

UMA REPRESENTAÇÃO IRÔNICA DA MORTE E DA ESCRITA

Márcia Valéria Zamboni Gobbi*

Resumo: No romance *As intermitências da morte*, José Saramago (2005a) apresenta um relato imaginoso que coloca em cena não apenas um dos temas mais recorrentes da literatura universal, como também, e uma vez mais, a própria questão da construção do discurso ficcional e das potencialidades (e dos limites) da linguagem na mediação entre a vida e a criação artística.

Palavras-chave: romance português contemporâneo; José Saramago; ironia.

Quando José Saramago chegar ao céu, Deus pai lhe fará cara feia, pois o escritor fartou-se de denegri-lo em seus romances. Mas Deus filho, que era também homem, advogará a seu favor, porque Saramago foi um humanista, quer em suas ideias, quer na prática de algumas das maiores faculdades humanas, a de imaginar e de narrar.
(PERRONE-MOISÉS, 2010)

■ **É** com essas palavras que se inicia o texto publicado por Leyla Perrone-Moisés no dia seguinte ao falecimento de José Saramago, ocorrido em 18 de junho de 2010. Num tom de fina ironia, que o escritor certamente apreciaria, a crítica literária brasileira – uma das grandes leitoras do ficcionista português – lembra as tensas relações entre Deus e os homens que, em muitas entrevistas e, especialmente, em dois de seus romances mais polêmicos, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), Saramago tratou de pôr em cena. Ressalta, ainda, o humanismo inquestionável desse autor que acolhia em sua obra os desvalidos de toda sorte – cegos, manetas, trabalhadores da terra, sujeitos espoliados, perseguidos, condenados – justamente para acentuar a sua fé no homem, naqueles que jamais abdicam de seus sonhos e

* Livre-docente em Literatura Portuguesa, vinculada ao Departamento de Literatura da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp-Araquara).

de sua esperança numa salvação que viria não “do alto”, mas da ação e da vontade solidárias, do amor incomensurável e incondicional, único bem capaz de redimir a humanidade. Mas há ainda, no texto, a eufêmica imagem do escritor chegando ao céu. Colhido de fato pela morte aos oitenta e sete anos, pouco antes, em 2005, Saramago publicara um livro estranho, provocador: sua protagonista, curiosamente, se afirmava pela negação de sua própria natureza – uma morte que deixa de matar. Quando decide retomar a tarefa, apaixona-se pelo homem que lhe dá a ver, involuntariamente, o sentido da vida. É dessa matéria que é feita a narrativa de *As intermitências da morte*.

Se atentarmos para a recepção crítica do romance, lançado no Brasil antes que em Portugal, veremos que, entre os muitos qualificativos que o envolveram, destaca-se o adjetivo fabuloso, que, em certa medida, constitui o mote da análise aqui proposta. Duas vias de entendimento do termo são aí passíveis de consideração. A mais evidente é a que nos diz que tudo o que é fabuloso não tem existência real: é inventado, imaginado. Ora, deixando-se entre parênteses a consideração até tautológica de que toda ficção tem o pleno direito de assumir-se como invenção, é útil pensar que o estofado ficcional de Saramago parece estar todo ele composto a partir de uma mesma questão, como o próprio Saramago (2005d, p. E3) afirma: o que aconteceria se? O que aconteceria se a Península Ibérica se desprendesse da Europa? O que aconteceria se os cruzados não ajudassem os portugueses a reconquistar Lisboa? O que aconteceria se Ricardo Reis, o heterônimo pessoano, tomasse corpo e voltasse a Portugal depois da morte de seu criador? O que aconteceria se a morte deixasse de matar? De fato, esta parece ser uma boa chave de leitura para o romance. Mas há também, evidentemente, a acepção que liga fabuloso a fábula. Assim como a parábola, a fábula se caracteriza, no nível discursivo, por conter um enunciado narrativo, um enunciado interpretativo e um enunciado pragmático. Ou seja, a fábula, num sentido mais estrito, constitui-se por um certo conteúdo doutrinário que exige uma resposta efetiva do leitor, seja no nível das suas convicções morais, seja no nível da sua atitude diante das situações que vivencia. Ora, também parece ser possível entender *As intermitências da morte* sob essa perspectiva: Saramago (2005c, p. D2) mesmo argumenta que “deveríamos ter outro olhar em relação à morte, aceitá-la como uma consequência lógica da vida. Ao final, percebemos uma certeza muito simples: sem a morte, não podemos viver”.

Há, portanto, um ensinamento contido na narrativa. Há um narrador que conta, mas que também comenta e interpreta, para orientar e facilitar o alcance pragmático daquilo que narra. A construção de máximas e a incorporação de provérbios são indicadores, no nível discursivo do texto, dessa lição que deve ser aprendida dentro de uma determinada tradição, já que essas frases feitas trazem consigo a dimensão da realidade histórica em que se constituíram – trazem, em outros termos, a dimensão social da linguagem. Confirmam-se, como exemplo, algumas das frases feitas reaproveitadas pela narrativa de Saramago (2005a, p. 28, 40): “Como a bom entendedor sempre meia palavra bastou [...]”; “Como está escrito que não se pode ter tudo na vida [...]. É assim a vida, vai dando com uma mão até que chega o dia em que tira tudo com a outra”.

Não há como negar, no entanto, o efeito de provocação ao já dito e ao traço fortemente constatativo (e, portanto, indiscutível) que essas frases feitas também carregam consigo, seja pelo inusitado da situação em que são reaproveitadas, seja pelo caráter francamente irônico do tom com que o narrador as expressa.

Há, portanto, uma certa intenção que se manifesta como jogo, como logro, como blefe nessa narrativa. O que justifica, na configuração do texto, esse argumento? Pelo que se veio afirmando até aqui, pode-se deduzir que a relação entre essa história que se conta e a vida (seria melhor dizer a morte?) dá-se, aparentemente, como lição, mas sua interface é justamente a suspeita, a desconfiança, o descrédito: os acontecimentos são incríveis; o riso se instala porque é cômico partir de uma premissa absurda e dar-lhe um desenvolvimento perfeitamente lógico; o narrador, com o gesto irônico, manifesta a própria negação de que esteja representando o real; a mesma ironia, ao ser lançada em direção à linguagem (como vimos em relação aos provérbios), põe em questão o esforço dela, linguagem, de captar adequadamente a verdade das coisas. Como, então, equacionar essa relação entre real e ficção, entre vida e arte?

“O que está dentro da literatura não tem sentido se não for entendido à luz do que está fora” (SARAMAGO, 1997, p. 5): é o próprio Saramago quem estabelece (mais) essa máxima. E ela está fortemente vinculada ao que nos referimos como o nível ou enunciado pragmático da fábula: é da vida que o romance fala, ao tratar da morte¹. E é, por conseguinte, um conjunto de atitudes diante da vida e da morte que está encenado no romance. Ora, esse alcance pragmático da fábula é também partilhado pela ironia, porque ela concretiza, efetivamente, um juízo crítico sobre a realidade que recobre.

Hayden White (1992, p. 46), ao tratar da ironia, qualifica-a como metatropológica, pois ela representa um estado de consciência no qual se problematiza a natureza da linguagem, sua capacidade de representar, mostrando a inutilidade de toda caracterização linguística do real. No modo irônico, portanto, a linguagem dobra-se sobre si mesma, questionando qualquer pretensão de adequação entre realidade e linguagem. Dessa maneira, a ironia supõe um grau de refinamento que acaba por torná-la mais realista, tanto por sua autoconsciência quanto pela capacidade crítica que se desprende dela. A ironia possui essa capacidade ambígua de questionar qualquer presunção de autenticidade dos discursos: ela afasta-se da ilusão realista, mostra a construção do texto, superando uma noção mais ingênua de verossimilhança. Mas esse afastamento da intenção imitativa coloca-a paradoxalmente como uma abertura máxima para o real: o que aparece, com a ironia, não é uma interpretação (o que aproximaria a ficção do discurso do ensinamento), mas uma transfiguração. Daí um dos sentidos para o caráter intermitente da narrativa de Saramago: o real é momentaneamente suspenso pelo acontecimento fabuloso, que, por seu turno, reenvia ao real pelo caráter metafórico em que tal acontecimento se funda. Nesse jogo, a narrativa revela reflexivamente a trágica ironia da condição humana: o homem está, literalmente, entre a vida e a morte; apesar de, na maior parte dos casos, rechaçá-la até o último instante, não sabe como lidar com as profundas transformações que sua ausência provoca. Além disso,

[...] os homens incorporam a idéia de nascimento e de morte como experiências vividas, quando, em rigor, elas não passam de efeito de discursos que se fundam em discursos que se fundam em discursos e assim por diante. Nesses casos, como em outros, a experiência imita a ficção (TEIXEIRA, 2003, p. 54).

¹ “Terei escrito sobre a morte realmente? No fundo, acho que não. Porque, em primeiro lugar – e isso parece bastante óbvio –, escrever sobre a morte, no fundo, é escrever sobre a vida. Porque é desde o ponto de vista da vida que estamos a escrever sobre a morte” (SARAMAGO, 2005d, p. E1).

Não seria exatamente a consciência disso que Saramago apresenta em seu romance? Por meio dessa representação metafórica que configura a narrativa, a qual possibilita falar de uma coisa por meio de outra, Saramago promove a ficcionalização irônica da realidade, já que, como ensina Bergson (2001, p. 95), o modo de ação irônico é uma contradição fingida que “consiste em enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é”.

Ora, esse modo irônico de dizer, de explorar todas as ambiguidades e virtualidades significativas da linguagem está não só por trás da concepção do romance, como um manipulador oculto dos fios narrativos, mas manifesta-se também por meio de um trabalho de expressão que se explicita no texto. Ele está, inclusive, na base de toda a relação entre a morte e o violoncelista, como se pode claramente constatar neste fragmento destacado do romance:

Recordava frases que a mulher havia dito, a alusão às ambiguidades que sempre se pagam e descobria que todas as palavras que ela pronunciara, se bem que pertinentes no contexto, pareciam levar dentro um outro sentido, algo que não se deixava captar, algo tantalizante, como a água que se retirou quando a intentávamos beber; como o ramo que se afastou quando íamos para colher o fruto (SARAMAGO, 2005a, p. 196).

Em seu contato com o violoncelista, a morte manifesta-se por meio de um jogo que promove a alternância entre ocultar (-se) e deixar (-se) ver, entre dizer e não dizer, entre presença e ausência. Um fingimento, uma simulação – mas também um exercício de liberdade. Este parece ser um dado significativo na interpretação do romance: a morte, pela primeira vez, ao menos no contexto em que é inserida na narrativa, age por conta própria, manifesta uma vontade. É curioso que, em seu volume sobre a sátira, Matthew Hodgart (1969) apresente uma versão do que seria o inferno no imaginário ocidental que parece coadunar com o modo como a morte é mostrada pela narrativa de Saramago – e é evidente, em nossa concepção da morte, que a associamos às imagens infernais, ao mundo das trevas, ainda que o imaginário cristão nos ofereça sempre como contraponto o Paraíso; mas aí não há morte: só passagem, espera, ressurreição. Não nos esqueçamos de que, no romance, a imagem da morte corresponde exatamente àquela cristalizada no nosso imaginário: um esqueleto humano armado de uma foice com que ceifa vidas. Além disso, habita uma sala fechada, fria, solitária, num subterrâneo (espaço que evidentemente participa dos mundos íferos), tendo por única companhia a gadanha, a quem delegará a tarefa de enviar as cartas em papel violeta a todos os predestinados, durante sua ausência. Pois bem: afirma Hodgart (1969) que a imagem mais convincente do inferno que nosso imaginário já criou é a da repetição obrigada – uma circunstância em que seríamos incapazes de realizar um só ato livre, de nossa própria vontade, de modo que estaríamos destinados à reprodução infinita de nossas próprias obsessões. Ora, parece que a morte, no romance de Saramago, acha-se condenada a viver esse inferno. Por isso, sua ousadia ao transfigurar-se, ao passar para o mundo dos vivos, se, em princípio, parece estar a serviço da reprodução da sua obsessão – entregar a carta, que insiste em voltar, informando ao violoncelista o prazo (afinal, já vencido) de sua permanência na vida –, revela-se, notadamente no final do romance, como uma recusa, como um ato de resistência a essa tarefa sempiterna a que parece não ter como escapar. A esse reencontro do conhecido opõe-se a leveza da novidade de fazer-se livre. Nesse sentido, a imagem da

borboleta, de que o romancista lança mão, não poderia ser mais significativa: ainda que com a figura da morte cravada no peito, ela é a própria alegoria da transfiguração, da metamorfose, da transformação da morte em vida.

Por seu turno, também o violoncelista manifesta metaforicamente a sua concepção da vida – em princípio, da *sua* vida, ao eleger como retrato,

no caso de existir de facto em música [...] [o] brevíssimo estudo de chopin, opus vinte e cinco, número nove, em sol bemol maior. [...] em cinquenta e oito segundos chopin havia dito tudo quanto se poderia dizer a respeito de uma pessoa a quem não podia ter conhecido (SARAMAGO, 2005a, p. 170).

Ao “ver” o retrato do violoncelista, a morte conclui, impressionada, que lhe parecia ter ouvido

[...] naqueles cinquenta e oito segundos de música uma transposição rítmica e melódica de toda e qualquer vida humana, corrente ou extraordinária, pela sua trágica brevidade, pela sua intensidade desesperada, e também por causa da-quele acorde final que era como um ponto de suspensão deixado no ar, no vago, em qualquer parte, como se, irremediavelmente, alguma coisa ainda tivesse ficado por dizer (SARAMAGO, 2005a, p. 171).

A música não está por acaso nesse romance de Saramago. Ele, que já usou como metáforas da própria escrita a pintura em *Manual de pintura e caligrafia*, e a modelagem em argila em *A caverna*, só para ficarmos em dois exemplos significativos, convoca agora um personagem músico para fazer protagonizar a sua reflexão sobre a vida – e sobre a sua representação pela palavra literária. Assim, o julgamento da morte sobre o modo como a peça de Chopin é capaz de representar a vida em toda a sua intensidade parece conformar-se com o argumento já há tempos proposto por Lukács (1965, p. 65), em relação ao próprio modo de configuração do romance. Diz ele que é característica da épica da modernidade a substituição da dimensão extensiva da experiência individual pela dimensão da intensidade: tomar a vida e os homens em sua normalidade e buscar a compreensão num instante iluminador do sentido da vida toda. Ora, parece ser essa mesma a função da peça de Chopin na narrativa de Saramago: a morte reconhece, naquele instante que também para ela é iluminador, a expressão da intensidade da vida. Talvez não seja incorreto falar aqui em epifania. Mas é preciso ressaltar que esse caráter epifânico não tem o sentido de uma solução ou de um fechamento, porque a música se “resolve” em suspensão. Também assim a narrativa: a carta – *aquela* carta, pelo menos – jamais será entregue, porque foi destruída por quem a escreveu, por quem determinou – e não por livre escolha, mas por encargo de ofício – a morte do violoncelista. O que virá depois fica em suspenso – e algo ficou por dizer –, já que “no dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005a, p. 107). E a narrativa volta ao início, retoma-se e aponta para seu prolongamento infinito.

É interessante notar que o próprio ritmo da narrativa se altera entre o que poderíamos chamar de uma primeira parte do romance – a da ausência da morte, na qual o narrador descreve de modo até minucioso, e por isso, em certa medida, extensivo e distendido, vários dos desdobramentos e dos “tremores” (ou temores) sociais e políticos que se sucederam ao fato de não morrer ninguém, num tom assumidamente risonho e de certo modo distanciado – e a segunda parte, em que a morte entra efetivamente em cena; aí, a narrativa se condensa, se intensifica,

se restringe ao campo de ação dos dois protagonistas – a morte e o violoncelista – e o próprio tom da narração também parece tornar-se menos sarcástico, mais adoçado por uma espécie de cumplicidade afetiva que abarca narrador e personagens, e que, assim, diminui o relativo distanciamento sugerido pela primeira parte do romance, o qual havia permitido, inclusive, que o narrador adotasse uma atitude ridicularizadora, rebaixadora, satírica mesmo, ante as instituições e os comportamentos humanos sobre os quais projetou seu arguto olhar.

Essas alternâncias de atitude narrativa sugerem o próprio movimento intermitente, duplo, ambíguo, falseador², que é também o da ironia – sobre a qual, enfim, vimos assentando esta análise. Ou seja, retomando um argumento já anteriormente explicitado: não há só uma visão irônica da vida (e da morte) no romance, mas um trabalho de expressão que concretiza o modo irônico do texto. Isso pode ser constatado também pela interrupção da narrativa para que a voz do narrador possa mostrar-se comentando o próprio texto que faz, que está em processo, orientando, inclusive, ou reorientando, um determinado modo de ler, como se pode verificar no fragmento a seguir transcrito:

Os actores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente rectificado (SARAMAGO, 2005a, p. 45).

Podemos considerar que em momentos como esse ocorre a dramatização da própria narração: o narrador transforma a escrita numa segunda trama que rivaliza com a história contada por ela. É a escrita encenada, levada ao prosicênio, mas, ao mesmo tempo, abrindo-se para os bastidores e para as engrenagens do grande palco que é o da representação literária. Ali, tudo pode acontecer: “Talvez o único talento que eu tenha seja o de tornar o improvável provável e o impossível possível” (SARAMAGO, 2005b). É essa tensão que anima a arte. É essa ânsia do impossível que anima a vida. Por isso, em Saramago, como em toda grande literatura de todos os tempos – e inevitavelmente na literatura contemporânea –, a reflexão sobre a linguagem não se separa da reflexão sobre o mundo. Vem daí, certamente, a tendência expressa por boa parte da crítica de categorizar os romances de Saramago, especialmente alguns dos últimos, como fábulas políticas. Embora declarasse não acreditar que a literatura tenha a capacidade de mudar o mundo, Saramago (2005c, p. D2) seguiu incomodando, provocando, buscando dar uma forma, uma configuração própria, um modo de ser – logo, um sentido³ – ao que nos parece deixar-se escapar como na trama de uma malha larga: o mundo à nossa volta e a nossa própria vida; o sentido da história, e do homem nela.

2 No sentido médico, a intermitência caracteriza a cessação temporária de um distúrbio, como o que se vê entre duas ocorrências ou paroxismos – isto é, nos estágios de uma doença ou de um estado mórbido em que os sintomas se manifestam com maior intensidade. Ou seja: é possível entender que há uma espécie de falseamento do real estado do paciente, próximo, por exemplo, ao que o saber do povo designa como a melhora que antecede a morte, nos casos de uma enfermidade prolongada, ou da febre intermitente que caracteriza tantas alterações fisiológicas.

3 Tomamos o sentido, aqui, na acepção de Compagnon (2001, p. 86), que o entende como “o objeto da interpretação do texto” – ou seja, constitui-se pelos elementos que se mantêm estáveis em um texto e que se associam aos elementos da experiência de leitura individual para traduzir-se, posteriormente, em significação. É preciso levar em conta, no entanto, que esses elementos que norteiam uma experiência individual de leitura estabelecem-se, também, nas experiências sociais vividas por comunidades inscritas em seu tempo histórico, como enfatiza o autor.

Se, ao final do romance, fica suspensa a pergunta – e depois? –, talvez a impossibilidade da resposta – pela vida ou pela literatura – seja justamente a manifestação daquele vazio, daquele segredo de que falava Umberto Eco (2001)⁴. E que só pode ser decifrado a cada vez, por cada um, como um ato inaugural que se repete infinitamente. De todo modo, ficam aqui partilhadas algumas impressões de leitura. Mais que isso, no entanto, o que fica é a certeza de que a ficção é plena em fazer ver quão tênue é o limite entre o vivido e o sonhado. E, também por isso, ensina.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GADAMER, H.-G.; FUCHON, P. (Org.). *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- HODGART, M. *La sátira*. Traducción Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.
- PERRONE-MOISÉS, L. Saramago conseguiu a proeza de ser um grande romancista moderno. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/753390-saramago-conseguiu-a-proeza-de-ser-um-grande-romancista-moderno.shtml>>. Acesso em: 19 jun. 2010.
- SARAMAGO, J. Entrevista. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1997. Caderno 5, p. 5.
- _____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- _____. Cerimônia de lançamento do romance *As intermitências da morte* no Brasil. São Paulo: Sesc Pinheiros, 27 out. 2005b.
- _____. Entrevista a Ubiratan Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 2005c. Caderno 2, p. D2.
- _____. Entrevista a Marcos Strecker. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 out. 2005d. Ilustrada, p. E3.

4 É interessante lembrar o alerta que Umberto Eco (2001) nos dirige em relação ao que chama de *superinterpretação*, entendida por ele como a tendência de considerar os elementos textuais imediatamente aparentes como significativos. Um *excesso de especulação*, segundo Eco, leva o crítico a superestimar a importância, por exemplo, de certas “coincidências” explicáveis de outras formas. Não é sem certa dose de ironia que Eco (2001, p. 45) apresenta o seguinte argumento: “a glória do leitor é descobrir que os textos podem dizer tudo, exceto o que seu autor queria que dissessem; assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos a certeza de que não é o verdadeiro; o verdadeiro é um outro e assim por diante; os *hylics* – os perdedores – são aqueles que terminam o processo dizendo ‘compreendi’. O leitor real é aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio”. É evidente que, se levado ao pé da letra e assim destacado de seu todo, o argumento de Eco praticamente inviabiliza o trabalho crítico: como comunicar o vazio de um texto? O seu segredo? Mas o próprio romancista italiano é um dos maiores exemplos de que se pode exercer produtivamente a crítica literária. Portanto, esse argumento deve conter, aqui, e juntamente com os outros que o antecederam, o peso exato de um cuidado que, deve ser de toda crítica, de toda tentativa de compreensão e de explicação de um texto, de toda busca de seu sentido, se redobra diante da circunstância de contemporaneidade: o texto “está conosco”; seu autor fala dele, nas inúmeras entrevistas que acompanham todo o processo do mercado editorial em relação a um romancista do porte de Saramago; os leitores “em potencial” querem saber dele, e por isso os jornais e as revistas ocupam seus espaços a falar dele, de modo que se cria um circuito de saber, ou de querer saber, que não deixa de propor, ou mesmo de impor, modos de preencher certos protocolos de leitura.

TEIXEIRA, I. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Letras, fase VII, ano X, n. 37, p. 43-67, out./nov./dez. 2003.

WHITE, H. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.

GOBBI, M. V. Z. An ironic representation of death and writing. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 63-70, 2011.

*Abstract: The novel *As intermitências da morte*, by José Saramago (2005a), presents an imaginary narrative that treats one of the most classical themes of universal literature. Besides that, the novel discusses the question of fictional discourse construction, showing the potentialities (and limits) of language as an intermediation between life and art.*

Keywords: contemporary Portuguese novel; José Saramago; irony.