilustração, em *Levantado do Chão* (1980), num registro mais dramático, o leitor comove-se diante da cena da morte de João Mau Tempo, morte anunciada pelo narrador e pressentida pelo doente, e cujas principais características – simplicidade familiar e publicidade – remetem à “morte domada” das culturas tradicionais (Ariès, 1981: I, 31), em que o moribundo, deitado no mesmo leito em que provavelmente nascera e gerara os seus descendentes, percebia a proximidade do seu passamento e tinha tempo de se despedir dos que mais amava:

João Mau-Tempo vai ter toda a família ao pé de si (...), e também há-de vir a minha neta Maria Adelaide, a que tem os olhos azuis como eu (...), volto a cabeça para o lado, quero vê-la melhor, aí Maria Adelaide, minha neta, não é que eu diga estas palavras, mas penso-as, gosto de vê-la, tem um lenço na cabeça e um casaquinho de malha, a saia está molhada, não a defendeu o guarda-chuva, e de repente vem-me uma vontade de chorar, foi Maria Adelaide que me pegou na mão, era como se tivéssemos trocado os olhos (...), João Mau-Tempo olha vagamente, estão ali os seus mais chegados parentes e amigos (...) Onde está a minha neta (...) faltando a neta não pode morrer, só morrerá quando ali estiverem todos (...) Abram aquela porta, é a que dá para o quintal, ainda chove, só nos romances o céu se abre em ocasiões assim, é uma luz branca que entra, e de repente João deixa de vê-la, nem ele soube como aquilo foi (Saramago, 1980: 343-348).

E, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, numa passagem mais burlesca, físgado pela “morte” anunciada no título do romance, o leitor percebe-se seguindo os passos de Ricardo Reis, que, por sua vez, persegue

²² *As pequenas memórias*, livro recém-publicado (Saramago, 2006), não se insere no gênero romanesco.

pelas ruas de Lisboa um mascarado de morte, figura de voz indecisa e sexo indefinido, que encontra ao passar por um cortejo fúnebre em pleno Carnaval português: “aonde me levará esta morte mofina, e eu, por que vou eu atrás dela, pela primeira vez duvidou se seria homem o mascarado, seria mulher, ou nem mulher nem homem, apenas morte” (Saramago, 1984: 164).

Também o amor entre um homem e uma mulher foi celebrado em inúmeras de suas obras, destacadamente o de Blimunda e Baltasar, em páginas inesquecíveis de *O Memorial do Convento* (1982), como aquelas em que o narrador afirma que “destes dois se amam as almas, os corpos e as vontades” e “que entre o amor dos que ali [num palheiro] dormiram e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se houvesse, a missa perderia” (Saramago, 1982: 137-139). Ou ainda aquelas em que os dois fazem amor na passarola caída, constituindo-se ambos – amor humano e máquina de voar – metáforas (como *levantado do chão*, expressão-síntese do projeto saramaguiano dessa fase) das vontades levantadas, da incansável busca da leveza ante o insustentável peso de viver em tempos de opressão:

Era como o dentro dum ovo, a casca dele, o silêncio que lá está. Ali se deitaram, numa cama de folhagem, servindo as próprias roupas despidas de abrigo e enxerga. Em profunda escuridão se procuraram, nus, sôfrego entrou ele nela, ela o recebeu ansiosa, enfim os corpos encontrados, os movimentos, a voz que vem do ser profundo, aquele que não tem voz, o grito nascido, prolongado, interrompido, o soluço seco, a lágrima inesperada, e a máquina a tremer, a vibrar, porventura não está já na terra, rasgou a cortina de silvas e enleios, pairou na lata noite, entre as nuvens, Blimunda, Baltasar, pesa o corpo dele sobre o dela, e ambos pesam sobre a terra, afinal estão aqui, foram e voltaram (Saramago, 1982: 270-271).

Em *As intermitências da morte*, a assustadora entidade a princípio aparece na sua figuração²³ mais conhecida, bastante freqüente no imaginário medieval – “um esqueleto embrulhado num lençol”, portando “uma velha e ferrugenta gadanha” (Saramago, 2005: 151), emblemático instrumento ceifador de vidas. No decorrer do livro, no entanto, a morte despe-se da figura de caveira coberta por uma mortalha e adquire a aparência, os sentimentos e a percepção de um ser humano vivo, de carne e osso, tendo que se confrontar com o espetáculo deste mundo. E é o amor,

²³ Há ainda duas breves referências a uma outra representação desta entidade poderosa e imortal, herdada da Antiguidade grega – a “velha átropos da dentuça arreganhada” e “a rangente tesoura da parca”, sempre pronta a cortar o fio da vida (Saramago, 2005: 13 e 25).

desencadeado e sustentado pela arte da música, o responsável pela humanização da personagem, impulsionando o terço final da narrativa.

Através da transformação da morte, Saramago, neste romance, acrescenta uma bela e diferente imagem às conhecidas representações da temida figura: ela surge-nos como uma mulher ainda jovem, de cerca de trinta e seis anos, dotada de personalidade extremamente forte, costumam ser as mulheres-protagonistas de seus romances. Essa mulher bela e misteriosa apaixona-se por um violoncelista, um homem comum, de cinqüenta anos, que vive na companhia de um cão negro. Mais uma vez afirma-se, nas narrativas saramaguianas, o amor de um homem e uma mulher, de certa forma também ligados pelo cão, figura também freqüente na obra do autor.

A narrativa parte de uma “hipótese” – “o que aconteceria se...?”, no caso, “o que aconteceria se a morte deixasse de matar?” –, procedimento já empregado em outros livros do autor, como em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). A “hipótese” avança de uma situação mais geral – a interrupção da morte num determinado país e suas possíveis conseqüências em diversos setores – para uma particular, a do solitário músico e seu cão, constante, como o de *Levantado do Chão*, mas não de nome Constante: nenhum personagem deste livro tem nome (tal como em *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*), e as referências a figuras históricas e literárias, assim como a entidades como Deus e a Morte, são grafadas com minúsculas. No decorrer dos quinze capítulos, também o tom se modifica, de um inicial registro irônico e satírico para um de pendor poético, mais adequado para as efusões amorosas e artísticas.

A primeira frase – “no dia seguinte ninguém morreu” –, *incipit* que aguça a curiosidade do leitor, retornará no final, gerando uma nova hipótese, a possibilidade de uma outra intermitência, deixada em suspenso. Vale ressaltar que o “dia seguinte” é o do primeiro dia de um novo ano (neste caso, novo de fato), o que nos remete ao simbolismo das cerimônias mítico-rituais de Ano Novo. Esses ritos de passagem pressupõem uma “morte” (do tempo “velho”) e um novo “nascimento” (do tempo “novo”), e afirmam, através da “renovação do tempo”, a necessidade de purificação, de renovação periódica da vida, razão por que se ligam ao culto dos mortos (Eliade: 1990). Neste romance, a opção por situar na passagem do ano este fato “absolutamente contrário às normas da vida” (Saramago, 2005: 13) revela-se, assim, extremamente significativa. Essa ocorrência inusitada instaura um tempo de exceção, uma desordem carac-

DEPARTAMENTO DE LETRAS

terística do “mundo às avessas”, que, no entanto, impera não apenas na passagem entre o dia anterior e o seguinte, mas durante quase todo o período de uma gestação humana. As conseqüências que esse fato provoca permitem refletir melhor sobre a relação entre vida e morte, opostos complementares. O que a princípio parecia ser a realização de uma antiga e persistente aspiração humana – o desejo de imortalidade – revela-se, na prática, uma catástrofe, um verdadeiro pesadelo.

O fato de a suspensão da morte só ocorrer num determinado país (o que, a julgar pelo número de habitantes e outras características coincidentes, como por exemplo, a do marcante poder da Igreja, pode referir-se a qualquer pequeno país católico, inclusive e sobretudo a Portugal) dá margem a tensões com os países limítrofes e à busca de soluções locais e nacionais para a “quádrupla crise, demográfica, social, política e econômica” (Saramago, 2005: 67), algumas das quais eticamente reprováveis, como a que resulta das negociações secretas entre o Estado e a “maphia” local, assim grafada para distinguir-se “da outra, da clássica” (Saramago, 2005: 54).

A primeira intermitência desenvolve-se a partir do caos crescente que se instala – milhares de doentes desenganados em indefinido “estado de vida suspensa” ou de “morte parada” (Saramago, 2005: 40) e os conflitos éticos que a situação provoca em muitas das respectivas famílias, sem falar na confusão resultante da superlotação em hospitais e “lares do feliz ocaso” (Saramago, 2005: 32), e na crise econômica em diversos setores, como nas agências funerárias e de seguros – até o surgimento de uma nova reordenação, em que a morte retoma os seus habituais serviços, mas com uma diferença. Desta vez, pondo fim à primeira intermitência, a morte decide comunicar como doravante pretende agir, através de mensagem em carta de cor violeta, misteriosamente enviada ao diretor-geral da televisão estatal, para ser lida em rede nacional, no noticiário das vinte e uma horas: como forma de aviso prévio, enviará a diversas pessoas sobrescritos semelhantes, oito dias antes do desenlace dos respectivos destinatários.

No manuscrito violeta, a morte explicita os seus motivos:

Devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que seria para eles viver para sempre (Saramago, 2005: 105).

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

A opção da morte pela utilização de um meio de comunicação tradicional (a carta), possibilita ao narrador aludir ao poder da mídia e ponderar sobre as vantagens e desvantagens do uso de atuais meios de comunicação, como o correio eletrônico.

Surge, no entanto, um imprevisto que perturba a nova rotina: um erro não percebido a tempo pela impiedosa remetente, e eis que uma misiva retorna. Três vezes a morte repete com a mão o gesto de enviá-la e três vezes a carta reaparece-lhe sobre a mesa. O desvio a inquieta e aguçá-lhe a curiosidade, levando-a a querer conhecer o destinatário. E, na seqüência da narrativa, mais uma vez confirmam-se a tentação mutante do autor e o seu poder de fabulação, resumidos nesta nova hipótese (não explicitada), que impulsiona a metamorfose da protagonista: “o que a conteceria se a morte se enamorasse de um humano?”. Segue-se a sua progressiva humanização e o triunfo final do amor, com a morte enfim adormecida, abraçada ao músico, na cena final do livro: “no dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2005: 214).

O que seduz a morte e a desvia do fatal intento para o caminho do afeto? Quando começa a experimentar os sintomas do amor, esta humana, demasiadamente humana paixão? Talvez o desvio comece quando a morte penetra no quarto do músico adormecido e observa-lhe, maravilhada, o movimento de respiração, a música vital: “a respiração retomou a sua cadência normal, as mesmas treze vezes por minuto, a mão esquerda repousa-lhe sobre o coração, como se estivesse à escuta das pulsações, uma nota aberta para a diástole, uma nota aberta para a sístole” (Saramago, 2005: 157). Ou, mais adiante, quando sabe “pela primeira vez” o que é “ter um cão no regaço” e se faz ainda mais humana e “mais pequena”, ao sentir no colo o calor de um ser vivo:

...e mais pequena ainda te fizeste quando o cão se levantou do tapete e subiu para o regaço que parecia de menina, e então tiveste um pensamento dos mais bonitos, pensaste que não era justo que a morte, não tu, a outra, viesse um dia apagar o brasido suave daquele macio calor animal” (Saramago, 2005: 162).

Ou ainda quando se rende extasiada, comovida até às lágrimas, diante da contemplação estética: “foi então que te ajoelhaste diante da súíte número seis para violoncelo da Johann Sebastian Bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo” (Saramago, 2005: 162).

Nesse sentido, ao exaltar o poder encantatório da criação artística, ou mais especificamente, a beleza da música, Saramago oferece-nos uma

moderna releitura do mito de Orfeu, em que a magia da arte e do amor consegue encantar e transcender a própria morte.

Recuando um pouco mais, podemos considerar que a morte dá o seu primeiro passo no processo de humanização quando provoca a primeira intermitência. Disposta a interromper o automatismo de sua atividade incessante e milenar, introduz “algo de novo na relação clássica dos mortais” (Saramago, 2005: 148), permitindo-lhes que lancem um novo olhar sobre algo que consideravam, ao mesmo tempo, previsível e assustador. Mas, ao fazê-lo, desobedece ao “primeiro de todos os regulamentos” por que se deve pautar – “matarás” (Saramago, 2005: 163) –, o que provoca uma espécie de reação em cadeia. Esta decisão aproxima-a dos heróis rebeldes desafiadores dos desígnios divinos e a situa, portanto, a meio caminho entre a esfera celestial e a humana. Outro passo não menos significativo é humanamente deparar-se com a falha, o erro ou o acaso, e aprender a lidar, de forma criativa, com esses imprevistos, engendrando novas possibilidades.

O rebaixamento ou destronamento da morte é imprescindível para a sua assunção da condição humana. Assim, em consonância com a feliz expressão de Eduardo Lourenço, ao apontar a intuição da visão central de Saramago em *Memorial do convento* – “a história profana dos homens como história santa”, escrita por “um teólogo no fio da navalha” (Lourenço, 1994) –, observa-se em outros livros do autor a dessacralização de figuras como Jesus Cristo (*Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991) e Francisco de Assis (*A segunda vida de Francisco de Assis*, teatro, 1987), rebeldia criadora que possibilita a naturalização dessas figuras e o vôo da ficção.

Face à nova situação, também a plasticidade da língua – outra maravilhosa criação humana – é posta à prova, o que gera a necessidade de inventar novas palavras e expressões capazes de traduzir a nova realidade. A reflexão sobre as palavras (o recurso à metalinguagem também constitui uma das mais significativas marcas do autor) e seus usos fazem-se presente através de comentários sobre os significados de determinados termos, provérbios e fórmulas cristalizadas, assim como a apropriação irônica de formas protocolares – memorandos, comunicados, cartas. Quanto ao estilo do autor, algumas das marcas que o caracterizam mantêm-se nesse livro, como os longos parágrafos, que incluem reflexões do narrador (personagem sempre extremamente importante nos romances de Saramago) e diálogos ágeis e instigantes (como os do narrador com a morte; do “aprendiz de filósofo” com o “espírito que pairava sobre a a-

gua” (Saramago, 2005: 78); da morte com a gadanha; do cão com o dono; ou do violoncelista com a dama misteriosa), em geral despojados de verbos *dicendi*, recorrendo à vírgula e à inicial maiúscula para assinalar a mudança de interlocutor, o que exige um leitor extremamente atento e participativo.

A transformação da morte pode ser perspectivada sob diversos ângulos, inclusive, e, sobretudo, sob a dimensão ontológica, conforme adianta a primeira epígrafe deste romance, do inventado *Livro das Previsões*: “saberemos cada vez menos o que é um ser humano”. Ligada a essa transformação, e em decorrência do questionamento nela implícito, encontra-se a segunda epígrafe, de Wittgenstein, segundo a qual, pensar “mais a morte” implica “conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem”. Desse modo, no decorrer do livro, a morte perde a sua identidade anterior e vai ganhando sentimentos e características de uma nova identidade, que se constitui exatamente em torno do mais comum dos questionamentos humanos – “quem sou eu?”: “No seu quarto de hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (Saramago, 2005: 207). Tal como sucedeu ao violoncelista empenhado em saber quem é a misteriosa figura “cujo sentido último (...) continuamente [lhe] escapa” (Saramago, 2005: 197), também o desejo de saber o que é o ser humano, aventura que tem inquietado a humanidade desde os seus primórdios. Assim, chegado o leitor à derradeira frase do livro (e que só aparentemente repete a do início, pois entre uma e outra transcorre a narrativa, introduzem-se as intermitências, e, com elas, mudam-se os tempos e as vontades), cabe perguntar: esta figura que, na quente noite de amor entre este (novo) dia que finda e o (novo) “dia seguinte”, enfim adormece, abraçada ao homem amado, ainda é a morte, aquela de quem se diz que “nunca dorme” (Saramago, 2005: 196)? A questão nos põe novamente diante de uma situação em que as palavras já não se aplicam mais aquilo que designam. “Porque as palavras (...) movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras” (Saramago, 2005: 118). É preciso, pois, inventar um outro nome para esta figura em metamorfose (nesse sentido, também a morte “morre”: morre aquela que foi, para poder nascer outra) e que, rompendo a crisálida da representação costumeira, surge transfigurada, vestida com a roupagem do amor.

Metamorfose pode ser, aliás, um outro e bem mais suave nome da “indesejada das gentes” (Bandeira, 1996: 307), conforme o debate entre o

“aprendiz de filósofo” e o “espírito que pairava sobre a água” sobre os sentidos da morte – ou das mortes –, a identidade e o uso das palavras:

Em que momento morreu o bicho-da-seda depois de se ter fechado no casulo e posto a tranca à porta, como foi possível ter nascido a vida de uma da morte de outra, a vida da borboleta da morte da lagarta, e serem o mesmo e diferentemente, ou não morreu o bicho-da-seda porque está vivo na borboleta. O aprendiz de filósofo respondeu, O bicho-da-seda não morreu, a borboleta é que morrerá, depois de desovar. Já o sabia eu antes que tu tivesses nascido, disse o espírito que pairava sobre as águas do aquário, o bicho-da-seda não morreu, dentro do casulo não ficou nenhum cadáver depois de a borboleta ter saído, tu o disseste, um nasceu da morte do outro, Chama-se metamorfose, toda a gente sabe de que se trata, disse condescendente o aprendiz de filósofo, Aí está uma palavra que soa bem, cheia de promessas e certezas, dizes metamorfoses e segues adiante, parecez que não vês que as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, porque os nomes não são mais do que isto, os nomes que lhes destes (Saramago, 2005: 78).

Ainda sobre borboletas, não é de admirar que a morte, por sobre os ombros do músico, olhe “fascinada e também confundida” a imagem da caveira num lepidóptero, *acherontiaa atropos*²⁴, perplexa por “uma caveira humana, desenhada com extraordinária precisão”, ter aparecido, “não se sabe em que época da criação, no lombo peludo de uma borboleta” (Saramago, 2005: 180).

Tal como o *Ensaio sobre a cegueira* nos faz refletir sobre várias espécies de cegueira e apela para uma nova visão, este “ensaio sobre a morte”²⁵, na discussão acima transcrita (entre “aprendiz de filósofo” e o “espírito que pairava sobre a água”) e em outros momentos, nos convida a pensar na morte – não exatamente na morte universal, que atinge a todos os seres vivos, mas numa de suas modalidades, a morte setorial e local, que afeta apenas aos humanos, nascidos num determinado país –, para através dela e com ela, despida da sua máscara macabra, melhor celebrarmos a vida. O livro, no fundo, sem abrir mão do sarcasmo e da ironia, revela-se, através da faceta lírica, e em contraponto com os citados registros, uma ode à alegria de viver e de criar arte. Tudo se encaminha para exaltar a apetência de beleza, sentido último do para que nascemos e vivemos, grandeza da nossa humana pequenez. Como a de inventar, executar ou ouvir, no grande concerto da vida, a opus 25 de Chopin ou a suí-

²⁴ Esta imagem parece reproduzida na sobrecapa da Edição da Caminho.

²⁵ Numa referência-homenagem ao autor dos *Ensaio*s, Michel de Montaigne (1533-1592), um dos escritores prediletos de Saramago, “se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur Montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer” (Saramago, 2005: 40).

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

te número seis de Bach, mágicos instantes em que, apesar de finitos (e ainda que, para alguns, durante apenas a brevidade desses momentos), experimentamos a eternidade e nos sentimos imortais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÉS, P. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 2 v.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Lisboa: Presença, 1994.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

———. *Memorial do convento*. 16ª ed. Lisboa: Caminho, 1982.

———. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

———. *A segunda vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Caminho, 1987.

———. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1991.

———. *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Caminho, 2004

———. *As intermitências da morte*. Lisboa: Caminho, 2005.

———. *As pequenas memórias*. Lisboa: Caminho, 2006.